

# Presencia Artista íntegro

Francisco Quirarte



UNIVERSIDAD DE  
GUADALAJARA  
Ran Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco

**CUAAD**  
CENTRO UNIVERSITARIO DE  
ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO



## Universidad de Guadalajara

Dr. Ricardo Villanueva Lomelí  
*Rector General*

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea  
*Vicerrector Ejecutivo*

Mtro. Guillermo Arturo Gómez Mata  
*Secretario General*

## Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dr. Francisco Javier González Madariaga  
*Rector*

Dra. Isabel López Pérez  
*Secretario Académico*

Dr. Everardo Partida Granados  
*Secretario Administrativo*

D.R. © 2023, Universidad de Guadalajara  
Av. Juárez 976. Col. Centro  
C.P. 44100, Guadalajara, Jalisco, México.

ISBN 978-607-581-105-5

Este libro se terminó de editar  
en diciembre de 2023.  
Hecho en México.

**Presencia.**  
**Artista íntegro**  
Primera edición, 2023

**Textos**  
Francisco Quirarte

**Diseño editorial**  
Jorge Campos Sánchez  
Diana Berenice González Martín

**Corrección de estilo**  
Alejandro Campos Sánchez  
Natalia Aguilar Rosado



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consultese <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

*Para Alfredo Peña Ramos*

# **Agradecimientos**

La historia de este libro se ha entrelazado con muchos aspectos del arte de gran interés para mí. En este trayecto para comprender el arte, me han acompañado muchas personas, desde que era estudiante de artes visuales, después en cine, hasta finalizar el doctorado con el que se creó este escrito.

Doy las gracias por su apoyo en esos años de estudio a Dolores Ortiz Minique, David Agredano, Gloria Soledad García López, José Hernández Claire, Martha Vidrio Checa, Marco Aurelio Larios, Laura González Flores, Juan Carlos Vargas Maldonado, Alicia Vargas Amésquita. También doy las gracias a mis compañeros del doctorado Karina Rengifo, Leonardo Mora y Ernesto Briseño.

Expreso mi gratitud a las personas que han sido mis aliadas en este camino: Irais Ávila, Diana Fernández, Salvador Plancarte, Jessica Cruz, Armando Andrade, Adriana González, Adriana Navarro, Rafael del Río, Lorena Ortiz, Carlos Martínez, Mariana González, Pablo César Pardo, Liliana Ruiz, Fanny Enrigue, Francisco Gómez y José Jairo Alvarado.

Gracias por su labor en esta edición a Lisset Yolanda Gómez y Jorge Campos. Además, agradezco a Valeria Peña por su asistencia en este proyecto.

La edición de esta publicación fue posible gracias a los recursos aportados por el PROSNI 2023 de la Universidad de Guadalajara.

# Índice

Introducción .....	7
El artista íntegro: el ciudadano contemporáneo .....	15
Ética para el arte: una perspectiva desde la prudencia de Aristóteles .....	50
La ética y la conciencia.....	75
Desobediencia: Guillermo del Toro a través de tres filmes: <i>Cronos</i> (1991), <i>El espinazo del diablo</i> (2001) y <i>El</i> <i>laberinto del fauno</i> (2006).....	88
Desobedecer .....	90
Desobediencia en el arte.....	92
Desobediencia, un análisis de la trilogía de Guillermo del Toro .....	93
La ausencia de los padres, una idea religiosa.....	95
Desobediencia y vida .....	99
El guía: un maestro espiritual de lo cotidiano .....	102
La transformación vida/muerte .....	103
La transformación primera: el cuerpo y el insecto.....	104
Presente eterno.....	107
¿Existe la desobediencia en toda la obra de Guillermo del Toro? .....	109
Relaciones entre los <i>films</i> del autor .....	110
Constantes en la trilogía hispánica .....	115
El Presente, la herramienta imprescindible del artista.....	127
La importancia del presente .....	128
El presente en las vanguardias y neovanguardias .....	131

Presencia: representación representada .....	185
Representación .....	185
Representación y presencia .....	189
Presente y presencia en las artes .....	209
La presencia en la escultura .....	211
La presencia en la pintura .....	248
La presencia en la arquitectura .....	250
La presencia en la música .....	266
La presencia en la literatura .....	269
La presencia en el performance.....	285
 La fotografía: El presente y la presencia en la imagen.....	307
El expediente Cartier-Bresson y el momento decisivo ...	328
En la nueva objetividad .....	335
El fotógrafo como tiempo .....	341
Artistas con sentido-ojo fotográfico .....	345
El cuerpo y la foto .....	351
La fotografía de nuestro tiempo .....	364
Fotografía: tiempos combinados .....	382
Barthes: la intensidad de la presencia .....	388
La fotografía como fragmento de potencia en el per-	
formance .....	392
 Antropología de la imagen. La presencia de la ausencia.....	395
El poder de la imagen, el objeto y la vida .....	397
La vida después de la vida. Warburg y Didi-Huberman.....	411
El aura: Un lugar único en el mundo .....	426
 La presencia del artista íntegro .....	433
 Referencias .....	442
Bibliografía.....	449
Filmografía.....	450

# Introducción

La propuesta principal de este libro es que la representación fotográfica es un recurso del arte con el que se comprueba la existencia del *artista íntegro*, al que se llega a conocer por medio de esa imagen. A partir de esta premisa, se realiza una discusión estético-filosófica desde la fotografía, que es la expresión artística que se estudiará a mayor profundidad en este trabajo. Este además incluye el cine, la literatura, la arquitectura y otras artes para ver cómo se han desarrollado estos elementos en otras plataformas, con el fin de develar la importancia que se le da actualmente al cuerpo y a su imagen en el *performance*, con lo cual se integra el artista y su obra.

Un objetivo principal de este escrito es generar un acercamiento al arte contemporáneo, desde muestras performáticas del pasado, como las de los filósofos quínicos, hasta la actualidad. El motivo es dilucidar quién es, o no es, un artista *íntegro*. Con ese objetivo, en el primer capítulo se profundizará en el concepto de la *ética*, donde se planteará que lo que el sujeto crea es para el *otro*, para tener una coherencia o sincronía entre el artista, la creación, los demás, y el entorno, lo cual se piensa como lo que potencia al arte. La *coherencia* tiene que ver con la actuación del ser humano como sujeto inscrito dentro de una tradición de conocimiento que es para el otro, nunca

para un dios, al ser una búsqueda de la espiritualidad que el arte produce para una relación más profunda con los demás y con uno mismo. Así, se propone que todo ciudadano del siglo **XXI** puede ser artista, con base en ideas como las de Joseph Beuys sobre la ampliación del arte como una forma de vivir en sociedad, donde el cambio es realizado por el ser humano creativo.

Esta transformación personal, social, y artística es la *desobediencia*, concepto principal del segundo capítulo, bastante mencionado en el arte. Este se considera la motivación y el principio de la crítica a la tradición, lo *ya hecho* que tiene que ser conocido para ser puesto en cuestión por el artista, al explorar su tiempo y contexto actual. La desobediencia es sustentada, de alguna manera, por la ética, revisada como una forma de *prudencia*, desde humanos y para humanos, que implica el pensar y el hacer, en su justa medida, lo que sostiene una conciencia en el *presente*. El papel de este concepto en el arte se discute en el tercer capítulo, donde se indaga cómo se convierte en el *material* principal para la creación de *acontecimientos* (objetos artísticos). En el cuarto capítulo se profundizará en el concepto de la representación, al que se concebirá como la imagen del autor en su múltiple reproducción, en este caso en la fotografía, entendida como una extensión de la vida; la imagen que no es una lejanía, sino un pequeño fragmento de la existencia.

Estos conceptos serán la antesala para entender al artista contemporáneo y su producción, la cual es la mayor parte del tiempo un continuo crearse a sí mismo. A partir de esto, en el cuarto capítulo se fijará el concepto que engloba a los demás, la *presencia*. Esta se estudiará desde la antropología cultural y la historia del arte, a través de autores como Georges Didi-Huberman, Hans Belting, Horst Bredekamp, David Freedberg, W. J. T. Mitchell y Alfred Gell. Se planteará que la coherencia reúne en la representación a la ética, la desobediencia, y el presente, para que en conjunto produzcan la presencia, que es el aquí y ahora donde sucede la integración o sincronía plena en el fenómeno del arte, artista-obra-pectador. De esta manera, se propone que el artista íntegro surge por la cantidad de presente que el

creador artístico emplee en la relación coherente entre sus actos y su producción creativa, por medio de la representación del cuerpo y del *performance*. Esto es así porque ahora el artista y la pieza deben ser una misma obra, transformación de uno mismo, así como de la materia en la creación, lo cual es una invitación a que el espectador tenga a su vez una experiencia trascendente en sus sentidos y en su conciencia.

La representación (imagen y acción), es el recurso del arte que comprueba la existencia del artista íntegro, productor de la presencia que es conocido por medio de sus representaciones. Con base en esta premisa, se conforma una discusión sobre la ontología del arte, que estructura el libro como una suma de diversos ensayos en torno al tema principal de la presencia. Para ello, se consideró el uso del cuerpo y la imagen en los trabajos de varios artistas, que ejemplifican la discusión en torno a la *representación representada* desde diferentes acercamientos a la imagen.

Se decidió poner casos de los conceptos aplicados a estos artistas en cada uno de los apartados, para mostrar su uso práctico, y que se puedan utilizar en la creación de trabajos artísticos actuales. Por ejemplo, para explicar el concepto de desobediencia en el segundo capítulo, no se elige a un fotógrafo o un escultor, sino al cineasta Guillermo del Toro. Se enfatiza cuál es el tema principal del que este director de cine parte para realizar sus propuestas artísticas, considerándose que al analizar los trabajos (guion-argumentos) de Guillermo del Toro, se está trabajando con una parte que constituye al mismo director, bajo la premisa de que existe una sincronía entre obra y creador cuando este es *íntegro*.

Así quedan unidas las ideas y los principios que el artista tiene de cómo desarrollar sus piezas; todo lo que conforma al creador es parte fundamental de la creación, por eso al artista se le visualiza con a su obra. La mayoría de los cineastas y demás realizadores de arte hablan de la importancia del *cómo* en vez del *qué*, entonces se queda en tercer plano el *quién*, pues al ser entrevistados, conversan de sus trabajos, no de sí mismos. De esta forma, crean una distancia al concentrarse en comentar sobre el objeto, pero la propuesta es que objeto y sujeto

son lo mismo, y que esto es lo que lleva a la presencia en la imagen o la pieza, lo cual se evidencia cuando se estudia la obra de del Toro.

Con la ayuda de teóricos de la fotografía, en especial de Roland Barthes y Rouillé, se aclarará la relación presencia = imagen-presente, así es que en el cuarto capítulo se revisarán diferentes disciplinas como la arquitectura, la pintura, la escultura, la música, la literatura, o el *performance*. Esto es para enfatizar la trascendencia de la imagen en este tiempo y contexto, de lo cual hay muchos estudios teóricos, pero pocos se interesan por facilitar su aplicación para la creación artística.

Además, en ese capítulo se analiza la importancia de la imagen fotográfica en el medio artístico actual, remarcando la relevancia de su relación con el arte performático, ya que los artistas y sus críticos suelen creer que el *performance* es acción efímera, de modo que cuando esta termina, en teoría se esfuma la pieza. Sin embargo, aquí se plantea que la capacidad de la fotografía para jugar con el tiempo, al mantener presente lo que ya está ausente pero es valioso para el sujeto, fundamenta a la imagen visual como esencial e igual de importante que la acción.

El cuerpo se representa (y presenta): El *performance* es una representación de aquello que se hará imagen fotográfica; con la cual inicia el juego de las representaciones en torno al *performance*, en una especie de puesta en abismo. Pero, ¿por qué diferenciar la presentación y la representación en lo performático?, y ¿qué es lo que sucede con la representación cuando se realiza por medio del cuerpo? En el *performance*, cuya composición es de espacio y tiempo efímero, lo que se divulga, lo que se da a conocer y permite estudiarlo es su imagen, no el *performance* mismo (o su presentación).

La imagen fotográfica que resulta del *performance* es la representación de lo que se representa; así inicia la discusión en torno a la representación del cuerpo, del sujeto artístico, del juego que se da entre la imagen de la representación, y el artista que conduce a la cuestión de por qué desplegar tantas representaciones cuando se puede llegar al ser siendo uno mismo. ¿Por qué representarse en múl-

tiples soportes?, ¿es legítima la representación de lo representado?, ¿cómo esa representación del arte puede ser un ejemplo del artista para la sociedad?, y ¿para qué sirve esa *representación representada*?

Para sustentar esta discusión, son pertinentes las muestras de lo performático que se han dado a lo largo de la historia de occidente, como la filosofía cínica, que es retomada en el primer capítulo con autores como Onfray (2009) y, en particular, Peter Sloterdijk (2007), con su *Crítica de la razón cínica*, donde hace una diferencia entre quínicos y cínicos: Los primeros eran en la antigüedad la crítica del idealismo social, mientras que los segundos se concentran en la actualidad en la crítica de la ideología desde lo personal.

El arte no está exento de esta desobediencia como antítesis, como se ve con este autor, quien menciona que manifestaciones artísticas muy relacionadas con el cuerpo como el *dadá* o el *happening*, constituyeron un tipo de conciencia que era la renovación del cinismo. Estos sucesos permearon en el arte contemporáneo, lo que llevó a una frivolidad en la apreciación de la imagen fotográfica, debido a que desde los años sesenta se dio un giro en la forma de *apreciar y ser* un cuerpo en el nuevo orden político y social. Se propone que esta manera de usar al cuerpo vulnerable y presente como plataforma para la creación artística, es el soporte donde se sostiene el arte contemporáneo.

Por ello, se indagará en los quínicos, para apreciar las similitudes que existen entre ellos y los artistas del performance; de este modo, se verá si ese cinismo o quinismo se permea en la representación del arte contemporáneo, cómo lo hace y cómo afecta a la sociedad. Para reflexionar en cómo la representación en el arte impacta en la vida cotidiana, se toma en cuenta la coherencia de integridad en el artista, con la comparación con los actos de los quínicos griegos, ser contestatario, vivir como se piensa, necesitar poco para vivir, dar ejemplos de vida con la vida, su manera de representarse, y ver cómo esto forma a un filósofo integral, en el caso quínico, o a un artista íntegro, como lo plantea este libro.

El performance es un juego dentro de otro juego de la representación, ¿cuáles son las características que debe tener un artista *íntegro*

desde su cuerpo y su representación, para realizar acciones performativas dentro del juego que se juega? La autenticidad de un cuerpo comprometido que se presenta ante los demás con una intencionalidad propia, sin simulacros, da al performance su capacidad de ser una resistencia, como cuerpo activista y artístico al mismo tiempo, porque demuestra en campo abierto que otros mundos y otras apreciaciones son posibles, que crean nuevos vínculos entre imágenes, personas y grupos. La imagen cumple un papel crucial en el mecanismo de estas piezas, pero no se ha realizado un análisis de la importancia de la imagen inserta en esos contextos y usos. A causa de esto, es que surge la interrogante de si es posible una valoración de la imagen fotográfica como mecanismo o como artefacto desde el performance para realizar cambios en la apreciación del arte contemporáneo, el cual suele ser visto de forma superficial, a la vez que se percibe como desecharable al sujeto que lo hace, pero aquí se cree que es importante analizarlo de otras formas.

Resulta irónico que ya a medio siglo de la publicación de las investigaciones de Roland Barthes vertidas en *La cámara oscura*, y el trabajo de Philippe Dubois, *El arte fotográfico*, se siga creyendo que la imagen del performance, y en general la del cuerpo, no es la obra misma. Ya el trabajo de Barthes y Dubois cuestiona a la imagen, a *eso que es*, lo que llama Dubois el índice, a la fotografía como acto, no como representación. De esta última se cuestionará su aparente inmovilidad, para poder dilucidar acerca de la manera de representar el cuerpo en el tiempo actual, donde la vida, el cuerpo humano viviente que equivale a otros cuerpos, está menos valorada que cualquier otro elemento del entorno de los sujetos. Del mismo modo, el desgaste en la apreciación del otro, a quien se ve día con día, hace que cierta obviedad se instale de forma inamovible. Pero el contacto con el otro es lo que constituye al sujeto, a la vez que es lo que parece más difícil ver, lo maravilloso de la presencia que está delante de nosotros en esa sincronía que nos vincula para preservarnos en el mundo y protegernos como especie. Es una protección para el otro, una cuestión afectiva a quien es igual a nosotros y está frente a uno.

Así, se busca comprender la representación de lo representado en el artista y su trabajo, por medio del análisis del material fotográfico, y por medio de la representación del arte, la coherencia entre la vida y la creación; se definirá cuáles son los juegos de la representación alrededor de la representación de representaciones que se llevan a cabo en la actualidad en el mundo del arte y que se relaciona con una cuestión performática. ¿Existe en el performance la forma de representación que conduzca a una reflexión sobre una manera de representarnos para un uso cotidiano? ¿La re-presentación es un apoyo para las personas o sólo es un recurso intrascendente para el arte del performance?, ¿esta es solo una cuestión de potencia o intensidad en la representación? Parece que el arte contemporáneo se enfoca en el soporte, la realización material de la pieza, pero es necesario profundizar en la cuestión de la presencia para que la obra sea efectiva.

La presencia es lo que fundamenta a la pieza, desde el origen del arte con las pinturas rupestres hasta el arte actual. Esto hace que el arte contemporáneo sea apreciado de forma *prudente*, es decir, que el sujeto sea valorizado. La disminución en la barrera de las representaciones gracias a los nuevos medios, el performance, sus sucesivas repeticiones, y sus múltiples representaciones, coadyuva a un acercamiento por medio de la reflexión y discusión: tener conciencia del ser (la presencia dada), lo que hará que el sujeto sea un concepto no divino.

Cuando hay representación de representaciones no deja de ser arte; todavía es arte en sus múltiples representaciones, y con ese recurso es que el arte va más allá de lo puramente artístico. No solo es una imagen o un recurso estético, sino una fusión de tiempos que hacen que la representación adquiera fuerza, una potencia que forma. Por otro lado, hay que darse cuenta de la relevancia de la representación icónica de una representación del performance. Por ello, se intentará saber cómo se asimila el entendimiento de la representación: ¿Qué es lo que se aprecia: el *simulacro* o la *representación*? Teóricos como Henry Lefebvre, Hans Ulrich Gumbrecht, George Steiner, Jean Gebser, Herschel Browning Chipp, Owen Barfield o Anna

Maria Guasch ayudarán a indagar en este y otros cuestionamientos, como por ejemplo: ¿De qué manera se aprecia el tiempo presente en el arte plástico, fotográfico y performático?, ¿si cualquiera puede ser artista, cuáles son esas características que debe poseer ese sujeto creador en el tiempo actual?, ¿los artistas que violentan al otro pueden ser llamados artistas íntegros?, ¿un artista que hace objetos de arte ya puede ser llamado artista, o debe tener otros atributos? Estas son algunas preguntas que se abordarán en este texto, las cuales se considera requieren ser reflexionadas en el arte contemporáneo.

Este trabajo pretende ahondar en las nuevas fases en las que se ubica la imagen desde una cuestión performática en el estado actual de la representación, que parte con una preocupación desde la disciplina fotográfica, pero que no es exclusiva de ella, sino que tiene cabida en cualquier disciplina artística. Se hablará desde esa preocupación en el presente y sus formas intensificadas, ya que como se verá, cuando se menciona a la ética esta es presente, cuando se indaga en la desobediencia también es presente; cuando se habla de tiempo también eso es concentrarse en el presente, para indagar si es posible un artista íntegro desde una intención performática y con una conciencia de la imagen y su intensidad. De este modo, al accionar la ética, la desobediencia y el presente, se producirá presencia en el arte y ocurrirá una transformación los demás, quienes son de la mayor relevancia para el ser humano, tanto si es artista como espectador o cualquier otro.

# **El artista íntegro: el ciudadano contemporáneo**

Los artistas no son mejores ni peores que los demás hombres. Como artistas, son demasiado humanos.

Herbert Read (2011, p. 6)

Después de la primera mitad del siglo XX, el ciudadano se dio cuenta que primero tiene una responsabilidad consigo mismo, de forma que ya puede visualizar al otro. El artista es alguien que *puede hacerse* desde una postura ciudadana: la postura performática de Joseph Beuys. En la actualidad, el artista sabe que su relación con el otro hace que las relaciones entre sujetos se valoricen, así como entre naciones. Sabe que no es fácil que esto suceda, pero sigue en su afán de que un día será posible. Se dice que *todos podemos ser artistas*, porque la responsabilidad y lo íntegro ya está en cada ciudadano. Esto guía hacia una reflexión: que el artista íntegro es aquel que tiene responsabilidad social, que puede movilizarse entre fronteras, pero sobre todo, que puede tocar el presente para producir *presencia*. Él sabe que eso es la vida y puede compartir esa visión para una mejor toma de conciencia, aunque suene trivial. Lo que se intenta ver en este tiempo es, entonces, un ciudadano artista y un artista íntegro, compuesto de ética, de desobediencia, y presente (Figura 1). Primero se

analizará la constitución de este sujeto, es decir, se rastreará la idea de *artista* en la historia y se verá de qué manera se sitúa.

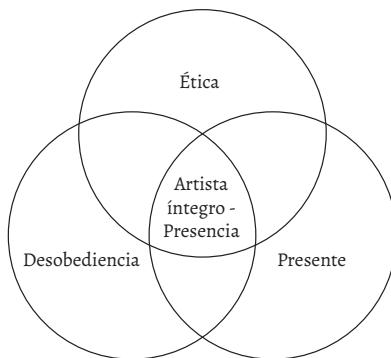


Figura. 1. El vínculo entre la ética, la desobediencia y el presente hacen posible al artista íntegro que produce presencia.

El artista contemporáneo es visto, aún en el tiempo presente, con *cuidado y desconcierto*, y al mismo tiempo, como algo común a la actualidad. Quizá se ha empobrecido su definición debido a la globalización y al uso desmedido de la tecnología que hace creer en ídolos de papel. *Todo mundo puede ser artista*, eso es lo que se escucha en todos lados cuando se habla de arte, de estética, en cursos de foto, de escultura, etcétera. Pero, ¿qué es lo que diferencia a un artista de los otros que no lo son?, ¿por qué tanta insistencia en que todos son artistas?, ¿qué es lo que el artista debe poseer, tener o percibir del mundo para que sea artista? En esta época contemporánea donde todos usan tecnología sofisticada, ¿por qué es fácil confundir al artista?

En este tiempo en que el arte ya se inmaterializó, y la imagen cobra sentido en todos sus aspectos, como lo virtual, ¿se está ante la actitud del artista como su principal herramienta creadora?, ¿qué es lo que convence de que el artista y la persona común son lo mismo?, ¿o se está entrando a otra etapa del arte, que invita a la transformación personal desde el artista? Si es así, ¿cuál es su consecuencia? ¿Es po-

sible para el artista contemporáneo el ser ciudadano del mundo como un cínico (guardando sus dimensiones) o un sujeto con coherencia inquebrantable? ¿Al artista emergente se le debe valorar de igual manera que al consolidado? Se propone que no, ya que no hay un *corpus* de obra que oriente de forma concisa, pero en la ópera prima se aprecian muchos de los recursos con los que contará el autor. Esos elementos estarán de cierta manera transformándose a lo largo de su carrera, pero, ¿cuáles son las características que definen su personalidad?, ¿qué es lo que debe poseer como principios elementales para que realice obra artística en la actualidad?

Con las neovanguardias,<sup>1</sup> el creador está en un espacio nuevo, en una forma novedosa de ver el mundo, de ver lo cotidiano, de observar lo que aparece ante la mirada como si fuera algo que se transforma en acontecimiento que incluye al otro. Parece que las neovanguardias se toman muy en serio aquello de que lo individual es lo social: no se es relevante como sujeto, sino como sociedad; es la herencia que aportó la conciencia de clase. Surgen aparentes democracias en las que, en el afán de tomar en cuenta al otro, muchas veces se le difumina entre la masa, por lo que no se toman en cuenta sus circunstancias.

Desde el naturalismo paleolítico con las pinturas rupestres, hasta en la época actual con el performance, la importancia está en el tiempo; su movimiento es hacer presente la *presencia*, hacer de la representación un acontecimiento, un acto, un estar, una sincronía, una experiencia cumbre, que haga una conexión con la vida a través de la cooperación del *otro*, el que es diferente a mí. La representación es el principio del reconocimiento de ese otro, donde se acompañan sus formas y sus contenidos. La pieza es ser un proceso, una experimentación, una representación representada: su coherencia consiste en llegar a ser una pieza, un sujeto-artista íntegro.

---

<sup>1</sup> Para profundizar en este concepto, ver a Foster, H. (2001). *El retorno a lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Editorial Akal. En el capítulo uno, titulado ¿Quién teme a la neovanguardia?, como él mismo lo dice, se está ocupando de las tesis de Peter Bürger (1987) que aparecen en el libro *Teoría de la vanguardia*, Península.

En el pasado<sup>2</sup> había claridad en la función del arte y el artista; cuando el individuo paleolítico pintaba, integraba su mundo al objeto, con la acción. Hauser (1969) explica: «Todos los indicios aluden a que este arte servía de medio a una técnica mágica y, como tal, tenía una función por entero pragmática... pero esta magia no tenía sin duda nada en común con lo que nosotros entendemos como religión» (p. 20). El autor explica que hay una separación entre la religión y la magia, puesto que tienen diferentes funciones sociales y pertenecen a clases diferentes. En esa época «el pintor y el cazador paleolítico pensaba que con la pintura poseía ya la cosa misma, pensaba que con el retrato del objeto había adquirido poder sobre el objeto» (Hauser, 1969, p. 20). Esta relación que se tenía con la imagen es resaltada por Aguilar cuando habla del uso de la técnica de tinta plana con la que realizaban sus dibujos, pues al ilustrar a un animal: «Hace suponer que lo pintaba porque era su fuente de alimento y en algún sentido ejercía su poder predador cuando el animal era objetivado en sus contornos» (Aguilar García, 2013, p. 57). Desde los inicios de la representación, se anhela y se cree que existe eso que hace que de cierta manera se conozca más a lo que se pinta. Esa réplica, aunque sea en silueta, es el acercamiento a la realidad más determinante que existe para esos sujetos, su fuente de alimento y sobrevivencia.

En el paleolítico, en donde ya existe una clara diferenciación en los estratos sociales, los oprimidos y los opresores, aparece «el artista-mago que parece haber sido el primer representante de la especialización y de la división del trabajo. En todo caso, junto al mago vulgar y al artista-mago, aparece el médico-brujo, es el precursor del sacerdote» (Hauser, 1969, p. 39). Estos grupos crecerán y ganarán poder, volverán complejas sus relaciones y formas de convivir, en algunos casos se ayudarán unos estratos y se debilitarán otros, según la naturaleza de la sociedad.

Esto sin duda pasará con los artistas-magos, debido a que en ese proceso de evolución, con fuertes cambios en la cultura, en el arte

---

<sup>2</sup> En este recorrido histórico tomo las ideas de Arnold Hauser (1969, 1998) de sus dos tomos de *La historia social de la literatura y el arte I y II*. Si bien es cierto, mi tema a tratar es arte contemporáneo, en este capítulo están las bases para desarrollar el concepto central de mi tesis, *el artista íntegro*.

se realiza la abstracción de las formas: «El arte tiende ahora a fijar la idea, el concepto, la sustancia de las cosas, es decir a crear símbolos en vez de imágenes... que representa quizá el corte más profundo que ha existido en la historia de la humanidad» (Hauser, 1969, pp. 26-27). Cuando representa, el artista-mago deja establecida la cosa, utiliza la brevedad en la mirada, pasa de la creencia de la representación a una creencia más verosímil y tangible, simboliza en poco lo que es basto: la ciudad, el aire, un huracán, el sol.

En Egipto y Mesopotamia, «el creador de imágenes de espíritus, dioses y hombres, de utensilios decorados y de aderezos, abandona el ámbito del trabajo doméstico y pasa a ser un especialista que vive de su oficio..., apenas disfruta de una estimación más alta que el herrero o el zapatero» (Hauser, 1969, p. 48). Aunque existen variaciones mínimas, ya se perfila la diferenciación del artesano y el artista, ya el mago o el sacerdote quedan lejos de la concepción del arte, más bien ellos mantienen al artista, al ostentar poder en la sociedad, pero tienen conocimiento sobre la importancia de los símbolos y la representación. Hauser (1969) explica que los sacerdotes fueron los primeros en invertir en arte de manera constante, los reyes y príncipes lo hicieron también, estas figuras de mando poseían talleres donde se laboraba tanto de manera libre o como esclavos.

Desligarse de esto duró miles de años, pues la artesanía y el arte no son instancias que pertenezcan a campos diferentes; aunque aún en la actualidad se cree a veces que el oficio hace al artista o que el artista solo realiza un oficio. Además ciertas clases tienden a proteger a otras, porque son la carnada y su sustento, se mantienen en ciertas condiciones, se les ayuda a seguir con sus ideas progresistas, ya que les reditúa de alguna o muchas maneras. Hauser (1969) menciona que:

Los sacerdotes hicieron que los reyes fuesen tenidos por dioses, para incluirlos así en su esfera de jurisdicción, y los reyes hicieron construir templos a los dioses y a los sacerdotes para acrecentar su propia gloria... las obras de arte gigante, de la escultura monumental y la pintura mural, no fueron creadas simplemente por

sí mismas y por su propia belleza. Las obras plásticas no fueron encargadas para ser expuestas, como en la Antigüedad Clásica o en el Renacimiento, delante de los templos o en el mercado; la mayoría de ellas estaban en la oscuridad de los santuarios y en lo profundo de las tumbas. (p. 53)

Se trataba de piezas hechas por encargo para el gobernador, para el mecenas o para el noble que las demandaba.<sup>3</sup> A pesar de que en imperios como el egipcio había artistas escultores o arquitectos que recibían honores importantes, en general el creador no goza de un estatus ni su persona es relevante. Su nombre queda desconocido para la gran mayoría y su trabajo se ve solo como un esfuerzo manual para un fin religioso, solo los arquitectos logran separar su quehacer de esa dinámica (Hauser, 1969). La figura del artista era prácticamente inexistente, la importancia recaía sobre el creador de los templos y palacios, en la urbanización de la ciudad y no en la decoración de estos; por lo tanto, no se valoraba al autor de vasijas, pinturas, papiros, etcétera.<sup>4</sup>

Es en Grecia donde se tiene el antecedente de un artista que firmaba sus vasijas. De «alrededor del 700 a. C., proceden también las primeras obras firmadas de las artes plásticas, comenzando por el vaso de 'Aristónoo', la más antigua obra de arte firmada que existe» (Hauser, 1969, p. 106). Este acto de firmar las vasijas no quiere decir que el artista ya sea alguien especial y de características únicas, pero marca una importancia en lo que hace; el objeto no es un objeto cualquiera y, por lo tanto, el creador es alguien que se diferencia del resto, ya no es alguien que depende de los principales núcleos de

---

3 En este tumulto de clases habrá que ver el papel que cumple ahora el curador como intelectual, la voz del artista y, a la vez, el que tiene poder sobre él; además de los grandes coleccionistas que son monopolios en la creación de gustos. Ahora la nueva clase sacerdotal es el coleccionista, el curador y la crítica, son los que gobiernan los gustos del público y las subastas.

4 Se piensa que lo que es importante en la actualidad siempre lo ha sido. Hay una tendencia a idealizar todo, se trabaja con lo que se imagina, no con lo que se hace, se trabaja con las ideas que se tienen del mundo, no con lo que hay en el mundo. Lo que el sujeto supone es más fuerte que lo que ve y hasta que lo que intuye, piensa que el sueño es lo más fuerte que existe porque lo percibe con ímpetu, pero es solo algo que no existe, lo idealizado.

poder religioso y político, ya puede ser de otra índole: «...y aunque sirven a fines sagrados, no tienen en modo alguno la pretensión de ser a su vez sagradas;... el arte no es ya un medio para un fin; es fin y objetivo en sí mismo» (Hauser, 1969, p. 110). Es cuando hay arte por el arte, belleza pura sin otra satisfacción divina.

Las clases sociales con riqueza se pueden permitir la contemplación del objeto, sin relación directa con alguna divinidad, a partir de entonces, tiene auge en Grecia Antigua la importancia del artista como creador; es entonces que el artista está cerca de ser un autor consciente, que también utiliza las matemáticas, la física, u otras disciplinas para servir a la belleza:

La representación del movimiento, del esfuerzo súbito, de la postura cargada de dinamismo merece toda su atención. Mirón busca retener la fugitividad del movimiento, la impresión de momento que pasa. En su Discóbolo elige para la representación el momento más fugaz, más tenso, más agudo: el instante inmediatamente anterior al lanzamiento del disco. Por primera vez desde el Paleolítico se vuelve a comprender aquí el valor del «momento pregnante»; comienza la historia del ilusionismo occidental y termina la de la representación ideal, conceptual, ordenada según modos fundamentales de ver las cosas. (Hauser, 1969, p. 116)

El ilusionismo occidental, que ha permeado toda la historia del arte que es tomada desde el neolítico, se continúa experimentando en todos los estilos, en todas las corrientes del arte; es algo que utilizamos como el conductor del arte, como su materia prima; pero se le llamará de diferente manera, dependiendo el tiempo en que se viva, ya que el artista irá desarrollándose conforme evolucione la sociedad en la que habite. Ahora se tiene ya a un creador identificado, que vende sus trabajos y se mantiene de eso:

Eurípides es literato y filósofo, demócrata y amigo del pueblo, político y reformador; pero, a la vez, es un hombre *declassé*, social-

mente desarraigado, como lo fueron sus maestros. Ya en la época de la tiranía hallábamos poetas, como Simónides, que ejercían su profesión como un oficio, vendían sus poemas al mejor postor, llevaban una vida errante y eran tratados por sus hospederos como huéspedes y criados a la vez; es decir, eran literatos profesionales, pero todavía no formaban, ni con mucho, una clase profesional de literatos independientes. (Hauser, 1969, p. 132)

Aquí destaca la relación entre el poeta y la errancia, llevaban *una vida errante*, como un marinero, como un monje que cruza las ciudades, alguien que no es fácil de clasificar porque es tratado como huésped y como criado; sujeto con talento, pero también sujeto de trabajo. Este pensamiento, ayuda a establecer al movimiento del sujeto tanto como el de sus piezas y el de sus pensamientos; no es un ser en pausa, ni tampoco un ser pasivo que sólo escribe sin hacer un camino cuando anda. Se llega al helenismo, con la figura de Alejandro Magno y sus acciones en las tierras conquistadas; y lo que provoca este encuentro de culturas es b�sto, es movimiento que se expande a la sociedad. La conquista de territorios lleva a otras prácticas, y el arte y el artista tienen otros nichos:

En la época helenística la producción intelectual se basa ahora no en posturas éticas y afectivas, sino en la competencia y en el rendimiento. Así como el gran Estado helenístico emplea y manda de un sitio para otro a sus funcionarios sin tener en cuenta sus orígenes ni su tradición, y como la economía capitalista emancipa a los súbditos de la ciudad natal y de la patria, así también los artistas y los investigadores quedan desarraigados y se reúnen en los grandes centros internacionales de cultura. (Hauser, 1969, p. 142)

Este cosmopolitismo hace que los artistas tengan otros públicos y aprendan muchas tradiciones. Ahora ya no solamente su profesión en sí los hace errantes, sino la misma sociedad los convierte en errantes desde la economía; es donde se vive la importancia por el

otro, esto llevó a considerar un aspecto de relevancia en el arte, la biografía. «El creciente interés por lo biográfico está en todo caso en relación con el progreso de la conciencia filosófica y del culto a los héroes, reavivado a partir de Alejandro Magno» (Hauser, 1969, p. 146). Pero aunque existe ya un sujeto creador definido, su vida no se ha facilitado, «el artista plástico sigue estando mal pagado, carece de sede fija y lleva la vida libre de los nómadas; en la mayoría de los casos se mantiene extranjero y sin derechos en la ciudad que le da trabajo» (Hauser, 1969, p. 159). Son pocos los artistas beneficiados que tienen una vida protegida y una fuerte influencia en el poder; este fue el caso de Apeles, pintor a quien Alejandro Magno confiaba sus confidencias. De manera progresiva, se propagó la fama de artistas de este nivel, que condujo a la admiración extasiada del genio artístico, lo cual Hauser (1969) vincula con Plotino:

El artista vuelve a ser de nuevo iluminado por el resplandor de la profecía y del divino entusiasmo que rodeaba a su persona en la prehistoria; aparece de nuevo como poseído por la divinidad, como hombre carismático que conoce cosas secretas, cual había sido en los tiempos de la magia. El acto de la creación artística adquiere los caracteres de la *unio mystica* y escapa cada vez más al mundo de la ratio. Ya en el siglo I, Dión Crisóstomo compara al artista plástico con el demiurgo; el neoplatonismo desarrolla este paralelo y acentúa el elemento creador de la obra del artista. (p. 161)

Como se puede ver, se siguen arrastrando conceptos de divinidades que han hecho que se desarrolle la disciplina (por eso el afán de la presencia en el tiempo actual). Después de que el artista se convierte en consejero, se considera como poseído por la divinidad, se adaptan los conceptos sin conocerlos en sus contextos y los deforma según su idiosincrasia. El artista tiene entonces capacidad de conexión con lo divino, capacidad de consejero, de decisión. Al artista, ese ser errático que va con el flujo social como agua en el río, ¿por qué en la sociedad capitalista contemporánea se le exigen otras cosas que parecen no relacionarse con él?, o ¿siempre ha sido así? Se continúa

rastreando a ese artista, a ese creador, ya que la sociedad cambia; el artista, por lo tanto, la sigue, aunque sea su antítesis o su contraste.

En el mundo medieval todo es Dios, se vive para él y se trabaja para él. Si antes el artista era un simple artesano, un simple cuidador de las formas y la perfección técnica, en esta etapa de la civilización occidental se debe preocupar aún más, ya que lo que se creaba estaba dirigido hacia él o tenía una carga fuerte de las representaciones bíblicas. Por eso los monjes eran los creadores, los que muchas veces llevaban la batuta en la creación; surgen los santos poetas, los monjes iluminados, los conventos como pequeñas ciudades. El artista es el más fiel servidor del Dios todopoderoso, del creador universal:

Además de la ilustración de libros, arte monacal por excelencia, los monjes se ocupaban de arquitectura, escultura y pintura, trabajaban como orfebres y esmaltadores, tejían sedas y tapicerías, organizaban fundiciones de campanas y talleres de encuadernación de libros y construían fábricas de vidrio y de cerámica... Fuera de los monjes y de los operarios libres o siervos ocupados en las cortes feudales, había desde el comienzo operarios y artistas que constituían un mercado de trabajo libre, aunque fuera aún limitado. Era gente errante, que hallaba ocupación ya en los monasterios, ya en las sedes episcopales y en las cortes señoriales. (Hauser, 1969, pp. 216-217)

Debido a la importancia de Dios como creador universal, la figura del artista importaba poco; el mortal que sólo se conforma con ser humilde servidor. Es por eso que, «en la Edad Media llama la atención la impersonalidad de la obra de arte y la modestia del artista» (Hauser, 1969, p. 230). En esta época era más importante el mecenas, quien pagaba o regalaba la pieza; la construcción, no el artista. Por eso había donantes, la gente rica que pagaba con sus fortunas los retablos y las pinturas de las catedrales,<sup>5</sup> y las mismas catedrales. La importancia

---

<sup>5</sup> Un ejemplo interesante, aunque sea del Renacimiento y no de la Edad Media, es el libro del excelente historiador del arte Aby Warburg (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Alianza Editorial.

entonces es del donante, y el artista es visto como un artesano. Hay una figura en la Edad Media que es particularmente llamativa:

El *vagans* es un clérigo o un estudiante que anda errabundo como cantor ambulante; es, pues, un clérigo huido o un estudiante perdulario, esto es, un *déclassé*, un bohemio. Es un producto de la transformación económica, un síntoma de la misma dinámica social que dio origen a la burguesía ciudadana y a la caballería profesional, pero presenta rasgos importantes del desarraigo social de la moderna intelectualidad. El *vagans* carece de todo respeto para con la Iglesia y para las clases dominantes, es un rebelde y un libertino que se subleva, por principio, contra toda tradición y contra toda costumbre. (Hauser, 1969, p. 296)

En todos los períodos de la historia del arte, el creador anda de un lugar para otro sin saber siquiera en qué punto quedar; muchas veces por la economía, otras porque la ciudad donde se nace es pequeña, otras porque quiere estar en los centros culturales de mayor renombre, otras para ser consejero de reyes. Si como se mencionó antes, se trata de clérigos huidos o estudiantes perdularios, llama la atención la rebeldía implicada en ello. Además, el *vagans* no respeta a la institución más temida de entonces, la Iglesia, ni a las clases dominantes, recurso que siempre será una supervivencia en el arte para los artistas y críticos. Habrá que acentuar esto, ya que es algo recurrente en el arte contemporáneo y, por ser obvio, se olvida la tradición del arte en actitudes y formas de vida, y creemos que la tradición es solo manejar materiales y corrientes. Sin adelantarse, hay que continuar con la revolución del viento y la mecánica de principios del siglo XVI. Fue hasta el Renacimiento, con Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Alberto Durero, que el artista fue adquiriendo renombre y representación; como lo dice Foccroulle (2006):

Progresivamente se tiene la sensación de que lo divino se convierte en un pretexto para representar al hombre: el autorretrato

(1500) en el que Durero se pinta como Cristo me parece decisivo. Lo divino ya no es objeto de representación, sino que lo divino entrega sus rasgos a lo humano. A partir de entonces, los artistas van a poder convocar las imágenes bíblicas en una perspectiva cada vez más humanista. El individuo surgiría, pues, más de las profundidades del mundo teocéntrico que de una ruptura radical con él. (p. 111)

A partir de ahí, el hombre que pinta, el hombre que hace las representaciones y que realiza la imagen de Dios, ya es otra cosa, ya adquiere también un rostro que lo identifica, un rostro donde pueden admirar a aquel creador de Dios y demás maravillas en el universo pictórico. En el Renacimiento, la figura del artista ya es representativa; ya los mecenas se disputan su presencia en sus castillos, es trofeo, una bandera que cuesta y que da estatus para quien los mantenga, para quien los ayude contratándolos y pagándoles sumas de dinero por su manera de ver y de observar el mundo. Es así que se conoce a las figuras más representativas de esta época; una de ellas es Leonardo da Vinci, de quien Hauser (1969) afirma:

La progresiva ascensión del artista se refleja con la mayor claridad en la carrera de Leonardo, que todavía en Florencia es un hombre apreciado sin duda, pero no precisamente abrumado de encargos, en Milán es el cortesano mimado de Ludovico Moro y luego el primer ingeniero militar de César Borgia, para terminar finalmente su vida como favorito y confidente del rey de Francia. (p. 417)

El creativo está enlazado con los mecenas, los religiosos y los gobernantes, que muchas veces eran lo mismo. Ya el artista era *notable* y tenía presencia, era alguien *especial*, tenía talento, *genio*, lo que lo convertía en alguien sobrenatural, como Miguel Ángel, el cual Hauser (1969) dice que tenían una relevancia, privilegio y estatus social tan elevados, que se puede tomar la libertad de desdeñar tanto cargos y nombramientos como príncipes o incluso ser enemigo de papas. Este creador se llamado el *Divino*, no por orgullo sino que:

Querría sacar las figuras arrancándolas mediante un conjuro al bloque de mármol por la pura magia de su visión... es el primer artista moderno, solitario, movido de una especie de demonio que aparece ante nosotros, el primero que está poseído de una idea y para el que no hay más que su idea; que se siente profundamente obligado para con su talento y se ve en su propio carácter de artista una fuerza superior que está por encima de él. El artista alcanza así una soberanía junto a la que queda sin sentido todo el antiguo concepto de la libertad artística. (Hauser, 1969, p. 418)

En esta parte de la historia del arte, ya se está ante la personalidad del artista como un ser independiente en cualquier asunto que tenga una relación directa con su trabajo como autor, ante alguien que tiene plena conciencia de ser él mismo. Miguel Ángel sabe que su talento no lo tiene nadie y lo explota con su carácter intempestivo; esto lo desarrollarán en alto grado en el romanticismo, y tiene que ver con lo irracional y subjetivo, con la creación en todo su esplendor y, por lo tanto, con la convicción de hacer obras desde una visión muy personal, única, original. En toda la historia del arte, las cosas tenían que estar perfectamente elaboradas, independientemente de cuántos estuvieran inmiscuidos en la producción; pero esto, precisamente, es lo que ocasiona que se tengan dimensiones difíciles de alcanzar: por un lado, se acerca a la gente a que contemple a Dios y al arte de manera bella, de una manera pulcra en la contemplación; y por otro, se transmite que quien hizo eso es *artista*, un ser semidivino, con un talento que no se puede igualar.

En el arte del Renacimiento participaban principalmente las clases adheridas al movimiento humanístico y neoplatónico, las cuales constituían una intelectualidad tan uniforme y homogénea como, por ejemplo, no lo había sido nunca el clero en conjunto. Las creaciones decisivas del arte estaban destinadas a este círculo. Los círculos más amplios, o no tenían sobre ellas conocimiento alguno, o la juzgaban con criterios inadecuados,

no estéticos, y se contentaban con productos de valor mínimo. En esta época surgió aquella insuperable distancia, fundamental para toda evolución posterior, entre una minoría culta y una mayoría inculta, distancia que no conoció en esta medida ninguna de las épocas precedentes. (Hauser, 1969, p. 399)

Esa distancia es precisamente la que inquieta en este trabajo. En el siglo **XXI** se ve al arte como si se quisiera que fueran principios del siglo **XVI**; la distancia que existe entre el público culto y el de bajos recursos hace que se repitan las mismas ideas; se quiere imponer el punto de vista dogmático y anquilosado de hace siglos en plena actualidad. El artista es el que hace *el tiempo en presente*, por lo tanto, también hay un desfase entre lo que es y lo que se dice que *debe ser* un artista, quien no es un comerciante, nunca un marchante de arte. ¿Por qué denostar al arte contemporáneo con argumentos que no se sostienen en lo más mínimo? Precisamente la importancia del Renacimiento está en esa concepción de la distancia, cuando se establece la genialidad también lo hace la diferencia, el ser más que los demás o el tener una visión más amplia de uno mismo:

Lo que es fundamentalmente nuevo en la concepción artística del Renacimiento es el descubrimiento de la idea del genio, es decir, de que la obra de arte es creación de la personalidad autónoma, y que esta personalidad está por encima de la tradición, la doctrina y las reglas, e incluso de la obra misma; de que la obra recibe su ley de aquella personalidad; de que, en otras palabras, la personalidad es más rica y profunda que la obra y no puede llegar a expresarse por completo en ninguna realización objetiva. (Hauser, 1969, p. 419)

Por eso, el Renacimiento es de suma importancia para el arte; es en ese entonces que cobra relevancia el cuerpo del artista, que se vuelve consciente de que su ser, su carácter, su cuerpo, son igual o más importantes que su obra misma. Quizá valga la pena enlazar con el

performance, que es la genialidad de la obra, porque en él, el cuerpo del artista es el proceso y el material, es el impulso, la causa, el origen y el fin, el tiempo: la pieza es el presente con cuerpo. Continuando con el relato histórico, cuando llega la revolución francesa, cae la monarquía, el pueblo toma el poder y el autor sube a las alturas; es el que representa a la patria, a los ideales, sobre esto es ilustrativo Jacques-Louis David, quien es el que marca el Clasicismo con *El juramento de los Horacios* (1784):

Los medios artísticos de que se sirvió eran estrictamente racionales, metódicos y puritanos, y subordinaban toda la organización de la obra al principio de la economía. La precisión y la objetividad, la limitación a lo más necesario y la energía espiritual que se expresaba en esta concentración correspondían al estoicismo de la burguesía revolucionaria como ninguna otra orientación artística. (Hauser, 1998, p. 159)

Aquí el artista es parte de los que ostentan el poder social también, pero ya con el autor genio, talentoso, atormentado. El romanticismo aparece, el mundo está a los pies del artista, quien ya es estimado por lo que es, y después de la Revolución tiene otras demandas, otras preocupaciones que ya estaban antes, pero que ahora cobran sentido con la transformación de la cultura. Hay un cambio donde el artista pasa de dirigirse a un grupo social, a cuya autoridad se apega, para ahora expresarse de manera personal ante otros individuos (Hauser, 1998). El arte se hace accesible, si no al mundo entero, sí a quien está interesado en él: ya no se tiene la gran distancia del Renacimiento, sino la distancia en los sentimientos. Después de la revolución francesa, casi de inmediato se abre el Louvre, donde el público tiene un acercamiento directo con el arte. Esto hace que el artista se convierta en alguien de carne y hueso, un mortal que siente y sueña.

El Romanticismo se disemina desde Inglaterra, Francia y Alemania por el mundo. La huella del Romanticismo sigue presente, aún más como dice Hauser (1998): «Todo el siglo xx dependió artística-

mente del romanticismo» (p. 181), y quizá se tengan algunas ideas fijas, que no se han podido superar como: «los románticos juzgaban la vida con los criterios del arte porque con esto querían elevarse a una casta sacerdotal superior al resto de los hombres» (Hauser, 1998, p. 194). Esto se sostuvo un tiempo, luego llegó el socialismo y se quiso bajar el arte hasta lo elemental; pero el arte, aunque dependa de una estructura económica, no se puede reducir a pura producción comercial y política. Aunque se empezó por hacerla popular, se quiso dejar al arte a la altura de los ojos del sujeto, del sujeto mortal que trabaja, una cuestión que en literatura pudo funcionar aparentemente:

Así también los románticos se desprenden del socialismo y retoman a su concepción artística anterior, aunque modificándola. Finalmente, no queda ni un sólo poeta importante fiel al ideal socialista, y por el momento parece perdida la causa del «arte popular». En el arte romántico se opera un apaciguamiento interno; se vuelve más burgués y más disciplinado.... surge, por una parte, un romanticismo conservador y académico, y, por otra, un romanticismo de salón elegante. (Hauser, 1998, p. 265)

Muchas veces las imposiciones no funcionan en el arte, que ya a estas alturas tiene un modo de operar distinto. Esta postura dio como resultado que surgieran artistas como Baudelaire, para quien «el dandy reúne en sí todas las virtudes del gentleman, que son posibles hoy todavía; es capaz de afrontar toda situación y nunca se sorprende por nada; nunca se vuelve vulgar y conserva la fría sonrisa del estoico» (Hauser, 1998, p. 459). También tenemos a Byron o a Wilde, «la extraña combinación de diletantismo y esteticismo que es típica de los decadentes ingleses. El arte no había sido nunca tomado tan en serio como ahora» (Hauser, 1998, p. 458), y no sólo el producto ni su carácter, sino el mismo cuerpo y su atuendo, su autorrepresentación misma.

En el siglo XX se quiso hacer un deleite visual y una experiencia, por eso las vanguardias experimentaron con mil formas en la

representación: el arte acción aparecía con los dadaístas. Después de la Segunda Guerra Mundial, llegaron el neoexpresionismo, las neovanguardias, los neorrealismos, lo nuevo no tan nuevo. El artista ahora es el académico, el ciudadano ejemplar, el que se lanza para puestos públicos, el que dirige museos. Es el que escribe y pública sus memorias, aparece en programas televisivos; es una celebridad que vende sus trabajos a miles de dólares, un especulador financiero. Aparece el curador, figura más emblemática que la del artista, su gurú, su mentor, su guía, los contactos, la influencia, los medios, la mercancía, la ganancia y la pérdida como elemento rector del arte; ya se conmemora el día del performance, ahora la transgresión se asume desde las instituciones.

Pero a lo largo de este trayecto hace falta enfocarse en quién es ese que realiza esculturas, pinturas, fotografía, instalaciones, arte sonoro, arte digital. ¿Quién es ese sujeto que hace representaciones, que representando un papel, representa a muchos, y que ese papel se multiplica representando incluso países completos, como en las bienales?, ¿quién es ese sujeto que hace las veces de un guía de la producción creativa global en el estado contemporáneo?, ¿por qué darle tanta importancia a un sujeto? En la actualidad, varios autores han dicho lo que ellos consideran que debe ser, o es, o parece ser un artista, como Marina Abramovic en la *Primer Bienal de Performance en Argentina* (Observatorio, 2015).

Hay otros autores que definen al artista como un místico, como un apóstol, como propone Groys (2014): «el artista de vanguardia es un apóstol secularizado, un mensajero del tiempo que trae al mundo el mensaje de que el tiempo se está terminando, de que hay una escasez de tiempo, incluso una falta de tiempo» (p. 106). Quizá por eso son tan valiosos los artistas, tan bien tratados, para el sujeto no es fácil que le recuerden el tiempo que falta, el tiempo con el que ya no cuenta. Tal vez se les valora por saber trabajar con el tiempo y con el espacio, con la luz, como sus principales herramientas; ser mensajero es complejo, más en tiempos donde la pobreza y la ignorancia del capitalismo arrasan con toda materia prima, se acaba el tiempo,

y se piensa que lo más necesario es el dinero. En el siglo pasado se creía que el estudiioso embriagado, aquel ser solitario, tenía algo de artista, como lo dice Kristeva en los cursos de Benveniste (2011) en el Collège de France:

El estudioso embriagado por el trabajo tiene algo de artista, de creador. A comienzos del siglo XX, Rilke (autor por el cual Benveniste sentía afección durante su juventud) creía haber descubierto en el trabajo el secreto de una vida de artista. Era la lección que había aprendido de Rodin ya en sus primeros encuentros; más tarde, le escribía: «Acudí a usted para preguntarle ‘¿cómo hay que vivir?’, y usted me contestó: ‘trabajando’». Después nota que esa es así mismo la opinión de Cézanne: «Creo que no hay cosa mejor que el trabajo». Evidentemente, ese tipo de lección conlleva sacrificios: el creador no puede dedicar mucho tiempo a sus relaciones con los demás seres humanos, está condenado a la soledad. ¿Pero hay que lamentarlo? Beethoven, otro artista citado por Rilke, habría dicho: «No tengo amigos, debo vivir solo conmigo mismo; pero sé que en mi arte Dios está más cerca de mí que de los demás». (p. 210)

Aquí se tiene a un trabajador embebido por sus deberes, y que al mismo tiempo se sabe como un ser introspectivo. Dios está presente y se acerca más a los creadores (como Presencia altísima, lo máximo espiritual), porque son como los ermitaños, como seres marginales al estilo de Diógenes de Sinope, o cualquier cínico del mundo helénico, o tantos otros que nuestra civilización ha visto de manera extraña: la soledad y la espiritualidad los hace fuertes, porque están ante sí mismos, un presente cargado de presencia. El mismo Benveniste (2014) es ejemplo de ello:

La fórmula de Kirkegaard que Benveniste copió... «hombres solteros, solitarios, que viven sólo para una idea». Benveniste escribe a propósito de Saussure, cuyo destino lo preocupó mucho: «En

todos los creadores hay cierta exigencia, oculta, permanente, que lo sostiene y lo devora, que guía sus pensamientos, le señala la tarea, mengua sus debilidades y no le da tregua cuando intentan escaparle».... Uno de sus amigos más cercanos describe al «Benveniste de siempre» como a un hombre «cerrado a cal y canto en sí mismo, reservado en cuanto a sus sentimientos y sin gusto por molestar al prójimo»; él mismo menciona sus «meditaciones solitarias».... Se interesa en todas las lenguas y en todo lenguaje; pero en nada más. Llamativamente, el especialista de la comunicación humana la cultivó muy poco. (p. 34)

Ese ser dominado por exigencias ocultas, por algo que guía sus pensamientos, por algo que no es él mismo, es el conducto, es el mensajero otra vez de esas fuerzas, un ser que ya se está perfilando más hacia lo espiritual, realiza sus *meditaciones solitarias*<sup>6</sup>. La creación es disciplina, cuyo costo es estar solo mucho tiempo, vivir en constante comunicación con el espacio, ya sea la hoja en blanco, el lienzo, el espacio físico, el espacio imaginado, el tiempo en que uno se sitúa en ese espacio de introspección, que es estar frente a la presencia misma, quizás por eso el principio es lo más difícil.

Es por eso que muchas veces se retoma lo primigenio del artista-mago, el artista es comparado con el chamán, con el místico; no

---

6 Eso en el contexto actual debe tener un peso significativo, ya que la meditación occidental nace de la representación. David Freedberg (2011), en *El poder de las imágenes* dice que «nuestro interés, entonces, no es la meditación en sentido amplio sino aquellas de sus formas que dependen de imágenes reales para producir otras mentales. El objetivo de esta clase de meditación es captar lo que está ausente, sea histórico, sea espiritual. Se basa en la idea de que, por ser nuestra mente errática, para meditar necesitamos cierta dosis de concentración. Al concentrarnos en imágenes físicas, mantenemos a raya la inclinación natural de nuestras mentes a vagar y ascendemos con intensidad creciente a la esencia espiritual y emocional de lo representado con forma material ante nuestros ojos —nuestros ojos externos, no los de la mente—» (p. 196). Después aclara que «Marrow ha estudiado el desarrollo de la devoción privada y metódica a la Pasión. Parece que ésta se inicia con los franciscanos. Entre los primeros y muy numerosos tratados de estos monjes, quizás el más importante sea *De meditatione passionis Christi per Septem diei horas libellus* («Pequeño libro de meditación sobre la Pasión de Cristo, dividido conforme a siete horas del día»), escrito por el Pseudo-Beda. «Es necesario —afirma en el prólogo— que cuando te concentres en estas cosas durante la contemplación, hagas como si de verdad estuvieses presente en el momento mismo en que Él sufrió. Y cuando te lamentes, actúa como si tuvieses a nuestro Señor sufriendo ante tus mismos ojos y como si estuviera allí para recibir tus oraciones». El hincapié puesto en la presencia real no podía ser más decisivo» (Freedberg, 2011, p. 206).

por nada se considera a Pepeta Tolrá como una médium-artista, aunque ella hacía sus labores como medio de expresión de los mensajes que le eran dictados: hacia sus trabajos manuales de hilo y dibujos como mensajera. También es el caso de Hildegarda von Bingen y de otros tantos a lo largo del tiempo: en ese momento, la presencia es Dios. Pero, ¿qué será entonces, un mensajero, un ermitaño, un trabajador empedernido, un disciplinado con *exigencias ocultas*, un solitario, que se dedica al cultivo del tiempo y del espacio no sólo exterior sino más del interior? En la actualidad es difícil quizás aspirar al artista y otorgarle su utilidad en un mundo que ha sido fracturado debido a sus condiciones económicas, como lo dice Groys (2014):

El artista se vuelve un portador y protagonista de «ideas» o «conceptos», más que un sujeto de trabajo duro, ya sea alienado o no. De una manera similar, el espacio digitalizado y virtual de Internet ha producido los conceptos de fantasmas de «trabajo inmaterial» y «trabajadores inmateriales» que supuestamente abrieron el espacio para una sociedad «post-fordista» de creatividad universal, libre del trabajo duro y la explotación. Además de esto, la estrategia del ready-made duchampiano parece socavar los derechos de la propiedad intelectual, aboliendo el privilegio de la autoría y haciendo del arte y la cultura algo para uso irrestricto del público. (p. 121)

En este sentido, no es lo mismo una práctica artística de la alta Edad Media a otra de la época contemporánea, el mercado del arte dicta otros parámetros: ese tejido de creación y público, permite que el público se sienta creador, se convierta en artista, de ahí la cita de Groys. Si bien es cierto que las revoluciones tecnológicas hacen que el hombre se adapte a otras condiciones, es este el tiempo donde el trabajo se hace a distancia, y es el pretexto para que la presencia sea más valorada, lo que se verá más adelante con la era postfotográfica. Aun así, el artista tiene cierta connotación de *ser especial* entre los que perciben ese halo de misterio; el autor es ese individuo que ha

quedado con el estigma de transgresión como si la creación artística fuera ajena a esa distinción:

El artista es incapaz de encajar dentro de la estructura de una sociedad igualitaria. Es —ineludiblemente— un inadaptado social; un psicópata a juicio del vulgo. Para los filósofos racionalistas, como Platón, la única solución consistía en expulsarlo de la sociedad. Un racionalista moderno seguramente recomendaría que se le sometiera a tratamiento para curarla de su neurosis.

(Read, 2011, p. 9)

Es así que se llega a la cita tan mencionada de Platón sobre los poetas (Murdoch, 2016). En la época griega, los rebeldes e inadaptados eran los grandes filósofos, como Pitágoras, que formó su prototipo de sociedad con los pitagóricos;<sup>7</sup> y más tarde, Sócrates, que no se doblegó en espíritu al defender su verdad en la sociedad que educaba. Y si la cita de expulsar a los poetas la dice Platón,<sup>8</sup> lo hizo en el contexto de la educación de la Hélade, como menciona Daniel J. Boorstin (2008):

Si entre nosotros el «artista» evoca la orilla izquierda del Sena y la vida bohemia, y se rebela contra las normas convencionales de la sociedad, la situación era muy distinta en la Grecia clásica. Allí los rebeldes no eran los artistas sino los filósofos: el rebelde no era Fidias sino Sócrates. (p. 95)

De ahí la relevancia actual de no separar filosofía y arte. En la sociedad contemporánea, la desobediencia o la rebeldía son necesarias como elementos singulares y que de cierta manera constituyen el ser de la pieza artística, sea sujeto u objeto. Sin embargo, aun con su «singularidad», lo que importa actualmente ya no es sólo la pieza, no como un referente del autor. La pieza perdió su aura, se puede

7 Véase a Hernández de la Fuente, D. (2014). *Vidas de Pitágoras y biografías del filósofo de: Porfirio, Jamblico, Diógenes Laercio, Diodoro de Sicilia y Focio de Constantinopla*. Ediciones Atalanta.

8 Sobre este tema son interesantes las conferencias de la filósofa y poeta Iris Murdoch (2015). *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*. Ediciones Siruela.

desplazar por cualquier espacio, al igual que la figura del artista que se pierde en cualquier disciplina y se reconstituye como multiplicidades, como lo evidencia Groys (2014):

La conexión directa entre el cuerpo del artista y el cuerpo de la obra se interrumpió. Las obras ya no se consideran como algo que mantiene el calor del cuerpo del artista incluso cuando su cadáver ya está frío. Por el contrario, el autor (artista) ya fue declarado muerto durante su vida y el carácter «orgánico» de la obra ha sido considerado una ilusión ideológica. (p. 120)

En la época actual, en la que el arte es una cuestión de relación, un proceso de múltiples representaciones y acciones, los espectadores asimilan esa ideología y la pueden transformar igual que el creador; si el autor muere, prevalece el tiempo capturado y su idea, no su cuerpo, quizás por eso todo mundo puede ser artista, porque ya el autor ha muerto. ¿La importancia es la pieza o el juego que se da entre el objeto artístico y el espectador?

En cuanto al performance, sigue siendo una realización objetiva, un ente vivo aún sin cuerpo, porque lo que queda es y seguirá siendo presente, ausente, y presencia viva. Incluso así, hay ciertos valores que se siguen cuidando como si fuera la última panacea de los últimos tiempos: la imagen de ese artista, la representación hueca y vacía que se desprende del creador contemporáneo al realizar un escándalo. Al final, cada época debe tener sus *bufones*, no en sentido peyorativo; se necesita ese carnaval contemporáneo para hacer catarsis social desde donde se tiene la posibilidad de hacerlo.<sup>9</sup>

---

9 Para ver la importancia de la acción en la vida cotidiana, habrá que conocer la relevancia del carnaval. Al respecto se puede revisar el ensayo de Mijaíl Bakhtin (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial. También, los estudios del historiador Robert Darnton (2015), en especial *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. Fondo de Cultura Económica. El capítulo II: *La rebelión de los obreros: La gran matanza de gatos en la calle Saint-Severin* (pp. 81-108) es un interesante texto que puede ayudar a esclarecer cómo eran utilizadas las acciones cotidianas, la iniciación en la secta laboral y la participación activa del cuerpo, del sujeto que se va construyendo con la desobediencia y la rebeldía en la sociedad de aquella época.

Es necesario evidenciar esos estados liminares y, al final, de todos modos inciden en esa figura extraña que seguimos llamando artista, a pesar de que, desde las neovanguardias se ha querido erradicar tal figura prominente; de allí la idea de que *todos podemos ser artistas*. De cualquier forma hay resistencia a la eliminación del artista, hay que resucitar los cadáveres, como Read (2011) dice: «La verdad es que el artista, con frecuencia (con más frecuencia aún si es un gran creador), ofrece a la colectividad algo que ésta no quiere aceptar, que rechaza por encontrarlo desagradable» (p. 11) Esa figura es igual de importante que quizá la misma sociedad. Esa cuestión de transgresión debería ser un punto de partida evidente y no una regla para la creación; por lo tanto, yo creo que sí, que todos podemos ser artistas, pero no sabemos cómo. Por esto se da la diversificación del sujeto en múltiples facetas, aunque se puede aclarar con propuestas como la de entender quién es el artista íntegro.

¿No es exagerado pensar que se le ha dado mucha importancia a los artistas? En el mundo del cine y de la literatura se siguen produciendo libros, biografías, diarios, artículos sobre su personalidad, notas periodísticas, revistas, etcétera, todavía mucho después de su muerte. Ahora no sólo el creador es papel de garantía para mover o tergiversar el discurso político; o en asuntos públicos, véase a los literatos ganadores de premios y concursos, son la opinión especializada en cualquier circuito. Y no sólo el autor tiene el glamour y la capacidad de hablar por medio de lo plástico o creativo, sino que utiliza el medio televisivo, electrónico y tecnológico para expandir su discurso y su representación.

Como se dijo con anterioridad, también el curador ya ha cobrado estatus, y es más sofisticado que el creativo: es su guía, es su mentor, es el organizador de lo que produce el artista. Si el artista está visto como *chamán*, como *místico*, como *un ser especial*, ¿cómo es visto entonces el curador? Esto es algo a lo que se debe poner atención, ya que el trabajo de uno está regulado por el otro. Ahora es más urgente tratar de definir el papel de cada uno, y saber de forma más clara a quién se hace referencia aquí con la palabra *artista*. Aclaremos este

punto un poco y veamos cuáles son sus funciones; según Guillermo Gómez-Peña citado por Schechner (2012):

El trabajo del artista es abrir por la fuerza la matriz de la realidad para introducir posibilidades insospechadas. Los artistas y los escritores se encuentran actualmente involucrados en la redefinición de nuestra topografía continental. Vemos a través del mapa colonial de América del Norte, Central y del Sur un sistema más complejo de traslapes, interconexiones y mapas sobrepuestos. Entre otras cosas, podemos ver Amerindia, Afroamérica, Américamestiza-y-mulata, Hibridamérica y Transamérica —la «otra América» que pertenece a los sin techo y a los nómadas, migrantes y exiliados—. (p. 484)

Gómez-Peña se inclina por una cuestión política, por una visión donde el artista tiene una especie de *misión*. Este autor es un performer contemporáneo muy reconocido, con el que se observan los mismos patrones de esa concepción del *ser artista*. ¿Por qué se sigue buscando el ser o tener una misión? En este aspecto no se puede evolucionar como en lo tecnológico, o no se le ha prestado la misma atención que a esta última.

Ha perdurado la idea antigua de hacer arte y ver al artista, sólo con la pequeña diferencia de que ahora también hay que ver al curador, y de que las universidades deben ofrecer las carreras para prepararlos, en lugar de preparar al escultor o pintor. Esto es así porque el mensaje de mensajes lo organiza mejor el curador, puede tener a dos o más elegidos y realizar una exposición, manipular a la opinión pública buscando los discursos necesarios para paliar la agonía del arte contemporáneo. Pero hay que desentrañar esa concepción de ser el misionero, mensajero, esas ideas que en los siglos pasados fueron marcadas con fuego y siguen vigentes como fantasmas que no quieren dejar el estado del arte.

La misión del artista radica en dar al grupo conciencia de su unidad, de su comunidad. Y puede hacerlo porque tiene acceso —en

forma más penetrante que los demás hombres— a lo inconsciente colectivo, a los instintos del grupo que yacen bajo la frágil superficie de los convencionalismos y la normalidad. (Read, 2011, p. 12)

Ese acceso se lo da el presente; por eso no pierde el estatuto de visionario, de casi vidente, cosa que no es descabellada, como dice Marina Tsvietáieva (1990), «ser contemporáneo es crear el propio tiempo,» (p. 27) un tiempo que será, además, el de los demás. Esto era moneda corriente en la antigüedad, cuando no se hacía diferencia entre sacerdote, brujo, o chamán; no existía el arte, o, al menos, no como ahora, con ideas sociales, anarquistas, etcétera, quizás con una ideología establecida. Esa utopía nunca es cumplida, porque esa es su naturaleza. De ahí la complejidad de definir al artista. Ser artista íntegro es una utopía, es tratar de aprehender al presente en su ausencia.

Sin embargo, todavía en la época actual, se piensa en el artista de manera tradicional; aquí un ejemplo de Read (2011): «la función del artista en la sociedad moderna se asemeja a la del curandero o el brujo en las sociedades primitivas: es el hombre que hace de intermediario entre nuestra conciencia individual y lo inconsciente colectivo, con lo cual asegura la re-integración social» (p. 13). Ese estar entre fronteras, también lo plantea Herbert Read acerca de la literatura: «La literatura está hecha en la frontera entre el yo y el mundo, y es durante el acto creativo cuando esta línea limítrofe se difumina, se torna permeable y permite que el mundo fluya en el artista y que el artista fluya en el mundo» (Pallasmaa, 2016a, p. 140). Ese es el espacio donde el ruido se detiene, porque es un lugar entre dos mundos.

Entonces, si ese es el papel del autor, ¿podría decirse que en México no hay artistas? Porque en este país saturado de problemas sociales, ellos están casi ausentes en el panorama social. Puede parecer que nada más se preocupan por mandar las piezas a las bienales, por aparecer en revistas especializadas, por abrir exposiciones en galerías de renombre comercial, y por vivir de su trabajo. ¿Cuál debe ser entonces la guía a seguir de esos creativos?, ¿o cuál es la que siguen? Para el filósofo Boris Groys (2014), «ser un artista ha dejado de ser un destino exclusivo, para volverse una práctica cotidiana, una práctica

débil, un gesto débil» (p. 117). ¿Cómo analizar esto al pensar que en los años sesenta y setenta hubo esa asimilación de ser cada uno su propio artista, esto es, que el humano estructure su forma individual, que decida por él mismo, como ocurrió en el 68 con el movimiento estudiantil?, ¿o será que el humano, el ciudadano artista está en el ocaso de su historia humanista? Marcus (1993), menciona que:

En un nuevo mundo de ocio ilimitado, cada individuo podría construirse una vida, al igual que en el viejo mundo unos pocos artistas habían construido sus representaciones de lo que podía ser la vida. Se trataba de un viejo sueño, el sueño del joven Karl Marx — ¡que cada hombre sea su propio artista! — pero aquellos que poseían el presente veían el futuro con mucha más claridad que cualquiera de las sectas saturadas del izquierdismo que reclaman el legado de Marx. Aquellos que regían el mundo estaban reorganizando la vida social no sólo para conservar su control sobre él, sino para intensificarlo. (p. 62)

El conocimiento de que al vivir el presente lo intensificas, no proviene propiamente de movimientos como el del 68 ni del pensamiento artístico, sino de más atrás, de ideas políticas; en muy poco tiempo, esa débil percepción giró para convertirse en un monstruo que devora las buenas intenciones. Esto se aprecia en el caso del cine y del teatro, en los que al juntar la representación de su representatividad en lo que resulta de su manipulación, a veces son utilizados para beneficiar al poder y manejar a las masas.

Lo mismo ocurre con las bandas de rock que se unen a la Organización de las Naciones Unidas y otras instituciones para hacer campañas millonarias: los artistas son los embajadores de la buena voluntad. El artista, la vida y la imagen, la representación, el performance que desarrollan como parte de su trabajo-vida, es redituable y débil, pero efectivo para fines comerciales y publicitarios. Aunque quizás esa debilidad da fuerza, no sólo al individuo, sino a sus múltiples representaciones. Para Guillermo Gómez-Peña, según lo cita Schechner (2012), el panorama es diferente. Este artista y académico del per-

formance, además de escritor y viajante, toma en cuenta mucho la multiculturalidad del artista:

Mi visión de lo híbrido es transracial, polingüístico y multicontextual... el artista que entiende y practica la hibridación en esta forma puede ser al mismo tiempo una gente de dentro y una gente de fuera, un experto en cruces y fronteras, un miembro temporal de múltiples comunidades, un ciudadano de dos o más naciones. (p. 485)

Esta postura va muy de la mano con las nuevas estéticas, como la estética relacional de Nicolás Bourriaud (2006), o con la estética de la emergencia de Reinaldo Ladagga (2010). Los tiempos en los que vivimos, después de la descolonización, son un momento propicio para poder vislumbrar otro paso más en nuestras sociedades. Aquí no sólo es un artista el que entiende, sino también el que practica esa hibridación; es el agente de cambio, es un *ser errático*. Nombramos así al artista debido a las piedras gigantescas que hace mucho tiempo, quizá miles de años, fueron transportadas por el hielo y cambian el paisaje con su sola *aparente* presencia.

En este libro se plantea que en el paisaje social, el ser artista te responsabiliza de una u otra manera, directa o indirectamente, de una transformación personal y por ende una transformación social, ya que hay una relación del paisaje-naturaleza con el arte, como hizo Petrarca a través de la contemplación del paisaje en el Renacimiento. Esta propuesta es interesante y siempre ha estado vigente ya que somos nómadas, seres de traspaso de información, compartimos cultura; pero no sólo la compartimos, sino que la eliminamos cuando queremos crear otra. También se da, claro, y es muy común, la hibridación de culturas, más si una potencia económica conquista a un país pobre. Por eso, es importante visualizar que cada cultura tiene sus propios presentes que pueden y deben verse desde la tolerancia, desde el ser artista íntegro, desde el ser errático, un ser con autoconciencia, seguro de saber de lo humano. En palabras de Read (2011):

El artista no sólo crea un objetivo que le es exterior; al hacerlo, también reorganiza el equilibrio de los impulsos que lo recorren interiormente... las necesidades de la sociedad imponen algo más que la creación de nuevas estructuras externas; exigen también determinadas estructuras internas de la mente, capaces de darnos el goce pleno de la vida. Por ello debemos buscar los métodos que permitan aflorar al artista latente en cada uno de nosotros. (p. 139)

El goce pleno de la vida tiene que ver con las tecnologías del yo, el conocimiento de uno mismo, la tolerancia al otro, la forma de ver y ser objetivo y no guiarse por el poder de dominar. Hay que ser líder, pero con uno mismo, no para mantener los intereses del poder. Ya explicaba Maturana (2003) que el sujeto ahora crece educado en la competencia, y eso no es tener liderazgo, sino que es funcionar según requerimientos del mercado y la economía; no hay una relación directa con la vida, con el goce de la vida y el tiempo en el que se vive. Hay muy poco tiempo para el conocimiento de uno mismo; se debe de hacer dinero, fortunas, el mercado del arte es una muestra de hacia dónde se ha dirigido la capacidad creativa. Read (2011) comenta a Bartlett que existen dos tipos de liderazgo:

El conductor que impresiona al grupo imponiéndole su autoridad y el que *lo expresa haciéndose eco de sus ideas*, sus sentimientos y sus actos. En una comunidad de hombres libres sólo hay lugar para este tipo de conductor. ¿Y cuál es el conductor que expresa las ideas, los sentimientos y las aspiraciones del pueblo? Nadie más que el artista y el poeta... el único individuo a quien la sociedad debe aceptar por conductor es el hombre de la imaginación, el poeta y el filósofo sobre todo, pero también el hombre capaz de representar ideas en forma de pintura y escultura o a través del medio —más eficaz y directo aún— de forma teatral. (p. 83)

Otra cualidad con la que tiene que contar el artista es ser la expresión del grupo; y una cuestión curiosa es que Read no separa de este tipo de personaje al filósofo. Artista y filósofo, pues, son los líderes que expresan al grupo haciendo eco de sus ideas, siendo «una relación por completo diferente de la dominación o la imposición» (Read, 2011, p. 73). Por lo tanto, no hay que quitarle al filósofo lo creativo, lo artístico, como tampoco hay que arrebatarle al artista esa capacidad de reflexionar para expresarse plásticamente, al final se termina siendo uno solo, el líder de las expresiones del grupo: «no se puede imponer al artista el oficio de mediador. Su función es catalítica: ayuda a la revolución social sin experimentar el menor cambio en sí, sin dejarse absorber por la sustancia social» (Read, 2011, p. 6). Así es el trabajo y la visión de Beuys que:

Trabajaba de acuerdo con un sistema conceptual, el suyo propio, no como una artista distanciado o hermético, sino como un artista totalmente comprometido. Entendía el papel del artista como el de alguien que busca constantemente las enfermedades de la estructura social con el fin de descubrir las diferentes alternativas para curarla. Le interesaba el discurso como una forma perpetua de diálogo, un sistema dialéctico. (Morgan, 2003, p. 109)

Es por eso que el artista no puede desconocerse a sí mismo, ya que él es el causante de los cambios sin recibir transformación. Ya esa transformación ha sido absorbida de antemano, podría incluso decirse que es un anticipador de las transformaciones psíquicas en el individuo; es un ser anticipado, un ser que vive en el presente con ideas posteriores a. Un caso particular de este tipo de artista es Joseph Beuys, que como dice Laura González Flores (2005), «pasa de un ideal romántico e individual (el de la expresividad del artista manifestada en creatividad, concepto culminante en el humanismo) a un concepto utópico, cargado de una mística social, de 'la gente' (sueño precapitalista de una sociedad orgánica)» (p. 269). Este sentido es algo que se pierde en los creadores contemporáneos, quienes tienen la

convicción de que trabajan desde problemas específicos y criticando lo normado, lo institucional; sin embargo, al mismo tiempo, ellos lo alimentan, y en el trayecto se va perdiendo el sentido del artista y del producto plástico.

Los artistas posmodernos trabajan desde esa aporía. Su estrategia o, más bien, su esperanza, consiste en lograr criticar el sistema desde dentro, a través de la deconstrucción de sus elementos. El peligro, no obstante, es que la cita no se vea como tal y que las obras se vean como lo que son: unos objetos más. (González Flores, 2005, p. 282)

Hasta aquí se va perfilando el artista, se estructura cómo es su evolución hasta quedar en una *fragilidad* que se torna ambigua. No sólo sus obras son frágiles, sino su persona, su representación. Esa misma constitución es fragilísima junto con su producto; ese sujeto carente de coherencia y sin sentido de ser un sujeto íntegro, que podría ser un artista o un charlatán. Según el desconocimiento es la talla del comentario, o la potencia en el juicio. ¿Qué tanto control tiene el artista de sí mismo? Cuando el artista y el filósofo han sido lo mismo desde tiempos antiguos, en los restos queda sedimentada la forma de comprender el mundo, de aprehender sus significados y transmitirlos. De esta manera, lo que se hace no es diferente de lo que se piensa: el uso de las coherencias para que se llegue a ser un sujeto o *artista íntegro*, tiene que ir de la mano con las funciones de este, sus actividades y sus pensamientos, lo cual se traslada a su actividad creativa.

Los artistas poseen un tipo de control ético, que por lo regular es lo más frágil de ubicar dentro de las obras y el autor, ya que ¿cómo valorar lo ético cuando los valores son de mercado y no espirituales?, ¿quién es el adecuado para sugerir ese valor? Para Lippard (2001), la influencia de la postproducción se hace tangible en la obra producida, de modo que, a pesar de que el artista tenga ahora más que nunca libertad de decisión sobre su creación, una vez que la termina

pierde voz y voto sobre ella y sus propósitos. La desvinculación del realizador y su obra tiene consecuencias, esta se puede modificar por lo inadecuado del montaje, su uso político, ideológico, o comercial.

Aunque se hace una línea entre la producción y la postproducción, es importante recalcar ese camino de la pieza. Es verdad que es difícil mantener el vínculo con las piezas, pero sí es posible conseguirlo, aunque sólo lo logran autores consagrados y con facilidades de manejo de sus obras, o artistas que cuidan con obsesión dónde y de qué manera será vista y recibida su obra. Otros piensan que después de hecha, esta ya no les pertenece, pero esa no es la cuestión, sino que es un asunto de ética, la que se extiende hasta el cuerpo del artista. En el presente, la representación le da empuje a la obra, en la que lo performativo adquiere igual o más peso que la obra. Y esto no es nuevo, ya los dadaístas hicieron de lo institucional un fantasma que, aunque tardó en ser diseminado, cobra cada día más intensidad. Las bases están puestas desde entonces, como menciona Marcus (1993) citando a Rusker:

El dadaísmo es una estratagema mediante el cual el artista puede comunicarle al ciudadano algo del desasosiego interior que evita que el propio artista quede arrullado hasta dormirse en la rutina y la costumbre. Por medio de los estímulos externos, puede compensar al ciudadano su falta de urgencia y vitalidad interiores y hacerle despertar a una nueva vida. (p. 216)

Eso es lo que las vanguardias del arte se han propuesto como principio elemental a lo largo de la historia, el estar en desacuerdo con lo anterior o lo anquilosado de las formas y las instituciones, marcar lo que ellos consideran una innovación en sus técnicas y en su manera de representar. En la actualidad, con el auge que ha tenido el performance, y en particular si tomamos el caso de Marina Abramovic, se pueden visualizar algunos de los parámetros que los estudiosos del arte mencionan y que ella logra resumir, no sin cierta utopía: la historia de esa concepción del artista y quizás del humanista del

siglo XXI. Se trata de un humanista que no se basa en escritos como en la antigüedad, sino en la presencia, que se revoluciona desde la representación, donde se es un ser-sujeto-ciudadano del cambio. Sí, alguien que mueve desde el presente, el interior del otro, aunque en tiempos mercantiles parezca anacrónico y cargado de indiferencia.

Es difícil dar cuenta de algo que en ocasiones rebasa los sentidos, pero hay alternativas como la escucha; como dice Tsvietáieva (1990): «Hay algo en la poesía que es más importante que su significado — su sonido» (p. 12). Y es precisamente lo que el artista tiene que lograr: ser escuchado. Ese sonido es la presencia pura, que es sonido, o hacer incluso que el silencio cobre vida. Cuando hay una fusión sinestésica, y se escucha lo que se ve, se percibe en todos los sentidos y la vida adquiere otro tono: el ser humano está en sintonía con el universo porque hace la fusión de sentidos, siente lo que es *ser uno*, un ente vivo.

Al final se parte de una tradición cultural para poder nombrar. En la actualidad se puede ver fácilmente que el artista ya no es de grupos, es individual; y cuando se juntan algunos, el líder es en cierta manera el curador, cuando no el galerista que los representa. ¿Qué cambia con esta estrategia la visión del artista? Se está en un tiempo en el que el sentido político es casi indiferente, el discurso ha eliminado por completo el compromiso del artista. Todavía se puede ver una ideología crítica en algunas prácticas artísticas, pero en la mayoría de las disciplinas está difuminada. En esta época se debe procurar tener en cuenta que el artista es igual a un filósofo de la antigüedad, más parecido a los presocráticos, sobre todo más a los quínicos, a un Empédocles, o incluso a un Pitágoras, pero sin duda, debería ser casi una calca de Diógenes de Sinope. Pierre Hadot (2013) dice que este filósofo es aquel que:

Denuncia la locura de los hombres que, olvidando la muerte, se atan con pasión a cosas, como el lujo y el poder, que se verán inexorablemente obligados a abandonar. Por eso el cínico llama a rechazar los deseos superfluos, las convenciones sociales, la civilización artificial, que son fuente de turbación, de preocu-

paciones, de sufrimientos, y les invita a volver a una vida simple y puramente natural para los hombres. (p. 293)

En las artes del presente este tipo de personas son las que hacen la diferencia y acentúan el ser del sujeto llamado artista. Si bien es cierto su especificidad no es clara, sí es ubicable. En el mundo contemporáneo el ciudadano-artista-filósofo debe parecer ambiguo, y a la vez, común y cotidiano. Ahí radica también la complejidad. En este escrito se enfatiza al performance, debido a que es una disciplina aglutinante de sentido para las demás disciplinas.

El performance es similar al acto de hablar: cuando dices, nombras la vida, enuncias un todo. Así también, cuando un artista está presente, está un todo, está el universo, y a la vez es una imagen sola, frágil en su justa dimensión del estar; porque somos contemporáneos del performance, y «toda contemporaneidad en nuestros días es la coexistencia de los tiempos» (Tsvietáieva, 1990, p. 8). Entonces esta cualidad de estar presente, siendo tu presentación, y representación, tan simple y frágil, es la misma que busca el artista. Su ubicación en el tiempo, en los tiempos presentes de la presencia, es la puesta en abismo del presente, de los demás presentes, tanto de los sujetos, como de la misma disciplina, que hacen que se produzca el acontecimiento de la presencia; el solo hecho de apreciarse uno mismo en la vida.

Entonces, si el artista y el filósofo adquieren unidad de nuevo, será un sujeto necesario en nuestra sociedad, la cual cada día está más carente de principios que valoren al otro, ya que tal parece, no se le da importancia al individuo, sólo se cultiva la indiferencia. El creador contemporáneo tiene que lograr ser un bloque errático<sup>10</sup>, que no se pueda mover fácilmente, que se ancle a la superficie de forma natural y en presente; tiene que ser firme como la roca, que se ayude con las condiciones que existan y que transforme el paisaje social: ser artista-filósofo. Un artista contemporáneo no debe colaborar con la

---

10 Este aspecto de bloque errático sugiere también que es algo en movimiento, aunque esté fijo. Su pasado es divagar, pero su fuerza y potencia no se puede liberar si no hay una base que le proporcione un deslizamiento en la superficie. Es algo fijo, con movimiento latente.

decoración de un país, debe ser transformador espiritual, ético, político y social. El artista como bloque errático tiene que ser abrasivo en la sociedad en la que vive; debe tener empuje por sí solo, introducirse en otros países, en otros territorios, ser un intruso, como explica Pascal Quignard (2014):

La creación no se sustrae a nada del mundo ni a nada de la vida. /  
Es la vida misma. Es la vía misma. / Intro-ire en latín quiere decir  
ir-adentro. Es entrar en la vía de la vida. Es nacer. / Intrusus es  
aquel que entra con fuerza, que se introduce violentamente, sin  
derecho a hacerlo, de manera que se lo expulsa. Es aquel que no  
está invitado. Tal es la magnífica definición común de la palabra  
intruso. (p. 20)

Ese intruso tiene que ser visto como inicio de la transformación del paisaje en el contexto en el que se encuentre. Tiene que hacerlo, para que establezca su presente, para que se desenvuelva partiendo del presente y su representación, que se manifieste que vive, ese *intro-ire* se debe dar para hacer sentir al otro seguro. En el presente escrito la finalidad del arte es *ampliar la conciencia* desde la responsabilidad ética, pues como artista: «Mientras seas poeta, para ti no habrá muerte en los elementos, porque no hay muerte, sino regreso al seno materno» (Tsvietáieva, 1990, p. 11). En la construcción de artefactos por el arte y en la creación de uno mismo, al final sólo hay una búsqueda como la de Ludwig Börne, quien: «se sentía fascinado por una sola época: el presente, y su pensamiento giraba a una única meta: la libertad» (Reich-Ranicki, 2006, p. 105). Esa libertad sólo se logra con la toma de conciencia del tiempo presente, y elevarlo hasta la presencia. Para poder *hacer*, habrá que ser ético, y sobre todo desobediente. Esa desobediencia del artista se hace desde la multidisciplina, la transdisciplina, y desde las perspectivas que mejor se acomoden para resolver la situación del tiempo en que se vive: desde la antropología, la etnografía, la sociología, o cualquier otra disciplina de conocimiento, siempre y cuando se tome en cuenta la

combinación de los presentes. Por eso, si es plástica o música, si es performance o instalación, si es videoarte o escultura, danza o maquillaje, cine o, diseño de moda, no importa; lo relevante es darnos cuenta de la presencia en el arte contemporáneo, del sujeto llamado *otro*. Aquel que es un ciudadano del presente.

# **Ética para el arte: una perspectiva desde la prudencia de Aristóteles**

La sabiduría es digna de Dios. La prudencia no lo es.  
Aristóteles (Aubenque, 2010, p. 145)

En el arte contemporáneo la ética no es bien comprendida, ya que muchas veces se habla de una ontología del quehacer artístico desde la profesión, pero esta concepción en este escrito se considera insuficiente para reflexionar sobre lo que es el arte contemporáneo. Entonces se parte teniendo en cuenta que el artista es aquel que sustenta en sus acciones la desobediencia responsable, alguien que tiene voz propia y conocimiento de aquello de lo que hablará o será su acción. Es por ello que se necesita una directriz al decidir esa desobediencia, esa forma de accionar o de ser requiere una dirección, la cual se tiene muy cerca en Aristóteles, que como indica Aubenque<sup>11</sup> (2010):

---

<sup>11</sup> Este trabajo parte de la obra de Pierre Aubenque (2010) *La prudencia en Aristóteles*. Las Cuarenta. Esta publicación evidencia cómo es que esa puesta en abismos del presente que se encuentra en la ética es la que está contenida en el arte, y que además es uno de los principios que la rigen.

Se constata que llamamos *phrónimos* al hombre capaz de deliberación; se recuerda que sólo se delibera sobre lo contingente, mientras que la ciencia trata sobre lo necesario: por lo tanto, la prudencia no es ciencia. ¿Será la prudencia un arte? No, porque la prudencia apunta a la acción... y el arte a la producción... : de modo que la prudencia no es un arte. (p. 145)

En los tiempos antiguos, Aristóteles decide que la prudencia no es un arte porque es acción, pero desde un punto de vista contemporáneo se plantea que el sujeto está anclado a la acción que desarrolla, se visualiza a un tiempo al artista, la acción, y la pieza. Por lo tanto, se tiene una multiplicidad de formas de ver al arte desde esta perspectiva; primero, las acciones del artista quedan como un producto artístico, su accionar no es separable de su representación, de su presentación, de su re-representación desde los videos y las imágenes fotográficas. Ahora en el siglo XXI, en cierto modo el producto es el artista, el sujeto intenta un devenir objeto para una explicación de la ética y para eso, Aubenque (2010) explica que:

El problema de actuar, del obrar, no consiste para Aristóteles sólo en establecer fines buenos —un asunto de la voluntad— sino que implica necesariamente un momento intelectual, aunque no científico, pues para elegir los medios, no sólo los más éticos sino también los más eficaces para realizar el bien, es necesario deliberar sobre los medios posibles y considerar las consecuencias previsibles, aun si no son enteramente previsibles; y ese es el papel de esa virtud intelectual que es la guía de la virtud ética: la prudencia. (p. 15)

Aquí se habla de un artista que hace que su representación social e individual juegue un papel crucial en el tratamiento de ese conocimiento que toma de la sociedad para participar con ella desde sus trabajos artísticos. Será entonces ese artista que delibere sobre los medios posibles y que considere las consecuencias previsibles, así el

artista estará cercano a la prudencia, ya que «la prudencia nunca será para Aristóteles más que un último recurso, el *sustituto* imperfecto de una sabiduría más que humana» (Aubenque, 2010, p. 44). Y ese reconocimiento en la imperfección será lo que hará el reencuentro con el otro que forma parte de una misma sociedad, para la que se quiere el bien. Una cuestión de humanos para humanos. Por eso el término de la prudencia es el más adecuado para llegar hasta la presencia.

Se ha dicho que el artista aquí analizado es aquel que sabe calcular el estado de la presencia, de la cual absorbe el conocimiento de los presentes, de la realidad para poder intensificarla, hasta llegar a esa presencia que busca todo autor, todo creador. Para usar ese presente, esa realidad, esa desobediencia, se tiene que amalgamar desde una perspectiva, desde esa directriz que le dará la coherencia necesaria para que se visualice la presencia, si el creador logra presenciar la presencia entonces estaremos frente a un artista. Por esto es importante que se establezca lo mejor posible ese ensamblaje de conciencia desde la prudencia. De ahí la importancia de hablar de ella desde la perspectiva del sujeto-artista como pieza artística desde la acción, donde las acciones para el fin, y las acciones para el medio, son igual de relevantes:

Si la prudencia es un conocimiento de un tipo especial requerido por su carácter práctico, no por esto deja de ser un conocimiento. Ciertamente, en tanto es ‘práctica’, es decir imperativa, incluye el deseo y la virtud; pero, en tanto es ‘intelectual’, es determinación del fin y no sólo de los medios. (Aubenque, 2010, pp. 57-58)

Para el artista de arte contemporáneo muchas veces esto queda a un lado, se apuntala la pieza artística por la moda, aunque sea un artista del performance, muchas veces se inclina la balanza hacia la publicidad o hacia lo políticamente correcto, pero no está ni tiene la importancia en el medio, ni en el fin, como el ejemplo de *Guernica* de Picasso, medios y fin están direccionados para perfilar una prudencia que el pueblo y el mundo necesitaba y no para complacer al poder

político.<sup>12</sup> Esto está entrelazado con la concepción que tenemos de la desobediencia.

Se verá entonces, cómo los conceptos se entrelazarán con esa coherencia que desde la ética proporciona la prudencia: «no se puede hablar de la prudencia sin preguntarse por qué el hombre tiene que ser prudente en este mundo, prudente antes que sabio o simplemente virtuoso... la prudencia tiene como objeto..., lo contingente que, en tanto somos afectados por él, se lo llama azar; además es sabiduría del hombre y para el hombre» (Aubenque, 2010, p. 59). Esto es algo que se revisará cuando se llegue al capítulo de presencia, puesto que con la importancia que tuvo el cristianismo en la mente del pensamiento de occidente, la presencia era y fue por muchos años la de Dios, la de su hijo encarnado, pero esa presencia transfiere:

El posterior «descenso del Espíritu Santo» sobre un grupo de discípulos que se había reunido para Pentecostés en un cenáculo de Jerusalén fue vivido como una visita sagrada de gran intensidad, acompañada por un sonido ‘como fuente ráfaga que llenara la casa’ y ‘lenguas de fuego’ sobre cada discípulo. *Los presentes interpretaron ese acontecimiento como una revelación avasalladora e indiscutible de la continua presencia de Cristo entre ellos, a pesar de su muerte y ascensión...* los discípulos inspirados comenzaron a predicar en éxtasis a las multitudes: a través del Espíritu Santo, la Palabra era llevada al mundo; ahora el fruto de la pasión de Cristo podía difundirse a toda la humanidad. (Tarnas, 2016, p. 206).

Esta era la presencia más grande que se podía experimentar, por eso se buscaba la sabiduría, y aunque se tenga la prudencia como virtud teologal o virtud cardinal del catolicismo, no está supeditada a la justicia ni al bien desde el precepto divino, sino que es algo sumamente humano, determinado sí por las cuestiones divinas platónicas, pero como recurso de época. Según Aubenque (2010), Aristóteles dice que

---

<sup>12</sup> Se puede revisar el artículo de Spies, W. (2000). La carrera de una obra maestra: «Guernica». En A. C. Danto (Ed.), ¿Qué es una obra maestra? (pp. 101-130). Crítica Ediciones.

«la prudencia ataña a las acciones que hay que realizar, la valentía en las cosas que hay que soportar, la templanza en las cosas que hay que querer, la justicia en las cosas que hay que atribuir» (p. 68). La prudencia es desde el humano y para el humano, en el siglo XXI. No hay Dios en la tierra, está la representación de él, que hace mucho tiempo fue la presencia difundida entre la humanidad; por eso la reincidencia en la naturaleza. Volver a la esencia del atributo de Dios que son las esferas celestes (Platón), en un retorno a la naturaleza. Pero lo anterior es algo añadido, ahora la responsabilidad total es del sujeto, a Dios le pertenece el universo, lo absoluto, a diferencia de lo que aquí planteo, que es algo muy mortal que implica exclusivamente a humanos.

Para redondear esa acción, que es responsabilidad sólo nuestra, Aristóteles habla y dice que «el *phrónimos* sería entonces el heredero del rey filósofo platónico,... el *phrónimos* designa aquí el hombre de la contemplación o al menos a aquél que, habiendo contemplado el orden de la Naturaleza y de la Verdad, extrae la Norma trascendente de toda acción» (Aubenque, 2010, p. 74-75). Revisar el pensamiento de este filósofo es crucial, porque deja a la divinidad Platónica y hace más profunda la responsabilidad del humano para con el otro, como ser pensante y sintiente, para lo que se necesita del accionar del sujeto.

Quien es prudente hace uso de muchos atributos que desembocan en una conciencia presente, como dice Aubenque (2010): «la virtud es una disposición selectiva que consiste en un término medio relativo a nosotros, determinado por la regla y por aquella por la cual decidirá el hombre prudente» (p. 72). Esto tiene relación también con un obedecer o desobedecer, tiene que ver con una preocupación tácita de la situación, el tiempo, las circunstancias y demás herramientas que ensambla el sujeto que práctica la prudencia para decidir.

Esto se acerca con el ensamble de presentes, de los cuales se habló con anterioridad. Se hace énfasis en el sujeto, ya que no se buscaba un superhombre, de este modo «no es pues al sabio, y mucho menos a un super-sabio, a quien recurre Aristóteles para corregir las insuficiencias inevitables de la ley» (Aubenque, 2010, p. 77), a quien

recurre el filósofo es a una persona con virtudes específicas, quien en el contexto presente tiene que ser también el artista, y más este artista-ciudadano que vive y es parte del arte del siglo XXI. Al trasladarse a la actualidad, ser alguien prudente se complica; como dice Aubenque (2010) al comentar a Aristóteles:

El prudente, siendo el criterio último, es para sí mismo su propio criterio... la prudencia, que no tiene una esencia en referencia a la cual definirse, no puede más que remitir a la existencia del prudente como fundamento de todo valor. No se trata ya del hombre de bien que tiene la mirada fijada en las Ideas, sino de nosotros que tenemos la mirada fijada en el hombre de bien. (p. 79)

Lograr visualizar estas cuestiones en el arte para algunos quizá les resulte modesto, o tal vez se piense que se le atribuye al artista un valor que acrecienta su egolatría, pero es al contrario, al ser su propio criterio, tiene que poner el ejemplo a la manera de Sócrates; esto lo tenía muy claro Aristóteles, como alumno de Platón. La visualización de la *presencia* desde el ensamble de presentes, se da en total libertad como las palabras acción de Austin; aquí sería una acción con la verdad que se comulga y con la veracidad de esa prudencia ejercida. Por lo anterior, es difícil llegar al estado de conciencia con el otro, pero es algo que es sumamente necesario en este contexto, en nuestro presente. Al respecto, Aristóteles menciona el concepto *spoudaîos*, del que dice que:

El término evoca en principio la idea de ímpetu, de ardor en el combate, y luego simplemente la idea de una seria actividad: el *spoudaîos* es el hombre que inspira confianza por sus trabajos, el hombre cerca del cual uno se siente seguro, aquel que uno toma con toda seriedad. Si esas determinaciones son progresivas interiorizadas y, si Aristóteles piensa —al tomarlo como ejemplo— no tanto en la fuerza del *spoudaîos* no se mide con un Valor trascendente, sino que él mismo es la medida del valor. Propondremos en este sentido llamarlo: el valeroso. (Aubenque, 2010, p. 79)

El valeroso, bien podría ser el artista del capítulo primero, el realizador que implica acción y más al hacer una pieza artística, ya que adquiere dimensiones de otros tiempos, lo que atrae la atención hacia ese sujeto. Ahora se sabe que los medios son tan importantes como el fin, y para el arte contemporáneo es lo mismo, el sujeto será la valía del objeto y después, el sujeto y objeto serán lo mismo y desde ahí hablará su trabajo. «Porque el valeroso juzga todas las cosas rectamente y, en cada cosa, le aparece lo verdadero... se distingue principalmente en tanto ve lo verdadero en todas las cosas como si fuera su regla y su medida» (Aubenque, 2010, p. 81). Será entonces alguien al pendiente de sus acciones y su eficacia, y esto lo acerca al artista íntegro, quien tiene el peso del presente, está situado en él.

No es una cuestión de una disciplina artística, ya sea plástica o performance, es una cuestión de base, de fundamento para el arte. Al final «lo que quiere decir es que no todos los hombres tienen el mismo valor, y si ya no hay, como para Platón, una Medida trascendente que permitiría juzgarlos, entonces los hombres de valor son los jueces del valor mismo» (Aubenque, 2010, p. 81). Esto debe considerarse con seriedad, pues sería lo ideal que en la época actual hubiera conciencia sobre la responsabilidad que se tiene cuando se es quien tiene el poder de juzgar. Este lo tenemos como posibilidad todos los seres humanos, pero como práctica desde el arte contemporáneo, es una obligación adoptar esta perspectiva, para lo que se reitera entonces la implicación de Aristóteles al poner de manifiesto la prudencia:

Tiempo después, en la Ética a Nicómaco, la reacción antiplatónica de Aristóteles lo conduce, por una pendiente que ya hemos descrito, a rechazar la autoridad de los «sabios» para volver, no sin ninguna afectación, a «lo que se dice» y a «lo que se hace», a las opiniones y a las costumbres populares. Por último, el abandono por parte de Aristóteles de la Norma trascendente del platonismo lo obliga a buscar en el seno de la humanidad misma la norma de su propia excelencia. (Aubenque, 2010, p. 84)

Con estos ejemplos se puede pensar que quizá en contexto social actual faltan más filósofos y artistas con coherencia entre lo que dicen y lo que hacen. Ese énfasis, una y otra vez, se observa en las ideas del filosofó macedonio, que estarán en el humano para lo humano, de los unos a los otros, y desde uno para el grupo, algo que todo artista con potencia y tendencia al presente logra transmitir en la producción de presencia; esa preocupación por el otro. El mismo Aubenque (2010) da un ejemplo al hablar de Pericles:

Que un saber semejante sea incomunicable, como lo muestra el ejemplo de Pericles y de sus hijos, prueba de que se trata de un saber enraizado en la existencia de cada cual, y no que no se trata de un saber: la incomunicabilidad de la experiencia es el reverso de su singularidad irremplazable, singularidad que le corresponde a cada cual reconquistar para sí mismo, en la paciencia y el trabajo... la experiencia se sitúa en un nivel más vital: en el nivel donde las facultades intelectuales son responsables no sólo de la lógica de su contenido, sino de la conducta del hombre, de la cual son guía, en este nivel donde el *lógos* mismo debe hablar el lenguaje de la pasión..., del carácter..., del placer y de la pena, si quiere ser entendido por ellos y elevarlos a su nivel.

La prudencia es, pues, como la experiencia; y no es casual que tanto una como la otra sean atribuidas a políticos como Pericles que unen, en una síntesis singular, la capacidad de la perspectiva global y el sentido de lo particular. (pp. 98-99)

Es una experiencia (una presencia tácita) la que en puesta en abismo desde el presente del sujeto concibe hacer lo correcto, lo que incita a que se dé la verdad, que lo verdadero esté entre los humanos. Si se plantea que todo ser humano puede ser artista, entonces se habla que es posible lograrlo desde una *correcta acción performática*. Si bien es cierto que a la gente que suele tener muchas preocupaciones en mente quizás le cueste trabajo llegar a estas conclusiones, pero para quien está dedicado al arte, a la política, a la atención y servicio del otro no hay justificación, como tampoco la debería de haber en el ciudadano.

No hay más después de *la muerte de Dios*, pero la discusión no es sobre lo que está más allá de este mundo, sino sobre la existencia y convivencia en este planeta en la que se implican las acciones del otro, que mata, desaparece, humilla, calumnia. En el caso del arte y del artista, muchas veces subvencionado con los impuestos nacionales y/o privilegios de mercado, no llegan a estar a la altura de la responsabilidad que se les confiere por ser quienes ven el presente de manera transparente.

Es cierto que sería mejor estar guiado por Dios y no tener necesidad de ser prudente ni virtuoso; pero, a falta de buena fortuna, no le queda al hombre más que contar consigo mismo y *puede* hacerlo, puesto que la ausencia de buena fortuna no significa la mala fortuna sino una indeterminación propicia para la acción humana. (Aubenque, 2010, p. 120)

Esto conlleva quizás a tener el patronazgo como la línea a seguir, pues no hay la desobediencia debida y se propaga la mezquindad, el egoísmo; en ese acto está implícito que se carece de valor, que no existe la prudencia en el sujeto. Lo que sí hay es una prudencia distorsionada, supeditada a que no se piense por uno mismo. Ese es el verdadero problema del artista y del ciudadano del siglo XXI, que son muy parecidos en la concepción del arte de hoy. En *La prudencia en Aristóteles* de Aubenque (2010), el autor explica que: «El sabio es una parte del mundo cuyo orden sigue; como el sabio reproduce en sí la armonía del mundo, él mismo es una obra de arte» (p. 136). Ahí se relaciona al arte con la sabiduría de la sincronía con el mundo, pero agrega que:

Lo que, para Aristóteles, separa al hombre de la sabiduría y requiere que actúe, a falta de algo mejor, según las reglas de la prudencia, no es sólo su propia imperfección, sino el carácter inacabado del mundo... En la espera de poder realizar inmediatamente en nosotros mismos el orden que vemos en el Cielo, nos corresponde ordenar el mundo, no negándolo en provecho de

otro mundo, sino comprometiéndonos en él, maniobrando astutamente con él en caso de necesidad, sirviéndonos de él para terminarlo. (p. 139)

Es entonces este completar del mundo, de eso que llamamos mundo y en el cual todos participamos, según indica Owen Barfield (2015) en *Salvar las apariencias*: «Hemos aprendido que el arte no puede representar sino al Hombre mismo, y esto lo hemos interpretado en el sentido de que el arte existe con el fin de permitir que Mengano exprese su personalidad. Y todo porque no hemos aprendido —aunque nuestra propia física nos lo dice a gritos— que la naturaleza es ella misma la representación del Hombre» (pp. 183-184). El arte es una especie de reactualización de la representación, puesto que «si el mundo fuera totalmente perfecto, no quedaría nada por hacer en él; es por lo tanto, en el hacer o en el actuar y no en la inmovilidad, extrañamente común a las plantas y a Dios» (Aubenque, 2010, p. 146). Habrá que ser prudente, no sabio, habrá que ser humano para los humanos y ser participativo para completar esa representación que el mundo ofrece, dándose desde un presente tangible donde no hay retorno, simple presente:

El sabio estoico se considerará a sí mismo como una obra de arte, reflejo de un mundo inacabado. El prudente de Aristóteles está más bien en la situación del artista, que ante todo tiene que hacer para vivir en un mundo donde pueda ser verdaderamente hombre. La moral de Aristóteles es, sino por vocación, al menos por condición, una moral del hacer, antes de ser y para ser una moral del ser. (Aubenque, 2010, p. 140)

Aquí es necesario acentuar que en el estatus donde se encuentra el arte contemporáneo, donde el proceso y los eventos adquieren otras dimensiones ontológicas, la visión de Aristóteles vendría siendo para el contexto presente, no sólo verlo desde la situación del artista sino incluyendo la visión del artista como obra de arte. Se está ante la

complejidad de la prudencia viéndola desde el medio y los fines. Richard Tarnas (2016) en *La pasión de la mente occidental*, comenta que el hacer del artista un genio o un creador en cierta forma sitúa al sujeto en el presente, pero se vive de glorias pasadas repitiendo lo absurdo y reafirmando lo que funcionó antaño, cuando en la época actual la situación ya no es plantear al artista como un ser superior sino ver lo extraordinario en el sujeto cotidiano.

Por otro lado, en la época renacentista, cuando se consideraba divino al sujeto con genio, para algunos religiosos era mal vista esa elevación del humano a la iluminación espiritual, a un nivel como el de Dios, planteada por autores como Marsilio Ficino o Pico della Mirandola. Esta propuesta era percibida con inconformidad, puesto que difuminaba los límites entre el creador y lo creado, además de darle al ser humano mucha libertad de decisión sobre sí mismo en cualquier cuestión, hasta en su vínculo con Dios (Tarnas, 2016). Estas ideas renacentistas evolucionaron desde el Gótico, donde la importancia no residía en el sujeto sino en el grupo, al que se tenía supeditado el ego a la hora de crear. El arte de esa época se vuelve poderoso porque adquiere tintes desde lo pagano grecorromano en combinación con lo cristiano, que llega a un clímax en el Renacimiento, donde el sujeto se encuentra a sí mismo, lo que se complejiza en el Barroco.

En esta época destacan dos grandes poetas, Teresa de Ávila y Juana Inés de la Cruz. Con la primera denotan los resagos de la tradición gótica de grupo, pues estaba supeditada a la tradición de su ascendencia así como al clero por su labor como fundadora de conventos. En cambio, Juana Inés de la Cruz no buscaba ese reconocimiento político, sino que reafirma su independencia como sujeto de herencia renacentista, y aunque sigue ligada a lo religioso, tiene un cambio determinante hacia la autoconciencia. Ahora hay una división clara entre la Iglesia y el arte, pero en época de Teresa de Ávila, política, Iglesia y arte, era uno mismo, separación-unión que dependía de Dios. Tanto de Ávila como de la Cruz tenían prudencia, cada una a su manera, ya que accionaban ante el mundo en el que vivían. «La prudencia —dirá la *Magna Moralia*— es una ‘disposición a elegir y

a actuar que concierne a lo que está bajo nuestro poder de hacer y de no hacer'» (Aubenque, 2010, p. 147), y estas dos mujeres lograron cada una en su contexto hacer de forma prudente todo lo que estuvo en sus manos.

Por ejemplo, Juana Inés escribió literatura profana y religiosa, y Teresa de Ávila tratados y poesía religiosos, además fundó conventos donde se expandía el poder de Dios, a la vez que se expandía el de ella, siempre con Dios; sabemos que tenía a su lado a Juan de la Cruz, el clímax de esa forma de conocimiento. Juana Inés de la Cruz tiene a su lado a Carlos de Sigüenza y Góngora, que si bien es cierto tenía cierta filiación religiosa era considerado un científico. Este ejemplo permite explicar cómo el artista responde desde el tiempo en el que le toca vivir: las dos intelectuales contestan a su tiempo, encerrando un discurso ético en su vida y su obra.

La cuestión Dios-humano-artista es compleja, con la ciencia y el desarrollo tecnológico, el individuo no sólo se igualó a Dios, quiso ser más que él y por eso destruyó al otro que viene siendo igual a él, que también es su entorno, el paisaje natural, el mismo lugar donde habita la presencia. El humano de hoy al querer creerse más que todo lo que existe, se autodestruye. La prudencia propone hacer exactamente lo contrario. El accionar desde la prudencia debe ser como *palabra acción* de Austin que se ha mencionado antes. Esa temporalidad que adquirió tanto vigor después de Einstein, Aristóteles la tomaba en cuenta en la prudencia, veamos qué explica Aubenque (2010):

Lo eterno es aquello que es objeto de demostración, como por ejemplo las figuras geométricas que siempre son como son. Pero las cosas útiles, el objeto propio de la prudencia, no son de modo que no cambien nunca: 'esto es útil hoy, pero no lo será mañana, útil para uno, pero no para el otro, útil en ciertas circunstancias..., pero no en otras...' No se ha insistido lo suficiente en que estas nociones introducían, en la economía de la moral aristotélica, la dimensión de la temporalidad. (p. 147)

La dimensión de la temporalidad hace que efectivamente la prudencia aristotélica se tome en cuenta para el arte contemporáneo, pues se plantea que es posible adaptarla a la forma en que se estudiará el arte en este libro y los conceptos que se desarrollarán: desobediencia, ética, presente, presencia. Con la ética se da coherencia a las acciones, a los objetos, o a los sujetos-objetos de nuestro arte actual. Se realiza una re-actualización desde estos conceptos, lo que depende de la temporalidad que hay en cada uno, pues se desarrollan en tiempo presente. Como en el ámbito performático, donde en el accionar va la explicación, como la palabra compromiso, te comprometes.

De manera sorprendente para nosotros, modernos, Aristóteles no invoca las circunstancias para restringir la libertad, la responsabilidad, sino para ampliar su concepto: para juzgar hasta qué punto un acto es voluntario..., no hay que considerarlo en sí mismo sino en su contexto, y así nos daremos cuenta de que la «voluntad» siempre debe tratar astutamente con alguna constrección y, sin embargo, no por ello desaparece. (Aubenque, 2010, p. 150)

Ese acto voluntario es el que se busca en los artistas de hoy, donde está explícitamente la potencia dictada en el acto, hay que conseguir que el presente quede fijado y apuntalar la presencia, que su antecesora es crear las condiciones en ese contexto con las demás variables del presente. Es la manera en que vive el sujeto, las emociones no pueden ser una experiencia del futuro. Ya menciona Píndaro en *Neméadas*, III, 74-75: «La vida humana comporta cuatro virtudes, la de la juventud, de la edad madura, de la vejez, y por último una cuarta que consiste en ‘captar lo que conviene en el instante presente’» (Aubenque, 2010, p. 160); y para eso es que la prudencia es efectiva. Se ha estado dando sentido a los tres conceptos que son los medios apropiados que se ordenan para llegar al fin que es la presencia, por eso es que Aristóteles se opone a esta concepción al decir que:

el fin no es nada si no se realiza por los medios apropiados... plantea por primera vez el problema de la posible disonancia entre

el fin y los medios y subraya al mismo tiempo que la calidad de una acción se mide no sólo por la rectitud de la intención (como lo creía Platón), sino también por la conveniencia de los medios: 'Existen dos condiciones en las que radica la buena acción: una de éstas consiste en plantear correctamente el objetivo... y el fin de nuestras acciones, y en otra en hallar las acciones que conducen a ese fin...; es posible, en efecto, que fin y medios sean disonantes entre sí o estén en consonancia... Pues unas veces el objetivo está bien establecido pero en la ejecución se yerra en alcanzarlo; otras veces se alcanza todo lo que se necesita para el fin, pero el fin establecido es malo; en otros casos, por último, se yerra en ambas cuestiones, como en la medicina... Pero es necesario que en la artes y en las ciencias se dominen ambas condiciones, el fin y las acciones que conducen a ese fin...' (Aubenque, 2010, p. 200)

Al ser el ciudadano un artista (al menos en potencia y con una carga latente), el sujeto común tendría esto como una cuestión vital en su conducta. Al tratarse del arte, esa potencia es exponencial y no habrá manera de que los medios no sean los apropiados para llegar al fin, no hay forma de sabotaje, a causa de que eso implicaría no tener ética ni considerar la prudencia como herramienta. Una pieza artística nace a partir de esos dos conceptos junto con la desobediencia, no en la composición del cuadro en conjunto con el marco, o en el tratamiento en el color, nunca en el escorzo, sino en esa puesta en abismo del presente que da la acción. Si bien es cierto que Aubenque (2010) piensa en relación a Aristóteles que «la prudencia debería ser, a diferencia de la ciencia o del arte que son moralmente neutros, un saber moral por sí mismo, es decir que habría algún mérito en poseer un saber que comportaría de algún modo una deontología de su propio uso» (p. 214). Por otra parte, ahora es notorio que el arte está constituido no solo de objetos sino de acciones, ese arte conlleva una moral, es por eso que aquí se reitera esa condición ética en el sujeto, que ya es uno con su obra.

Si el arte contemporáneo es lo de hoy, entonces está hecho de presente, y esto implica actos, acciones donde quede implícito que la relación con el otro es la única alternativa para poner la prudencia en los elementos que hacen una pieza artística. No es suficiente con tener una buena intención, en la actualidad debería ser impronunciable la frase *las intenciones son las que importan*. La intención es una irreverencia y no sirve de nada cuando hay conciencia qué potenciar, porque no está lo suficientemente cuidada nuestra formación como seres humanos.

Razona Aubenque (2010), que «el ‘conócete a ti mismo’ no es una invitación a encontrar en uno mismo el fundamento de todas las cosas, sino que por el contrario, recuerda la conciencia de la finitud humana: es la fórmula más elevada de la *prudencia* griega, es decir de la sabiduría de los *límites*» (p. 242). Ese saber en qué momento, en qué condiciones, y de qué manera decidir, por lo tanto, vivir, permite también conocerse a uno mismo; esto es lo que muchas veces se dice que se elige por intuición, y no es más que el conjunto de presentes visualizados ante la expectativa del suceso posterior. Por lo tanto, los presentes manejados en la prudencia son los que permiten al sujeto conocerse de forma más cabal. Para esto hay un ejemplo claro, que se menciona en un pie de página del texto de Aubenque, pero que adquiere interés para los fines de esta publicación, pues así se visualiza la prudencia en el arte contemporáneo. De esta manera León Ollé-Laprune en su *Essai sur la morale d'Aristote* (1881) dice acerca de los límites:

Además, lamenta lo que considera una limitación: «Cuarto más examina la idea que Aristóteles se hacía de la felicidad, más me convenzo de que el error, de algún modo el único, de esta admirable concepción es haberla restringido a los límites de la existencia actual»..., o —como también dice— de buscar la felicidad «en los límites de la existencia del presente»... Pero, en otra parte, parece más sensible al significado positivo de esta idea; así resume el pensamiento de Aristóteles: «Se pretende que el hombre sea

prácticamente un dios, y, recordando constantemente que no es más que un hombre, se lo encierra por todas partes en los límites de la existencia presente. Se pretende que *encuentre su cielo»...;* «la sabiduría diviniza al hombre, pero aquí mismo». (Aubenque, 2010, p. 255)

Eso es algo que se puede confundir desde el arte, ya que el artista, en efecto, tiene la *sensación de ser un dios* al crear lo creado, al hacer una representación de lo representado, que se estudió con las ideas del Renacimiento, y que ahora es imitado por artistas como Damien Hirst o Jeff Koons. Otra situación es la de las subastas que inflan a autores vivos; ya no se diga las dimensiones que alcanzan artistas como Picasso, Warhol, Munch, Pollock, Rothko, Basquiat, Renoir, Cézanne o Gauguin. En el precio se expande el dominio del sujeto en cuestión en los medios, como noticias, reproducciones, etc., por lo anterior, es que al creador se le considera aún como sobrenatural.<sup>13</sup>

Hay que considerar que esto es desde el intercambio monetario, pues las obras de estos artistas son artefactos que ya tienen una consolidación del tiempo presente y cumplen con condiciones que pueden aumentar el valor desde la postura del gusto. Este trabajo no se trata del mercado del arte, es sobre lo que el arte aporta a la sociedad, o más bien la forma en que a lo largo del tiempo se ha construido eso que llamamos arte. Aunque existen muchas visiones para entender este fenómeno, aquí sólo se propone esta que versa del tiempo, porque ya la cuestión monetaria cede a otras visiones y a otras relaciones.

---

13 Un claro ejemplo es la película *Madre (Mother!)* de Darren Aranofsky (2017), que si bien es cierto se puede percibir desde la perspectiva de lo humano, que por actualidad social es un asunto de género (creador, no creadora), puede ser así mismo una cuestión global. Esto es en relación al creador frente a la representación social desde el desconocimiento de la vida (llámese, Madre, naturaleza, representación), el autor al crear, se convierte en punto ciego, debido a la concentración de presente y el desenvolvimiento de su representación. Pero sin la ayuda de una prudencia suficiente se desploma, tergiversa el sentido de la vida, que no deja ver al otro y su evolución. En apariencia los autores más caros y vivos juegan con este dilema, dado que si bien la manufactura de las piezas es de excelente calidad, muchas veces se juega el producto por la seguridad de la técnica y el escándalo, y no por la protección y evolución del ser humano, de ahí la confusión de muchos espectadores.

El ser humano, el ciudadano, que es el creador del siglo XXI, es lo más importante que hay sobre la tierra o sobre el universo, somos nosotros, pero un nosotros que incluye a los otros animales, el río y la montaña, los eclipses y los mares, las lunas de otros planetas. Somos importantes, no divinos, la relevancia de la divinidad no queda fuera de la religión, pero sí de cualquier sujeto. «Aristóteles exalta al hombre sin divinizarlo, hace de él el centro de su ética, pero sabe que la ética, no es lo más alto que existe, que Dios está más allá de las categorías éticas, o mejor dicho que la ética se constituye en la distancia que separa al hombre de Dios» (Aubenque, 2010, p. 256). Esa distancia que separa no es sentirte más que un dios, pero hay que dar prioridad a quienes habitan el mismo mundo que yo, aunque se respete la creencia de la fe de cada quién. Si se enfatiza la distinción entre la presencia del siglo XXI y Dios, es porque muchos de los autores que hablan de la presencia parten de lo divino, independiente de la religión que tengan, ya sea Gebser, Steiner, etc. Pero si se utiliza la prudencia en el tiempo presente, se ve que es necesario arribar la presencia desde lo humano, para lo humano. En la tradición filosófica la prudencia no era algo nuevo, Aristóteles la retoma en sus diferentes escritos, pero se abordaba desde otras posturas, como la de los estoicos:

La prudencia aristotélica se distingue de la prudencia estoica por los siguientes rasgos: a) no es una ciencia, sino una disposición, un *habitus* (*héxis*) práctico (acompañado, es cierto, por «regla verdadera», lo que la convierte en una virtud intelectual); b) no sólo asegura la rectitud del fin, sino también la de los medios; c) se distingue de la sabiduría, que es para sí misma su propio fin, en tanto que está ordenada al bien del hombre y, en particular, al de quién la posee: el hombre prudente es aquel que sabe reconocer «lo que es beneficioso». De esta manera general, «la prudencia trata sobre lo que es útil para el hombre». (Aubenque, 2010, p. 279)

No se busca encontrar los misterios del universo, se trata de hacer y observar lo cotidiano, que sea algo coherente de los medios y del fin,

no sólo se trata de conseguir, sino el cómo conseguirlo, y de saber si lo que se hace es útil o sólo desperdicio de impuestos y de tiempo, una burla a la sociedad en la que se vive. Porque no es posible que se disfraze la imposibilidad de amar al otro usando el nombre de algún dios para realizar bajesas.

Estrella de Diego (2015) dice que «el reflejo, cada reflejo, tiene algo de promesa, de verdad y de ficción, algo que está y no está y que se anda escapando cuando creímos haberlo atrapado. El Yo ve al Otro como Otro, pero ese Otro se ve a su vez como Yo y al Yo como Otro. Esta cualidad de roles intercambiables será esencial para desmontar el discurso hegemónico» (p. 107). Ese dejar ser para ser el otro falta en demasía, se quiere plantar a la sociedad como innovadora y de progreso, cuando solo es así para aquellos que tienen recursos, mientras los demás siguen con las mismas o peores carencias de siempre.

Es ilógico querer que el otro sea marginado, tanto en su forma de pensar como en su representación, porque vivimos en el mismo mundo y somos afectados por lo que le pasa a los demás. El situarme en torno al otro, es como la puesta en abismo en la obra visual; es reafirmar que el centro de la importancia lo tengo yo aunque sea otro, ya que es mi reflejo el ser que mira. Obras que ejemplifican esto son *Las Meninas*<sup>14</sup> y *Medusa*<sup>15</sup> dado que «La ‘otredad’ que entra en nosotros nos hace otros» (Steiner, 2007, p. 195) Y entra desde la representación del otro en mí, desde ser la posición del otro, sea visual o no visual, pero en cualquiera de las dos vertientes en presente, porque de otra manera el arte no tiene forma ni potencia, porque:

Cualquier representación madura de la forma imaginada, cualquier intento maduro de comunicar semejante representación a otro ser humano, es un acto moral —y, sin duda, «moral» puede incluir la articulización del sadismo, el nihilismo, el acarreamiento de la insensatez y la desesperación—. «El arte por el arte» es una consigna táctica, una rebelión necesaria contra la didáctica

---

<sup>14</sup> *Las meninas* o *La familia de Felipe IV* (1656), pintura de Diego Velázquez.

<sup>15</sup> *Testa di Medusa* (*La cabeza de medusa*, 1597), pintura de Caravaggio.

filistea y el control político pero, exprimida hasta sus consecuencias lógicas, es puro narcisismo. (Steiner, 2007, p. 153)

Falta ver de qué manera ese narcisismo puede desaparecer, ver de otra manera, ya que el placer debe ser lo diferente, el otro que no soy yo mismo, debe ser un placer estar en la presencia del otro, sea un humano de cualquier género, o árbol, río o animal, bosque o mar, ya que «La aprensión (el encuentro con el otro) significa tanto miedo como percepción. El continuum entre ambos, la modulación del uno hasta ahora, está en la fuente de la poesía y las artes» (Steiner, 2007, p. 149). No es posible verse desde la nada para crear, no hay posibilidad de situar la empatía sólo a la defensiva, así no se conoce al otro, ni siquiera existe la apertura a que exista ese continuum. Ese enlace es espontáneo, pero a la vez distante en nuestro entorno, considerando que Steiner (2007) dice:

Nos instruiría acerca del enigma intacto de la otredad en cosas y presencias animadas. La pintura, la música, la literatura o la escultura serias nos hacen palpables, como ningún otro medio de comunicación, la inestabilidad y el alejamiento insatisfechos y desamparados de nuestra situación. Somos, en los instantes clave, extraños para nosotros mismos errando ante los umbrales de nuestra propia psique. Golpeamos ciegamente las puertas de la turbulencia, la creatividad, la inhibición en la *terra incognita* de nuestros propios yos. Y lo que es más turbador: podemos ser, hasta límites casi insoportables para la razón, extraños para quienes más habríamos de conocer, para quienes nos habrían de conocer mejor y sin ninguna máscara. (p. 149)

Desde el arte esa otredad se hace presente, y más si se enlaza con la prudencia de Aristóteles; se tendría ese vacío, esa oscura noche desolada del otro como algo verdaderamente cerca, para estar en armonía con el entorno, con el propio contexto. Es un sentirse palabra y potencia en la creación desde el presente donde se encuentra

la representación del otro y es el otro. Esto quizá quieren lograrlo muchos autores del arte, que suelen acercarse mucho a lo ideal, como en el caso de Juan Muñoz, en cuya obra «las figuras no tienen interés por sí mismas, sino en tanto que dialogan con el espacio y las situaciones, en muchos casos absurdas e inciertas, de su entorno» (Guasch, 2011, p. 331). Es aquí donde entra también la importancia del crítico, que tiene que tener la misma prudencia que el autor, y a veces los críticos del arte ni siquiera tienen una motivación para con el otro y para comprenderlo, sino para confundirlo en vez de organizar y evidenciar que el presente también vale la pena porque en él vivimos. Por ejemplo, con la tendencia de los discursos de arte, no es que deba haber un texto que explique la obra, es decir que la obra no es dependiente de este para darse a entender. Más bien esta práctica se establece por una facilidad que tenía ya el artista, que daba clases, en específico de arte, por lo tanto, viene de los años cincuentas, como explica Chipp (1995) en *Teorías del arte contemporáneas*:

El papel del artista como profesor legitimó hasta cierto punto sus afirmaciones y teorías sobre el arte, al tiempo que les obligaba a exponerlas con seriedad y claridad. Por último, la creciente práctica por parte de museos y galerías de publicar declaraciones de los artistas en su cada vez más elaborados catálogos, animó a los creadores a explicar sus propósitos directamente al público. (p. 546)

A partir de lo anterior se puede comprender que el criticar el uso de texto en la pieza de arte contemporáneo es un lugar común sólo para quienes tienen tiempo de sobra, dado que fue la preocupación por la comprensión del objeto (presente) lo que dio pie a la práctica de crear textos para las obras. Claro, también está la oferta y la demanda, pero hay formas más prácticas de vincularse con el otro. De eso mismo habla Jean Arp con su postura sobre la creación que debe ser anónima, recordando la obra artística de la época medieval que se hacía en grupo, como ya se mencionó en el capítulo donde se

rastreó al sujeto artista. Jean Arp habla del egoísmo con la nostalgia de ese pasado:

Los artistas no deben firmar sus obras concretas. Esos cuadros, esculturas, objetos, deben permanecer anónimos y formar parte del gran taller de la naturaleza, como las hojas, las nubes, los animales y los hombres. Sí, el hombre debe ser otra vez parte de la naturaleza.

...son obras construidas con líneas, superficies, formas y colores. Quieren llegar más allá de los valores humanos y alcanzar lo infinito y lo eterno. Son una negación del egoísmo humano... Las manos de nuestros hermanos ya no nos sirven como las nuestras propias; se han transformado en las manos de un enemigo. La anonimia ha sido sustituida por la fama y la obra maestra; la sabiduría ha muerto... Reproducir es imitar una actuación de teatro, un ejercicio de volatineros. Sin embargo, el arte es la realidad, y la realidad del todo debe triunfar sobre lo particular. (Chipp, 1995, p. 418)

Aquí habrá que hacer una aclaración, ya que si bien es cierto que el individuo se distanció del grupo en la creación de los objetos artísticos, en la actualidad eso permitió la transformación psíquica del individuo, quien sin ese ímpetu no hubiera logrado conocer el universo e incluso viajar a la luna. Pero a la vez el egoísmo se incrementó, Jean Arp no sabe cómo mitigar esto en lo individual, de ahí su nota. Por eso mismo Naum Gabo (1937), en su artículo *Escultura: tallar y construir en el espacio*, comenta que «ello demuestra que la escultura constructivista ha iniciado un florecimiento sólido, pues la arquitectura es la reina de las artes, el eje y la materialización de la cultura humana. Por arquitectura quiero decir no sólo la construcción de casas, sino el edificio todo de nuestra existencia diaria» (Chipp, 1995, p. 362). Esa existencia es la que se trata de enlazar en este escrito: desde el artista-ciudadano, desde el presente y los presentes, desde el otro que soy yo, desde la importancia a ese otro que es animal,

tierra, árbol y montaña, a esa presencia se hace referencia cuando Gabo habla de existencia diaria, porque esa existencia que habito, es el hogar de otro<sup>16</sup>, que como explica Steiner (2007):

No hay mudez en el poeta. Cualquiera que sea su talla, el poema habla en voz alta, proclama, habla a alguien. El significado, los modos existenciales del arte, la música y la literatura son funcionales en el interior de la experiencia de nuestro encuentro con el otro. Toda estética, todo discurso crítico y hermenéutico, es un intento de clarificar la paradoja y la opacidad de ese encuentro y de sus infelicidades. (p. 148)

Si el encuentro es lo que afecta a los humanos, para aclararlo se utiliza al arte, que para un artista del siglo XXI, quien es también un ciudadano, se hace desde la empatía para que se dé esta clarificación, que es lo primordial. No se hará un mundo mejor donde no sean aceptadas las diferencias, donde se vea ajeno el entorno y sea imposible la convivencia.

Los artistas... hacen visible una paradoja: la noción compartida de los constituyentes fundamentales y familiares del ser se están volviendo cada día más extraños, ajenos y poco compartidos. Al igual que muchos otros tipos de acción, el arte muestra la cabal continuidad de la búsqueda de fuentes sustentables de supervivencia, cooperación y desarrollo. Sin importar las fuerzas que se opongan a estas aspiraciones —entre las que se cuentan la institucionalización y la exclusión, la corrección y la captación—, ellas ocupan todavía el centro de atención de los artistas más interesantes de nuestra época. (Smith, 2012, p. 295)

Esta paradoja vista tanto desde George Steiner como desde Terry Smith hace que el arte se perciba como el camino cercano para poder

---

<sup>16</sup> Para los interesados en el tiempo presente y la arquitectura, es interesante la lectura de Juhani Pallasmaa. (2016). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura.* GG.

lograr esa empatía en el otro, quizá entendida como negación, pero se intenta visualizar ese encuentro. Por ejemplo, los países reaccionan de forma bastante creativa a manifestaciones como el cine o la imagen, particularmente al cine de otros países, donde se trata de ver la esencia del otro. Al final, lo que se busca es ser copartícipe del tiempo de los otros, la única vía posible es entender al otro como pieza artística, como obra de arte, porque siendo creación, somos del mismo material que las ideas y como dice Hans Hofmann: «La mente abarcadora, creadora, no reconoce fronteras. La mente siempre tiene nuevas esferas bajo su control. Todas nuestras experiencias culminan en la percepción del universo como un todo, con el hombre en su centro... Para visualizar la experiencia y transformar nuestra experiencia visual en términos plásticos, se necesita la empatía» (Chipp, 1995, p. 574).

Pasa lo mismo con el sujeto, hacer del otro una pieza artística es una obligación del siglo **XXI**, aplicar la empatía en el otro como se aplica en nuestra experiencia visual hacia lo plástico no cambia nada, habrá que embellecer los ojos frente a la mirada ajena, habrá que adornar de colores y de luces la humildad lejana, habrá que siempre ser creador cuando se plante frente a ti un otro, que eres tú. Dice Constantin Brancusi en *Aforismo* (s. f.) que «la belleza es una equidad absoluta» (Chipp, 1995, p. 390), y lo que necesita el ser humano es embellecerse en la empatía con el otro, ser el otro en su belleza para reconstruir el mundo, como menciona Steiner (2007): «Una reflexión sobre encuentros... ‘un pensamiento de’ encuentros, en tanto que instrumentos de la comunicación, comporta una moral. Un análisis de la enunciación y la significación —la señal para el otro— comporta una ética» (p. 151). Se ha visto a lo largo de la historia del arte y de la antropología del arte que su función es más espiritual, al igual que de innovación técnica. Se buscan muchos aspectos para esa trascendencia del sujeto que se encuentra desconcertado y con angustia en la existencia, siempre con la expectativa de ser y hacer lo mejor posible:

El artista de hoy lucha por intentar acercarse más a la verdad de  
lo que dice el paleontólogo, pues son el poeta y el artista quienes

se preocupan por la función del hombre original y quienes buscan conseguir su estado creador. ¿Cuál es la *raison d'être*, cómo puede explicarse este impulso aparentemente insano que el ser humano siente para ser pintor y poeta sino como un acto de desafío contra la caída del hombre y un deseo de volver al Adán del Paraíso? Pues los artistas son el primer hombre. (Chipp, 1995, p. 588)

Volver al estado del ser humano original, en armonía, libertad, comunicación con el planeta, interés por lo ajeno ya que se hará uno mismo, es lo que busca un artista contemporáneo. Si bien es cierto esto, aquí Steiner lo ve casi de la misma manera que Gebser, desde el punto de vista religioso, a causa de que es muy complicado separar esa imaginación creadora de la religión, que es uno de los relatos más fantásticos que pueda leer el ser humano para poder acercarse de una manera fidedigna al arte. No es fácil dejar entre paréntesis a más de mil años de historia del arte que fue basado en la religión, aun menos cuando tanto esta, como el arte, buscan lo mismo, la trascendencia del sujeto, uno a la eternidad del Cielo, otro a la eternidad del momento presente. Al fin y al cabo los dos buscan la felicidad del sujeto, sólo que el arte de forma presencial y en el momento, y la religión en la promesa, como palabra de futuro.

El arte es más cercano, por eso la cercanía con el otro aquí se reitera. Como dice Jean Arp en *Arte abstracto, arte concreto, c. 1942*: «El arte concreto quiere cambiar el mundo. Quiere hacer más tolerante la existencia. Quiere salvar al ser humano de la más peligrosa y furiosa de las locuras: la vacuidad» (Chipp, 1995, p. 418), y no sólo el arte concreto sino todo el arte, es lo que sostiene en ese mundo de angustia a los seres pensantes que habitan los confines de la incertidumbre que aún no es familiar al sujeto.

Por eso se invoca al arte, ya sea en música, poesía, arquitectura, danza, fotografía, cine, performance, no se diga la pintura, porque la incertidumbre en teoría no es tanto problema, hasta que se llega a sentirla pegada a la piel como tatuaje permanente, de ahí la humanaidad del arte, puesto que: «El cuadro puede ser un reflejo puro de

la vida en su esencia más íntima» (Chipp, 1995, p. 346). Es lo que por estar en el exterior se comprende mejor y se aprehende de modo que hay empatía y uno se vuelve el otro.

Porque cuando se habla de la paradoja del encuentro y de la creación, es parecida la visión, George Braque, en *Declaración, 1908 o 1909* dice que: «cuando pinto mi objeto es para mostrar lo que he encontrado, no lo que estaba buscando. En arte, las intenciones no bastan, y, como decimos en español, obras son amores y no buenas razones. Lo que cuenta es lo que uno hace, no lo que tiene intención de hacer» (Chipp, 1995, p. 286). En ese encontrar en el arte se da el encuentro, y la intención, al igual que en un encuentro con un sujeto, uno hace de la empatía una herramienta para poder conocerse uno mismo. Mitigar la angustia de sentirse humano. También para eso sirve la prudencia, sobre ello Lachman (2016) indica:

La creación es un asunto solitario. Una mente que se siente unida por fuertes lazos a los que le rodean tal vez no sufra nunca ansiedad o soledad cósmica, pero puede que tampoco llegue a sentir el estímulo de satisfacer las propias necesidades mediante un esfuerzo creativo. La inseguridad, la angustia y la sensación de estar «yo solo» pueden resultar insoportables, pero también son la otra cara del coraje y la determinación. (p. 225)

De una manera aunque el sujeto no es creyente desde la religión sí lo es de forma espiritual, lo que quizás está más cercano al ser creador que lo que proponen las iglesias de hoy que le profesan devoción. Esto es así, pues al estar inmersos en el tiempo somos su constitución, lo cual en este trabajo no está en discusión, pues esa disputa fue hace alrededor de quinientos años, y todavía antes, como continúa hablando Lachman (2016): «los hombres estaban como «mezclados» con su entorno, aunque nunca hubieran utilizado una palabra tan abstracta para referirse al mundo en el que se encontraban inmersos. Formaban parte de la «naturaleza», eran figuras de su tapiz viviente, y no como nosotros, átomos endurecidos e independientes que

van chocando contra todo en una especie de caja ilimitada» (p. 267). Aprender de la memoria ajena es difícil, porque no está el presente haciendo efecto en el cuerpo del sujeto que lee esto, pero hace falta creer en el tiempo imaginado, como lo hace la literatura, como lo hacemos cuando leemos un texto. Si eso se logra, se podrá poner atención a que el grupo solo actuará desde la inconciencia si no se toma en cuenta a la memoria como suceso colectivo, solo porque quizás veladamente no es un cuerpo sintiente. Por eso se le debe dar importancia a la memoria, para no repetir los eventos o sucesos que han sido desastrosos y dañinos.

### **La ética y la conciencia**

En la escritura de este trabajo algunas preguntas eran ¿para qué explicar lo que sucede en el arte?, ¿por qué no se entiende el arte de forma que se comprenda un poco más los objetos-acciones del arte contemporáneo? Si hay un artista íntegro con cualidades como la desobediencia, el presente y la ética, ¿qué lleva a que se dé la presencia en su acción-creación, y para qué sirve todo esto? Estas y otras cuestiones aparecen cuando se piensa sobre la relevancia de este trabajo, o al menos sobre la posibilidad de una comprensión un poco más clara del arte moderno y contemporáneo desde la perspectiva del tiempo. Entonces llegó a una aseveración, una reflexión aquí materializada: el arte es una ampliación de conciencia en cada sujeto; una especie de sincronía con el universo. Se verá cómo es esto. Lachman (2016) habla de la conciencia y relata la experiencia de Bucke, que dice:

De pronto, y sin previo aviso, se encontró envuelto [Bucke escribió su relato en tercera persona], por así decirlo, en una nube de color de fuego. Por un instante pensó en un incendio, en alguna explosión repentina en la gran ciudad. Pero enseguida supo que la luz se encontraba en su interior... No es que su hubiera vuelto un creyente, sino que vio y supo, entre otras cosas, que el Cosmos

no es materia muerta sino una presencia viva, que el alma del hombre es inmortal, que el universo está construido y ordenado de tal modo que todas las cosas sin duda actúan en conjunto por el bien de todas las cosas y cada una de ellas, que el principio fundacional del mundo es lo que llamamos amor y que la felicidad de cada cual es a la larga una certeza absoluta. (p. 39)

En el capítulo dedicado a la desobediencia, se habla acerca del amor, de que es lo más complejo que el humano ha construido y experimenta, y es donde se hace efectiva la desobediencia más bella al procurar al otro como uno mismo. Pero Bucke vivió una identificación total con el universo, ese recobrar el tiempo, esa experiencia con el todo que es a lo que aquí se le llama presencia, sólo que Lachman (2016) lo explica como conciencia expandida a lo absoluto. El autor muestra otro ejemplo con Edward Carpenter:

En *From Adam's Peak to Elephanta* [Del pico de Adán a Elefanta] (1892), relato de sus viajes por la India, Carpenter ofrece una extensa descripción de lo que llama ‘conciencia sin pensamiento’. Habla de esta ‘forma elevada de conciencia’ en términos parecidos a los de Bucke. Si esta existe, sugiere, está evolucionando y seguirá haciéndolo lentamente durante generaciones, y su aparición será tan milagrosa como las primeras muestras de la simple conciencia sensorial y de la autoconsciencia. En esta nueva conciencia, la acostumbrada distinción entre sujeto y objeto se desvanece... En otra obra explica que la nueva conciencia le permite ver ‘las superficies interiores de todos los objetos y cosas y personas’. Él es los objetos que percibe en esta nueva conciencia, y lo hace con un nuevo sentido que es, de hecho, todos los sentidos reunidos en uno solo, un asomo de la ‘intuición’ que pronto se asociará con la obra del filósofo Henri Bergson. (p. 49)

Esto es lo que permitiría desde otra perspectiva tomar en cuenta que el artista ya es la pieza artística, eso de que *todos podemos ser*

*artistas* ya no es un estribillo del arte contemporáneo. El sujeto le ha robado espacio al objeto, la acción es más importante que el objeto; las cuestiones alrededor del evento: el proceso de acción, el acontecimiento es más que los vestigios, porque el registro, lo que queda, es índice, pero tiene una potencia baja, nunca como la acción del presente y su conciencia de estar inmersos en él. Es como la luz del sol y la lámpara del estudio; dos energías que se parecen en cierta manera, pero que son considerablemente distintas en su potencia. Es por esto del tiempo que Bergson es tan importante y también por hablar de la conciencia:

Bergson creía que el pasado en su totalidad ‘continúa existiendo... presente para la conciencia de tal modo que, para que éste le sea revelado, la conciencia no necesita salir de sí misma... Sólo ha de apartar un obstáculo, retirar un velo’. Estas concepciones son el cimiento de la inmensa novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*, tal vez el mayor empeño de poner en práctica las ideas de Bergson. El libro empieza cuando el narrador «recupera» por casualidad el pasado al probar un trozo de magdalena mojado en té. (Lachman, 2016, p.64)

Esta expansión de tiempos que hace Marcel Proust se puede encontrar en la obra de otros autores, nuestra mayor incertidumbre es el tiempo. Tanto Cervantes como Proust invocan al tiempo para sentir, también ha sido usado por muchos artistas, puesto que rememorar el pasado y hacerlo presente es una regla básica para atraer las emociones, como recuerda Mauro Mariño en la introducción de *A la busca del tiempo perdido*:

La confesión hecha en *Contre Sainte-Beuve*: ‘Cada día doy menos valor a la inteligencia’, derriba de su pedestal a los dos artífices principales de la tradición clásica: la voluntad y la razón. Para Proust, ‘lo que la existencia nos devuelve bajo el nombre de pasado no es él’, y, por lo tanto, voluntad y razón resultan ridículas

a la hora de escribir; ni la inteligencia ni la memoria racional sirven para nada: es otra memoria, la sensorial, la táctil, la que de pronto hace surgir —a través de una magdalena, de la campanilla del Viático, de un perfume de azahar— el pasado sensitivo, el ‘recuerdo de un olvido’. (Proust, 2015, p. 31)

*A la busca del tiempo perdido* trabaja con el pasado hecho presente, al cual pone en *puesta en abismo* para ser comprendido desde la literatura. G. Lachman investiga cómo esto afecta la conciencia, cómo es que se acciona la conciencia desde estos puntos del arte y del presente, que este autor estudia en *La historia oculta de la conciencia*, a causa de que si hay un involucramiento con la emoción, se comprende al otro y se toman decisiones con más prudencia. Lachman (2016) dice que: «Así pues, la conciencia invadió la materia con el fin de utilizarla para su propósito, que es incrementar la conciencia, la máxima expresión de ello es el artista, el pensador, el místico y el santo» (p. 69). El místico en estos tiempos ya no existe, existe la presencia que se manifiesta desde el artista, el que está muy cerca del ciudadano. El pensador existe, pero es muy cercano al artista, los dos usan la imaginación como artefacto para potenciar la conciencia, misma finalidad que pensaba William James:

La experiencia le convenció de que la persona consciente forma una continuidad con un yo más amplio y pleno del que uno no suele apercibirse, pero que se hace presente en momentos de crisis, iluminación mística o conversión religiosa; además, ese yo amplio es a su vez colindante con un algo más que está activo en el universo en su conjunto... Argumentaba que una de las funciones de la conciencia consiste en forjarse una versión recompuesta y manejable del vasto entorno sensorial. (Lachman, 2016, pp. 57-58)

Esto ya no lo hace posible la religión ni las drogas, o quizás lo logran en una mínima intensidad y por eso siguen siendo buscadas; pero en el arte sí ocurre este suceso. Es por esto mismo que es necesario

establecer esto del tiempo en relación a la conciencia y en torno a la ética. Para ello se tiene que usar la imaginación desde el presente, para que con los demás elementos se produzca la presencia, ya que como comenta Orange: «Las personas viven más a través de sus apreciaciones, percepciones e ideas internas que de sus apreciaciones externas», ‘la evolución es un proceso imaginativo’, pues ‘uno se convierte en aquello que ha imaginado que es’» (Lachman, 2016, p. 84). Hace falta más impulso a la imaginación del otro, integrarse a la existencia desde el arte, así con la creación que está embebida por la imaginación será posible superar al pasado y mejorarlo.

Como decía Nietzsche: «La nueva conciencia estaría fuera de la conciencia humana, y ese estar afuera es la esencia del éxtasis» (Lachman, 2016, p. 85). Lo anterior solo se alcanza desde la imaginación. Este filósofo hablaba del superhombre, que es «una embriagadora sensación de estar por encima de los límites normales de la existencia. En tales momentos, el tiempo y el espacio parecen quedar por debajo de nosotros, como si existiéramos en una dimensión distinta y superior» (Lachman, 2016, p. 86). Pero eso no debe usarse para hacer el mal, como ciertos Estados lo han querido ver, no funciona distorsionar las ideas, estar en una dimensión superior no significa ver al otro con rechazo, como infrahumano.

Por el contrario, el ser *superior* en una manera es el más *inferior* porque sabe que es uno con el universo, el soporte minúsculo del mundo y su pedestal en conjunto con el todo. A lo largo de la historia de la civilización estas ideas han estado presentes, pero es cierto que han sido más tomadas en cuenta después de Einstein y Bergson. Un estudiioso de la misma época que estos, pero desde otra perspectiva es Ouspensky, quien:

Anota en su diario: «Y en aquel momento me convertí en todo. Las olas eran yo. Las nubes que acudían presurosas desde el norte y la lluvia eran yo. El barco inmenso que avanzaba indómito era yo... El oficial de servicio en el puente era yo; y dos marineros... y el humo negro que salía de la chimenea..., todo. Fue un instante

de extraordinaria liberación, alegría y expansión. Un segundo... y el hechizo se rompió. (Lachman, 2016, p. 91)

Aquí se encuentra esta forma de presencia que es conciencia, la fusión de presentes, intuición que se exacerba para sentirse uno con el mismo universo donde está incluida la totalidad, lo absoluto. A lo largo de este trabajo se ha hecho hincapié en la importancia del devenir, el continuo, como consideraba uno de los más grandes filósofos, Georg Wilhelm Friedrich Hegel:

Para quien la historia es obra del Espíritu en su despliegue, puso mayor énfasis en el «devenir» que en el «ser» y ejerció una gran influencia, para empezar, su obra dejó una profunda huella en Karl Marx, cuyas ideas provocarían enormes cambios sociales y políticos en el siglo XX. Y la Revolución industrial, que no sólo cambió la vida de las personas sino también los paisajes, contribuyó a afianzar la idea del «progreso» en la conciencia colectiva.

(Lachman, 2016, p. 112)

Cuando se habla de presente, es lo opuesto a este devenir, que es algo familiar en el entorno académico; pero Hegel, habla desde el sujeto como perteneciente a una sociedad, mientras que aquí se habla desde el sujeto, no desde los alcances de grupo, sino del despliegue de la imaginación desde la conciencia individual que trasforma el grupo. Al final existe también lo que puede llamarse *progreso* en la conciencia, en este texto es la potencia de presente, que llega a ser presencia. Aunque nada se origina de repente, aquí se plantea que eso está y existe en sí. Quizá no se está hablando de cosas distintas, pero sí desde otro punto de vista y sólo desde el arte. Tal vez haya cierta desorientación, pero habrá que aclarar que la ética es un vivir tomando en cuenta al otro y ese otro transforma la conciencia, es por eso que se dedican varias páginas a este tema.

Lachman (2016) sostiene que la conciencia «no ocupa espacio y, en un sentido muy real, no está restringida por los límites del momento

presente... Y esta misma libertad respecto a la materialidad es lo que hace a la conciencia tan difícil de estudiar» (p. 167). Pero esta se intuituye, se aprecia y se vive. Se adquiere esa conciencia de sí mismo y del entorno, es esto muy parecido a la presencia, la que tampoco está supeditada a una intensidad concreta de presente, aunque el sujeto artista adquiera desde el presente el componente esencial que es la presencia en el arte. Hay que ver cómo la ética genera esa conciencia, y cómo esta es parecida a la presencia. Como dice Bergson citado por Lachman (2016):

La conciencia es algo que reconoceremos tan íntima e inmediatamente que no requiere demostración ni definición. La inmaterialidad de la conciencia no es un argumento contra su existencia, sino que es una de sus características —quizá la más fundamental—. Nos convence de que somos seres que habitan en dos mundos: el espacio, tiempo, materia y movimiento y el de otra cosa que antes llamábamos «espíritu» pero que hoy nos sentimos más cómodos calificándolos de psíquico o «mental» o, en este caso, de «conciencia». (p. 172)

Eso que es mental es la gran capacidad de hoy, de nuestro tiempo, para intensificar la conciencia desde el arte. No hay manera de reducirlo, no hay manera de ignorarlo, y aunque sea un tema de principios de siglo XX aun no se pasa al siguiente estadio del presente-presencia:

El pensamiento lineal, que presupone causa y efecto y que Gooch y Gimbutas atribuyen tanto a cromañones como a kurganes, funciona separando un grupo de acontecimientos de la totalidad en la que están integrados. Esto plantea un «pasado» y un «futuro», quebrado el siempre presente «ahora» que, en su totalidad, contiene a ambos en una unidad intemporal. (Sistemas de conocimientos no lineales y «acausal» como el *I Ching* funcionan aceptando que una parte del todo es representativa en cualquier

momento de su integridad, del mismo modo que la pequeña porción de un holograma contiene no obstante su imagen entera.) Los cromañones practicaban la magia pintando imágenes de sus presas en las paredes de su caverna. Al hacerlo, imponían su voluntad al mundo. Querían influir en acontecimientos del futuro, y no aceptar las cosas como vinieran. Y así dieron un paso fuera del todo. (Lachman, 2016, p. 227)

Ese paso fuera es la toma de conciencia, que se hace por medio de la representación y la re-presentación, la presentación y la presencia del otro, es por eso que es tan importante la puesta en abismo en la representación, desde el presente. Es una forma de que se potencie el significado y el poder de la imagen en la realidad, así ha funcionado la imagen a lo largo de la historia, y uno de sus componentes es la ética, cambia el tiempo pero no mi relación con el grupo o la sociedad. Esto no es solo en lo visual, sino también en el lenguaje, como enuncia Lachman (2016) de uno de los libros representativos de Barfield:

*Dicción poética*, publicado en 1928, exploraba la curiosa capacidad de la poesía para cambiar la conciencia del lector; para causar, en expresión de Barfield, un pequeño incremento de conocimiento y sabiduría. Afirmaba que el placer proporcionado por la poesía lírica se debía precisamente a dicho cambio. Cuando los poetas usan metáforas frescas y nuevas, el «impacto» de ver la salida del sol como la «aurora de rosados dedos» (Homero) o de sentir la propia alma como una lira (Shelley) contrasta con la comprensión prosaica que se tiene de estas cosas, y durante el breve lapso que dura el impacto, se disfruta de una forma de «consciencia doble». (p. 247)

El ser humano cuando cubre sus necesidades básicas está a la busca de esa conciencia doble, que se traslada desde la imaginación hasta la representación. No es posible intensificar la conciencia si no hay

una ampliación de la imaginación, y el sujeto se concede a sí mismo y a los demás la posibilidad de salir a compartir mundos para reconocerse tanto a él como al otro, iniciando con visualizar un *conóctete a ti mismo* en la representación. Hará falta concentrarse más en ese girar del lenguaje, en esa imaginación que haga que se reivindique el humano como transformador de la representación. «Manejamos metáforas cada día, pero ya no experimentamos el impacto que produjeron una vez. Hoy, a duras penas las reconocemos, o, de hacerlo, las consideramos clichés o simples maneras de hablar» (Lachman, 2016, p. 227), cuando en realidad deben provocar un mundo, la intuición de que en el otro hay una posibilidad de presencia irrevocable que hace que haya sintonía entre humanos.

El lector o el espectador que se involucra con la obra de arte, sea un libro, una pieza visual, entre otras, experimenta una superación de límites, participa en un cambio de contexto, donde puede trasladarse con su mente a diversos tiempos, situaciones, lugares, pero desde una profundidad diferente en relaciones y sentidos (Lachman, 2016). Esta sincronía de vínculos y significados beneficia al cuerpo y a la psique, entre los cuales no hay separación, por el contrario, el arte remarca su vínculo, que a la vez es el que el sujeto tiene con el mundo exterior que siente. De esta manera, por medio de la vivencia del fenómeno del arte se adquiere lo que Barfield plantea como una responsabilidad de la imaginación, donde el sujeto se hace consciente y por lo tanto responsable de su incidencia en la representación del mundo (Lachman, 2016). Esto quiere decir, reconocer las representaciones creadas en la mente, y la manera en que en conexión con el cuerpo estas impactan al mundo ya existente y lo modifican.

Esa responsabilidad y mismo compromiso, lleva a plantear que la conciencia es un asunto personal que tiene implicaciones sociales o de participación, como lo denotan Barfield y Lachman. No hay una intensificación en esa responsabilidad, ni ese compromiso en la conciencia, desde la imaginación y para su representación. Esa responsabilidad hace que la herramienta de la prudencia adquiera su importancia. El crucial papel de la imagen como representación

es lo que se sigue de cerca para visualizar que es más de lo que contiene, esa representación es más de lo que podría implicar el mundo de un sujeto porque es participativa y sus mecanismos son la puesta en abismo del presente.

Afirma Lachman (2016) que, «si la imagen es un espejo, tiene el curioso poder de mostrar más de lo que refleja: es un espejo capaz de producir sus propias imágenes; no es una simple superficie brillante y en blanco, a la espera de que algo se le ponga enfrente» (p. 290). De este modo es que la mente está hecha de imágenes, quizá la imagen, la representación, es un recordatorio de la conciencia y su forma de intensificarla también y seguirá perpetuándose en el tiempo. Esta será la que determine la forma de ser y de vivir del sujeto, de ahí la importancia de la representación en cualquier sentido que lleve a que se enganche con otras representaciones participativas para intensificarlas, y así hacer un mejor mundo. Cuando se puso el ejemplo de los discípulos, la presencia se daba en sentido religioso desde la participación de la fe, lo que también es una forma de representar; después de 1900 se puede rastrear eso desde un punto de vista psicológico:

Abraham Maslow, conocido por su concepto de «experiencias cumbres», esos súbitos arrebatos de «afirmación de la conciencia» que, según sucedían a la mayoría de las personas sanas y activas. Se trata de una especie de indicador psicológico de que el individuo se halla en la línea de lo que Maslow llamó «auto-realización», un proceso de madurez emocional y psicológica similar a la «individuación» de Jung. (Lachman, 2016, pp. 323-324)

Se puede rastrear también este parecido en autores como Rudolf Steiner, y Jean Gebser<sup>17</sup>, que es lo que hace Lachman en *La historia oculta de la conciencia*. Esto se enfatiza porque ayuda a valorar la representación y el sentido de la presencia como una postura psicológica

---

<sup>17</sup> Uno de los más importantes autores del presente en el arte es Jean Gebser (2011) con su libro *Origen y Presente*, de la Editorial Atalanta. Es lectura obligada para aquellos que les interesa el tiempo y el arte.

desde el arte, pero más como una sensación de lo cotidiano que el otro hace de mi participación en el mundo. Según Lachman (2016), para Jean Gebser:

El origen es ‘antes de todo tiempo’ y es la ‘integridad del principio’, así como el presente es ‘la integridad de todo lo temporal’, incluidos ‘el ayer, el hoy, el mañana y hasta lo pre-temporal y sin tiempo’. Es «pura presencia», un resplandor espiritual cuya luminosidad queda atenuada por la luz menor de las estructuras de la conciencia que proceden de ella. (p. 357)

Sin embargo, esa espiritualidad es cristiana para Gebser, aunque no necesariamente tiene que ser así, se puede plantear que la espiritualidad no se ancla desde ninguna religión. La presencia misma hace que la espiritualidad exista, esté dada, es en sí misma donde radica la importancia de la presencia. Gebser llama la atención al tiempo en la creación, que no es curiosidad que haya sido amigo de los cubistas españoles y de los poetas como Lorca, donde el tiempo y la tradición del acontecimiento está muy desarrollado. Esto estuvo vigente desde los pre-impresionistas hasta el día de hoy; si se ve al arte desde esta perspectiva se comprenderá el arte contemporáneo de forma más cercana. Lachman (2016) al hablar de la vanguardia para Krauss y Gebser dice que:

Para el escritor satírico vienes Karl Kraus, «el origen es la meta». Y para él, al igual que para Gebser y otros pensadores-poetas como Goethe, ser «original» significa extraer las propias energías creativas de la fuente primordial. *Nuestra idea de originalidad difiere considerablemente. Desde el siglo XIX, cuando surgió el mito de la vanguardia, ser «original» ha venido a significar que algo es absolutamente «nuevo»*<sup>18</sup>. Una idea «original» es la que «nunca nadie ha tenido», de ahí que la medida de ello fuera el grado de impresión que causaba en los burgueses. (Era precisamente esto lo que inquietaba

---

18 Las cursivas son mías.

a Owen Barfield cuando pensaba en el futuro de la imaginación.) Pero, a estas alturas, esas pretensiones sólo insensibilizan al público al que quieren impresionar, a la vez que favorecen el apetito por lo burdo y el mal gusto. Los animales disecados de Damien Hirst, lejos de ser «originales», son destacados ejemplos de una pose ya agotada. (p. 359)

Pero no tiene que verse como burdo lo que se hace con el tiempo en las vanguardias ni en las neovanguardias, ya que precisamente, la originalidad consiste de forma puntual en ver ese presente desde otras perspectivas. Los impresionistas con el momento fijo, Cézanne con las composiciones curvas, pero también Duchamp y el uso del movimiento que conecta a la fotografía con el cubismo, hacen estas conexiones entre elementos que permiten percibir una multiplicidad de posibilidades.

Un ejemplo de esto en el arte contemporáneo es James Turrell, con el manejo del espacio desde el color y a la vez la transformación del tiempo desde esa apreciación del espacio, del borde, del marco, del soporte es una originalidad, que hace que el presente sea más específico al dar más realidad a lo real, una coherencia que está en la presentación que representa como por ejemplo en la obra de *Skyspaces* «*The way out (2005)*». Aquí la cuestión ética, como prudencia, no sólo se ve desde el sujeto, también atañe en la transformación tanto del otro como de lo otro, que es el contexto. Las personas se forman desde la biología, pero también desde la cultura. Esto proviene desde la tradición de Petrarca:

El «descubrimiento» de la perspectiva por parte de Petrarca dio lugar a «una comprensión nueva, realista, individualista y racional de la naturaleza». Fue un «acontecimiento epocal», pues significó «nada menos que el descubrimiento del paisaje: el primer albor de un reconocimiento del espacio que desembocaría en la alteración fundamental de la actitud del hombre europeo en y frente al mundo». (Lachman, 2016, pp. 378-379)

El pensamiento occidental cimbró este acontecimiento , que deja claro cómo la prudencia en la representación conlleva esa responsabilidad participativa que hace que el otro transforme su punto de vista y que el acontecimiento para el otro se dé. Si bien es cierto que en ocasiones se le da la importancia que merece a lo que se hace en arte, esto es algo delicado, no es una cuestión de gusto, es un artefacto hecho con una tradición y propósitos específicos, hacer de la representación una herramienta para la potencia de la conciencia.

A. Danto describe *la transfiguración de lo banal* en el arte, mientras que Lachman (2016) dice que después llega *la banalización de la transfiguración*, e informa que todo ese vagar del arte del siglo xx es rebajado a lo cotidiano. El autor analiza esta evolución con el ejemplo de la caja: la representación de objetos cotidianos como este en el cubismo da lugar en el dadá al uso del artículo mismo, como lo hace Kurt Schwitters al pegar una cajetilla de cigarros, con lo que se satiriza la idea del *arte* y del significado de las obras. Los surrealistas ven en la calle el arte, en las grietas, en la psique, haciendo un juego con la cuestión de la trascendencia, lo cual para Danto culmina con la caja Brillo de Andy Warhol, donde se evidencia cómo el arte ya no es una cuestión de imponerse sobre la cotidianidad y darle un sentido, sino acudir hacia la vida misma y fusionarse con ella.

Precisamente este escrito trata de remarcar el camino que recorrió la idea de presente a lo largo de las vanguardias y del arte en general, para mostrar que el presente, ese lugar común, ese lugar cotidiano es lo más valioso de la representación y habrá que conocerlo. Eso tan común no tenía posibilidades de ser nombrado y ese *rebajamiento* del arte a la vida, ese movimiento de descender desde el pedestal en el que la religión y el poder económico y social la tuvieron mucho tiempo, para acercarse a las personas comunes, es un enaltecer la presencia del otro; esta va en coherencia a la prudencia y hace que se produzca presencia incluso desde lo banal de la existencia.

# **Desobediencia: Guillermo del Toro a través de tres filmes: *Cronos* (1993), *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006)**

Los hombres que han dejado su huella en este tiempo de la conformidad, aquellos que han sido imitados, los que han impuesto modelos o propuesto formas de identificación, también han pasado por la prueba de la indiferencia y de la diferencia: verdad a menudo olvidada que debe ser recordada... Todo lo importante ha pasado por anárquico y anormal. No se trata solamente de la rebeldía o del inconformismo, sino de la obediencia y de la desobediencia.

Henri Lefebvre (1972, p. 102)

Obedecer por obedecer, así sin pensarlo, eso, sólo lo hace gente  
como usted. Dr. Ferreiro  
*El laberinto del fauno* (del Toro, 2006)

Este capítulo tiene como objetivo mostrar cómo la *desobediencia* se puede construir de diferentes maneras en el arte. Una de ellas es a través del tema o temas que maneja el artista en sus trabajos, enfoque por lo regular más común. Se tomará como base lo que se

conoce como la trilogía de Guillermo del Toro, compuesta por los filmes: *Cronos*, *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*, la cual se consideró su obra más personal, para ver cómo el autor trabaja con los conceptos de desobediencia, ética, y presente desde los temas abordados en sus films. Para desentrañar estos conceptos, se indagó un poco en sus otros trabajos, esperando que de una u otra manera se viera esa coherencia, en base a los textos filmicos de este autor, no en sus guiones.

La desobediencia es necesaria en la época actual para salir de la monotonía del pensamiento y del hábito de consumir opiniones y representaciones que nos hacen seguir a la mayoría sin antes haber reflexionado en ello. Un sujeto con pensamiento libre es un ser que se acerca a lo íntegro (Lefebvre, 1972, p. 102), y si es así, está cerca de ser un artista por tener en la vida cotidiana ese ingrediente: la desobediencia. Así, el librepensador y el desobediente forman un mismo estado de conciencia, lo cual propicia la posibilidad de ser un artista. Esto es lo que se trata de fundamentar desde los filmes: *Cronos*, *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*, ya que en estos trabajos de Guillermo del Toro, se puede apreciar una desobediencia en estratos. Parte de los temas que componen sus trabajos filmicos, esto implica la representación de su imaginario y a la vez de sus creencias como sujeto productor artístico.<sup>19</sup>

En *Cronos*, la desobediencia surge en la familia, en un núcleo familiar cerrado, y en un individuo: ahí se fija el nacimiento de la desobediencia. El sujeto vampírico (abuelo), desobedece su condición de tener que alimentarse de humanos. En *El espinazo del diablo*, el sujeto ya es desobediente, puesto que el individuo está en un grupo social, en un grupo político, en una institución, en el sitio donde ya están designados los roles sociales; ya existen posiciones ideológicas claras que abarcan a muchos otros, aunque no sean de familia de sangre. Por último, *El laberinto del fauno* presenta la desobediencia desde la imaginación, como una forma de ver el mundo con una

---

<sup>19</sup> No se han incluido las reseñas de las películas aquí analizadas. Se recomienda al lector que revise atento los tres filmes mencionados para una mejor comprensión de este capítulo.

visión interior, con una dimensión o apreciación espiritual. Ofelia, la protagonista, tiene una posición ideológica expandida, realizada en el personaje de Mercedes. La forma de la desobediencia se da desde una posición y visión de mundo (ilimitado) que se esconde en las decisiones, en los caminos que hay que seguir en el laberinto de la vida. La desobediencia es *la clave* para apreciar a un sujeto humanizado, y en nuestro tiempo, al verdadero artista. Si podemos ver esa continuidad en ese elemento, en el pensamiento del autor, en su creación, entonces se identificará a un artista auténtico, que está cerca de ser íntegro.

### **Desobedecer**

Desobedecer es no hacer lo que ordenan las leyes o quienes tienen autoridad, así lo define el *Diccionario de la Lengua Española* (vv. AA., 2001, p. 793). La desobediencia se concentra en el no hacer o hacer diferente, en el no acatar las leyes. A veces, quienes tienen autoridad no distinguen la diferencia entre lo justo y lo injusto, pero ¿quién tiene autoridad y quién no? Quien sí la tiene, te enseña a pensar y decidir, por eso, aquí nos dejaremos guiar por la acción que conlleva el desobedecer, que puede parecer negativa. Si bien el mundo está regido por leyes naturales y otras establecidas, que se supone son para el bien común, muchas veces se inclinan a lo opuesto; quien ostenta el poder abusa de él para sus propios fines. Casi nunca ocurre lo contrario, una experiencia única, un aprendizaje, un acontecimiento; porque es más fácil seguir obedeciendo y disfrutar de los gustos que el poder ciego proporciona.

Aunque hay varias obras que hablan del concepto de desobediencia, tales como *Sobre la desobediencia* de Erich Fromm (2013), *La desobediencia civil* de Henry David Thoreau (2008), el *Manifiesto diferencialista* de Henri Lefebvre (1972), *El único y su propiedad* de Max Stirner (2014), entre otras muchas, este capítulo se sustenta en las ideas planteadas por Fromm, ya que la definición de desobediencia con responsabilidad es lo que se trata de sostener en este ensayo. Desde el corpus

propuesto para este apartado, se está ante la desobediencia de un artista, que se ve no sólo en los personajes; en cada escena hay decisiones que tomar y responsabilidades que asumir, tema de suma importancia en el mundo del arte, y que no sólo puede servir para reflexionar sobre el ámbito artístico, sino también sobre cuestiones políticas y sociales de la actualidad.

La creación de un filme es un ejercicio de desobediencia,<sup>20</sup> y no sólo en la casi imposibilidad de levantar proyectos ambiciosos, sino en la estructura o realización misma del objeto artístico. Muchas veces, los giros narrativos en las películas y las obras literarias, toman este recurso para poder desarrollar sus temas y llevar hasta el final a sus personajes con argucias, peripecias y aventuras, ya sean fantasías o hechos reales, en el amor o en la justicia, o en cualquier tema que se vaya desarrollando vinculado al héroe. Sobre esto se resalta el movimiento interno de la desobediencia, que es la coherencia en los trabajos del autor, la supervivencia del elemento es la que permite notar esas coherencias y donde se podrá reconocer a un autor completo.

La desobediencia es un suceso límite: en la religión cristiana, por ejemplo, su relato mágico-mítico se manifiesta con Eva y Adán, seres desobedientes que son expulsados de un paraíso para poblar la tierra, hacer la humanidad. Entonces, gran parte del mundo occidental que es cristiano, tiene como principal elemento en su hechura, la desobediencia; por lo tanto, sería algo evidente que podría ocurrir más seguido, ya que si se cuenta con una tradición cristiana católica, a la vez que con iniciativa, es posible hacerlo como algo cotidiano. Se tiene la capacidad de decidir, porque esa acción de pecado es una decisión. Es por eso que Adán y Eva, a partir de esa acción, conocieron sus capacidades. La desobediencia es un autoconocimiento, como dice Fromm (2013):

La obediencia a una persona, institución o poder (obediencia heterónoma) es sometimiento; implica la abdicación de mi autonomía y la aceptación de una voluntad o juicio ajenos en lugar

---

<sup>20</sup> Esto pasa en cualquier disciplina artística realizada por un autor o un artista, ya que es inseparable.

del mío. La obediencia a mi propia razón o convicción (obediencia autónoma) no es un acto de sumisión sino de afirmación. (p. 15)

Dicha afirmación permite al ser humano conocerse, porque en él mismo recae la responsabilidad de lo dicho, puesto que al ser desobediente enfrenta la opinión y el designio del otro. La autoridad es cuestionada; asume el costo de su decisión, la angustia de saber que se es humano, y que uno mismo como el otro, puede estar equivocado. La desobediencia es el principio del autoconocimiento, es el germen de ser plenamente humano y de conocerse por medio de la palabra que acciona la conciencia y dicta la ruta a seguir.

### **Desobediencia en el arte**

La desobediencia en el arte no sólo es un concepto o un acto en la creación. Existe desde la pintura antigua, en el tema de la representación es donde se le puede apreciar, hasta en el arte contemporáneo, en el concepto y la resolución formal, porque de cierta manera es apreciar la ausencia (presencia) que la representación dicta, de ver lo que no está. Como lo dice Pascal Quignard (2015) en su obra *La imagen que nos falta*: «los frescos de la antigüedad romana: le evitan a la pintura figurativa el problema de la anécdota. La belleza se mantiene resueltamente al margen de lo visible, en el instante previo a la epifanía; jamás la anécdota es mostrada» (p. 28). Parece raro que, siendo una disciplina para ser admirada, no se vea el climax de la escena, y que se oculte la importancia del suceso en su resolución; se ve el antes, este es el tiempo en el que trabaja la desobediencia, un tiempo paralelo, un tiempo aparte, un tiempo no esperado.

Es lo que Del Toro presenta de forma elaborada: en *Cronos*, la inmortalidad no es mostrada; en *El espinazo del diablo*, nadie gana, ningún bando es vencedor; en *El laberinto del fauno*, Ofelia muere y se le muestra en su reino con sus padres, estamos ante algo invisible, la intuición hecha imagen. La sugerencia de la presencia/ausencia es tan importante, porque es el primer paso a la desobediencia, es el primer escalón, es estar y estar-siendo más que un acontecimiento.

## **Desobediencia, un análisis de la trilogía de Guillermo del Toro**

En *Cronos*, Jesús Gris desobedece a sus deseos: ser inmortal y sentirse joven, eso que le proporciona el artefacto. Jesús necesita sangre de humano para continuar viviendo, pero al no querer dañar a su nieta Aurora, de la que iba a obtenerla, decide destruir el artefacto que lo mantendría vivo. Así, se está ante un desafío a la vida, una desobediencia al ciclo biológico, y a la vez, a la inmortalidad, aquella que consiguió por medio del artefacto, más allá de su significación espiritual y religiosa.

Jesús renuncia a la inmortalidad (referencia a la religión) y se transforma en mortal. Toma una decisión para salvar al sujeto de su amor (su nieta) y, al mismo tiempo, le enseña con el ejemplo que con la pérdida se asume la responsabilidad de lo hecho. En la familia de Aurora se inculcan los ritos, es donde está presente de forma contundente el elemento religioso. Esta es una creación embrionaria de la desobediencia, no sólo por ser el primer largometraje del autor, sino porque está realizada desde una desobediencia familiar.

Carlos, el personaje principal de *El espinazo del diablo*, desobedece a la autoridad de Jaime, una especie de líder antagónico. El protagonista desafía a la realidad al escuchar a los muertos, a quienes no se les permitía alzar la voz. Aquí, los ancestros cuentan mucho por su valor simbólico, tal es el caso de Santi y el doctor Casares. También en *Cronos*, quien muere es el abuelo, de ahí la importancia de los ancestros que de cierta manera resucitan: no son cualquier fantasma, sino fantasmas que ayudan.<sup>21</sup> Carlos no obedece al mundo que gobiernan Jacinto y Jaime (líderes de los huérfanos), así como tampoco obedece a la directora,<sup>22</sup> por lo tanto no obedece a la autoridad impuesta.

---

21 Se puede pensar que aquellos ancestros que invocas son los que te han amado o ayudado de alguna manera. Se tiene que tener un apoyo del cual obtener valor.

22 Bochenksi, J. M. (1979) en su libro ¿Qué es la autoridad? Editorial Herder, aclara el concepto de autoridad deontológica y autoridad epistemológica. El primero lo enmarca como la autoridad otorgada por un puesto, y el segundo, por el conocimiento que tenga según el contexto que maneje. Quizás para el caso de *El espinazo del diablo*, en el bando opositor, Jacinto y Jaime, al principio del film no son ningún tipo de autoridad. Carmen pertenece a lo deontológico y epistemológico, como también el doctor Casares.

Este protagonista pone en práctica la desobediencia a la institución y a los que están gobernándola sin ser una autoridad legítima. Carlos no tiene una autoridad legítima en el orfanato; hay dos dictadores en el filme, Jaime, un igual a él, y Jacinto, que proporcionalmente es quien abusa del poder institucional, ya que su autoestima está elevada al sentir que tiene influencia dentro de la institución, por ser amante de Carmen, la directora del orfanato. Es Jacinto el que encarna los peligros para el grupo, el dictador que no piensa, que se deja llevar por el sexo que proporciona a la directora para poder gobernar un mundo de niños. Así, el niño protagonista desobedece a la institución que está gobernada por líderes ilegítimos, que se han convertido en dictadores.

En *Cronos*, se muestra dónde está el germen de la desobediencia de del Toro. No es con los padres directos, es con los abuelos, autoridad legítima para un nieto, ya que la autoridad es desde el amor y la atención, no desde la obligación de parentesco, de sangre. Esto es muy importante, la obediencia es como el amor, una elección que se ha ganado, cuando hay una admiración por lo que se sabe y por el lugar que se ocupa, sabiendo que puede haber amor por el otro. Quizás es lo que vemos a simple vista cuando conocemos y convivimos con alguien. Esa admiración transformada que en la relación abuelo-nieta es evidente.

En *El laberinto del fauno*, Ofelia no obedece a nadie del mundo real, a la única que toma en cuenta es a Mercedes, la infiltrada de los rebeldes. Ofelia sólo obedece al mundo fantástico (aunque a veces le cuesta trabajo, como en la escena del Hombre Pálido), un mundo que ha hecho propio, creado con sus ideas, su memoria y lo que tiene a su alcance: los libros y su imaginación. Obedece casi sin reparo al Fauno, el representante de otro reino. Por lo tanto, es una persona que se rige por sus propias ideas, como un ser libre en el pensar. Tenemos la obediencia a sí misma, y la desobediencia al Estado, no sólo a un país (España libre), sino a otra concepción de mundo: desde la fantasía, desde el arte. Esta es la única esperanza para el renacimiento de un sujeto íntegro, de una aurora que ilumine las sombras de un frágil convencimiento de lo humano.

## **La ausencia de los padres, una idea religiosa**

Los padres de los niños (que a veces no son los protagónicos, como en el caso de Aurora en *Cronos*), no son mostrados en las obras de del Toro. Por ejemplo, no se sabe cómo es el padre de Aurora, a causa de que no se da información de qué ha ocurrido con los personajes; el progenitor de Carlos murió en la guerra y el niño tampoco tiene madre. El de Ofelia igual, era sastre y nunca aparece en las escenas, aunque sí tiene madre, a quien obedece no de buena gana. Este detalle es interesante, ya que al no haber una autoridad por correspondencia, sí hay una autoridad por convicción. Esta es una cuestión recurrente en el trabajo de del Toro.<sup>23</sup> Indicio, en cierta forma, de Dios o de lo que represente autoridad o un ser supremo.

Los filmes de Guillermo del Toro son ricos en esconder representaciones religiosas, sobre todo a través de la presentación de objetos que remiten a la tradición católico-cristiana.<sup>24</sup> En *Cronos*, por ejemplo, se muestra un ángel en la tienda de antigüedades, una escultura en pequeño formato, al principio cubierto de papel, al igual que los ángeles que colecciona el tío, referencia que se hace más evidente en el nombre de uno de los antagonistas, Ángel de la Guardia. *El espinazo del diablo* es otro ejemplo, cuando Carmen dobla las mantas que cubren los cuadros religiosos y los niños llevan un Cristo a la entrada del orfanato. En este caso, sólo se muestran las imágenes como requisito previo porque a la institución le conviene, como obligación de supervivencia.<sup>25</sup> Stirner (2014) afirma que «el cristianismo llega así al término de su evolución, porque se ha desnudado, atrofiado y vaciado» (p. 83). Tal parece que del Toro quisiera restaurar la representación al ocultarla, que otra vez como primicia y con poder la

---

23 Esto es así no sólo en la trilogía, también en *Hellboy* (2004), el protagonista nació/llegó de un portal, es la realización de un experimento, de un conjuro. Es un bebé-diablo sin padres al que el profesor adoptará; otra vez es una especie de abuelo. Al final del filme, el escolta del mago resucitado (Rasputín) mata al profesor. Hellboy es un discolo en su comportamiento y forma de trabajar.

24 Hasta en *Mimic* (1997) la científica utiliza un rosario para pincharse y atraer al insecto macho.

25 Así como los bichos de *Mimic* comienzan sus asesinatos ejecutando a un sacerdote en una iglesia abandonada, donde el niño entra.

esconde y evidencia algo más allá, su esencia, lo opuesto, reivindicar a los monstruos.<sup>26</sup>

La representación es el pretexto para acercarse a lo absoluto, a lo que el sujeto, aunque no sabe qué es, se acerca por medio de la sincronización. Al representar se hace un llamado a la ausencia, que es lo más poderoso que existe para reconocer al otro; en esto radica el poder de la imagen. En *El laberinto del fauno* lo que está oculto se llega a ver como algo exterior por medio de la misma narración del punto de vista de Ofelia, pero sólo para ella, quien no sabe cómo terminará, ya que se rehúsa a entregarle el niño al Fauno. De ahí que la carencia de padre es el equivalente a no tener Dios,<sup>27</sup> pero sí abuelos o padres sustitutos<sup>28</sup>: en eso radica el equilibrio de la desobediencia, y no solo obedecer por obedecer; según Stirner (2014):

No es sólo el yugo de los padres lo que sacude el joven, es toda autoridad humana; los hombres no son ya un obstáculo ante el cual es preciso detenerse, porque «hay que obedecer a Dios antes que a los hombres». El nuevo punto de vista en que se coloca es lo celeste, y visto desde esa altura, todo lo «terrestre» retrocede, se empequeñece y se borra en una lejana bruma de desdén. (p. 67)

Es como si se hablara de Ofelia ante el poder de Vidal, porque ella ha llegado a un punto donde no puede obedecer a cualquiera. Obedece sí, siempre y cuando la autoridad sea legítima. Son los abuelos (o

---

26 Hay representaciones que por su potencia van más allá de lo que puede ser representado, sobre esto hay un relato de un gran señor que es padre, llora por sus esclavos cuando los toman presos y ve cómo se los llevan; pero al ver que hacen lo mismo con sus hijos, se queda estupefacto y sin lágrimas. Cuando le preguntan por qué no llora, responde que hay cosas que no se pueden expresar: de tanto dolor, las lágrimas no salen. También lo espiritual, es invisible, casi imperceptible; otros ojos deben ver con sutilezas. En los filmes de Guillermo del Toro, Dios es el otro, ese otro que nos cuesta trabajo entender, porque lo exterminamos antes de poderlo conocer.

27 Habrá que recordar que en el sacrificio humano se alcanza la servidumbre total a Dios; Ofelia no quiso darle el niño al Fauno, prefiere quedarse en esta tierra, en la tierra de los otros que puede ser un mundo feliz y sin muerte.

28 El abuelo no tiene por qué criar a los nietos, esa primera condición es responsabilidad de los padres. Los abuelos son muchas veces esos padres sustitutos que por amor educan y cuidan a esos niños: no como obligación, sino como prueba de cultura humana.

sustitutos) los que dictan qué se debe obedecer en el caso de los dos primeros filmes; y en el tercer filme, es el Fauno (personaje), como figura del abuelo. Por eso, otra autoridad que no sea esa es en primera instancia cuestionada o tomada de forma incrédula,<sup>29</sup> mientras que una autoridad superior como la del abuelo-Fauno, es acatada, e incluso Ofelia se pone a su mismo nivel.<sup>30</sup> Por eso es difícil seguir las órdenes de un autoritario, la protagonista le hace caso al Fauno porque buscan lo mismo, la verdad. Dice Stirner (2014):

¿Aspiras, pues, a conocer la verdad? —La verdad es para mí sagrada. Puede suceder que encuentre una vida imperfecta y que deba reemplazarla por otra mejor, pero no puedo suprimir la verdad. Yo creo en la verdad, y por eso la busco; nada la supera, es eterna. (p. 93)

Es por eso que la religión en la trilogía no funciona sola. Es un receptor importante, pero no la totalidad de la vida, y eso nos lo muestra del Toro en la utilización de los objetos religiosos de forma concreta, con desacato religioso.<sup>31</sup> Lo que en la actualidad sustituye a la religión es el cuerpo del otro, reforzándolo y haciendo contundente el amor que se pueda profesar ante el que no soy. Podría parecer fuera de contexto el mencionar el romance *Tres letras para cantar II* como forma de desobediencia en la desobediencia, pero el poema en sí es una desobediencia total, es una falta a la lógica del sentimiento. Es una educación sentimental de la rebeldía, incluido el acontecimiento que se da en el momento de leer la poesía, el acto de leer en sí es desobedecer y fracturar el tiempo de lo cotidiano. Lo que logra la poesía, es que demanda la insubordinación, demanda una nueva vida a los

---

29 Cuando Aurora es cuestionada por su abuela en la comida; cuando Carlos es regañado por Jacinto o por Jaime, se trata de una autoridad débil pero real. En el caso de Ofelia, su madre le llama la atención por ensuciar su vestido, que era regalo de Vidal, su padrastro.

30 Cuando Aurora acompaña a su abuelo a visitar al tío De la Guardia, Carlos le lleva el maletín al doctor y él es quien les abre la puerta para que salgan a vengar al fantasma; y Ofelia se hace cargo del niño, quiere protegerlo y se lo lleva al Fauno.

31 Como las palabras del sacerdote en la cena que ofrece Vidal: «el cuerpo muy poco le importa a Dios, ya que sólo le importa el alma». La verdad está pegada al cuerpo, es presencia, es acción.

objetos, exige una vida a la relación naturaleza-alma y un espíritu que instale la mirada en lo insignificante de un trayecto. Por eso el doctor Casares no deja de declamar poesía en *El espinazo del diablo*, en el minuto 29:57 del filme:

Afuera, afuera, ansias mías;  
no el respeto os embarace:  
que es lisonja de la pena...  
Salgan signos de la boca  
de lo que el corazón arde,  
que nadie creerá el incendio  
si el humo no da señales...  
El que su cuidado estima,  
sus sentimientos no calle; . . .  
Mayor es, que yo, mi pena;  
y esto supuesto, más fácil  
será, que ella a mí me venza,  
que no que yo en ella mande.

(de la Cruz, sor J. I., 2009, p. 31)

Después, no deja hablar a Carmen cuando explotan los tanques de gasolina en la cocina y ella está muriendo; el doctor Casares le dice en el minuto 1:14:57 del filme:

Permanece a mi lado cuando se apague mi luz,  
y la sangre se arrastre;  
y mis nervios se alteren con punzadas dolientes.  
Y el corazón enfermo,  
y las ruedas del ser giren lentamente.  
Permanece a mi lado  
cuando a mi frágil cuerpo le atormenten dolores y alcancen la  
verdad.  
y el tiempo maníaco siga esparciendo el polvo,  
y la vida furiosa siga arrojando llamas.

Permanece a mi lado,  
cuando vaya apagándome y puedas señalarme el final de mi lucha...  
y el atardecer de los días eternos  
en el bajo y oscuro borde de la vida.

(Tennyson, A., 2020)

Utilizar el poema como pretexto para desahogar la tensión es incrementarla, lo cual hacía Juana Inés de la Cruz, quien fue una experta en desobedecer a la institución, la Iglesia Católica, tradición en la que se insertan las historias de Guillermo del Toro.

### **Desobediencia y vida**

Para vivir se tiene que desobedecer; en la vida habrá que llegar a una madurez con la desobediencia calibrada, sabiendo de antemano que la vida te enseña en el momento. Las decisiones que se toman se hacen en presente, por eso no se puede experimentar en cabeza ajena. Y ese aprendizaje te lleva a conocer que la vida se acaba. En estos tiempos donde parece que importa más la virtualidad que la presencia y, por ende, menos aún la desobediencia, sobrevivir es desobedecer, y otras veces, morir es desobedecer al cuerpo, lo que la conciencia dicta. Lo anterior pasa muy poco y sólo quien alcanza un autogobierno lo logra. Se necesita de autogobierno, de conciencia plena de uno mismo en la desobediencia.

La autoridad que preserva la vida en las películas de Guillermo del Toro, muchas veces está ligada a jerarquías y mandos imaginarios, monumentos de polvo que cualquier tormenta puede tumbar. Por eso, ir más allá de lo esperado es una obligación de la imaginación, y merece la pena subrayar su importancia. Habrá que poner atención a esto para que no parezca incoherencia, ya que en las películas de del Toro, la vida y la muerte (resucitar) la deciden títeres que están supeditados por un mecanismo, en *Cronos* es el insecto-máquina con instructivo; en *El espinazo del diablo* es Jacinto, con la institución que ayuda a mantener funcionando con dos ayudantes, y en *El laberinto....*,

Vidal, que hace y deshace en la campiña; todos simples marionetas de la economía y del engranaje de obtención de placeres terrenales, el poder de todo Estado representado.

El abuelo, en *Cronos*, quiere la inmortalidad, pero prefiere morir cuando pone en peligro a su nieta; muere estando muerto, en la cama de su casa, como lo muestra la última escena. En *El espinazo del diablo*, un muerto se presenta (revive) para pedir justicia por su asesinato a manos de Jacinto. El doctor Casares abre la puerta donde los chicos han sido encerrados por Jacinto (otra vez la resurrección del abuelo). En *El laberinto del fauno*, no sólo revive el padre (que más que parecer padre, parece abuelo), revive también la madre, la familia completa; ella es una resucitada en el mundo fantástico. La complejidad en la resurrección es recíproca a la complejidad de la historia y a la desobediencia en cada filme de Guillermo del Toro.

En la trilogía, la principal desobediencia es desafiar la vida. Esa es una las preocupaciones constantes que tendrán que sortear los personajes, ya que quieren seguir con vida: una motivación principal de la desobediencia es llevar la contraria a *la muerte*. En *Cronos*, la inmortalidad es algo posible gracias al aparato y sus instrucciones (algo que no se consigue); también es desobedecer lo posible, pero en un entorno familiar.

En *El espinazo del diablo*, Del Toro sigue su camino<sup>32</sup> al dominio de sí mismo: desafiar a la muerte, hablar con ella, desafiar lo que existe sin existir, esos fantasmas que son más grandes que un solo niño (políticos, sociales), desafiar al grupo, a la institución. Por eso se pregunta el doctor Casares al final de la película: «¿Qué es un fantasma? Un evento terrible, que termina repitiéndose una y otra vez... Un instante de dolor, ¿algo muerto que parece por momentos, vivir aún? Como una fotografía borrosa... como un insecto atrapado en ámbar, un fantasma, eso soy» (del Toro, 1993). Después, el mismo actor es incorporado al elenco de *El laberinto del fauno* (que para el

---

<sup>32</sup> En este texto se revisa a Guillermo del Toro por ser quien produjo las ideas (el guión) de las tres películas, es obvio que tratándose del cine, hay una colectividad atrás; eso ocurre en cualquier disciplina artística, con cualquier artista, sea de artes visuales o escénicas. Al que se conoce es al artista líder, aunque exista un grupo detrás. Así ha sido desde el Renacimiento, (incluso en el Gótico había un grupo) y no ha cambiado mucho en la actualidad. El arte es producto de un colectivo que es representado y presentado por uno.

director es un desafío mayor, ser desobediente en lo mental, en lo intelectual, en lo creativo, desde la fantasía, desde lo fantástico) como actor fetiche. Eso es porque permanece latente la desobediencia en todos los trabajos de Guillermo del Toro. Él mismo lo dice en la entrevista concedida a *Mórbido*<sup>33</sup>: «La idea que me atrae de la encarnación del vampiro es la idea de un cuerpo reanimado y que tiene una sed insaciable» (del Toro, 1993); esa sed insaciable que es una sanguijuela podría ser un parangón a la sed de conocimiento, y por ende la de conocerse a sí mismo.

Llama la atención que, los dos actores que aparecen en *El espinazo del diablo*, Carlos y Jaime, también lo hacen en *El laberinto del fauno*. Incorporarlos es resucitar los roles previos, porque sigue el tema de la desobediencia, sigue la presencia latente hasta completar la desobediencia máxima en la trilogía, y eso lo convierte hasta ahora en su mejor filme, monumento de la insubordinación. Aquí se tiene que entender que la muerte y la vida son un mismo objeto. Con la desobediencia se activa ese artefacto de la vida, se empieza a vivir de forma independiente, se vive para uno mismo y no para el mundo; después, cuando llegue el momento, se tendrá una vida de libre-pensador, que no es poca cosa en un ambiente como el actual.

Esto planeta la circunstancia de pensar en el creador como una persona coherente, que alimenta su visión de la vida desde varios ángulos y aristas dentro de sus argumentos. Se podrá objetar que dicho autor se inscribe en un género comercial, pero su trilogía escapa a esto, y si acaso lo tiene, es en el sentido de la convención, como lo menciona Hauser (1961): «por el hecho de convencionalizarse no significa en absoluto que una forma pierda valor artístico; es posible incluso que en el curso de este proceso, gane en fuerza expresiva y en capacidad de contenido» (p. 497). El autor toma referencias de muchos campos, como la pintura, la literatura, la escultura, la arquitectura; pero con su originalidad hace algo que cobra dimensiones de producto artístico.

---

<sup>33</sup> Entrevista consultada en *Cronos*, edición limitada. DVD. ZC Entertainment. Corazón Films, 1993.

Es en la niñez donde se forma la conciencia y esta cobra un sentido inmediato de las cosas, de las que existen y de las que no; se aprende que los conceptos, las palabras, tienen un sentido, aunque sea de forma primaria, casi inexistente. Es en la infancia donde se aprende a conceptualizar y tener conciencia de uno mismo: ser atento a la insumisión, a la regla innecesaria, a la insubordinación, a lo que obstaculiza la tranquilidad de ser-estar. Por eso, los personajes de Guillermo del Toro son niños que ya saben hablar y están conscientes de su entorno. Aurora es la más pequeña, y aunque sólo diga *abuelo*, es consciente del peligro. Es en ese tiempo donde se desdoblan las virtudes y se controla la templanza para que la imaginación del sujeto tenga un flujo y un soporte, que tenga vida, para así calibrar sus decisiones. Steiner (1998) en *Errata, el examen de una vida*, dice: «no hay en la condición humana nada más desconcertante que el hecho de poder significar y/o decir algo» (p. 32). Es en esa edad donde uno aprende que lo que haces o dices transforma tu entorno, y tu capricho o tu deseo se realiza o se rechaza.<sup>34</sup> Esto viene al caso porque la única palabra pronunciada por Aurora, *abuelo*, es la que escuchamos a lo largo del filme *Cronos*, donde empieza el trayecto de esta trilogía.

### **El guía: un maestro espiritual de lo cotidiano**

En *Cronos* es el abuelo Juan Gris quien cuida de su nieta Aurora. En *El espinazo del diablo* es el doctor Casares, con el que Carlos se siente identificado junto con la directora Carmen, que son los guías. En *El laberinto del fauno*, recordemos que el Fauno es representante del rey, quien es interpretado por el mismo actor de *Cronos*, Federico Luppi, pero en esa película es el abuelo. Luego, el maestro-doctor (*El espinazo del diablo*) se convierte en padre-rey (*El laberinto del fauno*), aunque de todos modos se parece a un abuelo, cuando lo vemos de barba blanca sentado en el trono, en la sala del palacio, se le conoce ya como un ser que enseña y comparte todo lo que sabe, hasta las profecías.

---

<sup>34</sup> Esta es una de las coherencias más sutiles que hay en la trilogía.

Ya sea como el padre sustituto, como el maestro, como el tutor, como un fauno, la figura paterna es de poder bueno y de amor, a la vez de humanidad: es el guía con el Fauno y encontramos que al final es una prueba; Carlos no le cree al doctor Casares, que a la vez es el maestro que más respeta; o el abuelo que intenta chuparle la sangre a su nieta, pero se arrepiente y destroza el artefacto en *Cronos*. Un maestro enseña con el ejemplo y ante eso es ser desobediente como prueba máxima.

El ejemplo es lo más difícil, ya que es una acción y la costumbre dicta que aprendemos repitiendo. Hay que pensar en la figura del maestro y cómo va evolucionando, primero sólo está el abuelo en la infancia, después tenemos al maestro-doctor, el profesionista en la adolescencia con Carlos y Jaime, para llegar al doctor que es amigo de los rebeldes y al mismo Fauno. Aunque el aprender siempre ha estado adherido a los niños de la trilogía, en *El espinazo...* vemos una escuela-sociedad, y en *El laberinto del fauno* ya vemos un mundo y dos guías para la niña: Mercedes en la vida práctica y el Fauno en la vida imaginaria, que sigue siendo práctica.

### **La transformación vida/muerte**

La transformación del objeto provoca la extensión de la vida hasta hacerla eterna. Esta es la máxima tentación de la desobediencia, como el caso del artefacto de *Cronos*, que hace rejuvenecer y resucitar al abuelo; o en *El espinazo del diablo*, la bomba que cae cuando Santi es asesinado y es motivo para vengarse de Jacinto, algo que hacen transformando palos en puntas (para los niños en el orfanato cualquier cosa es buena para su transformación, incluso los mocos); o el libro donde se concentra la transformación del tiempo y la realidad de Ofelia en *El laberinto del fauno*.

Otra de las constantes de Del Toro es *ese objeto*: una estatuilla de arcángel en *Cronos*; una bomba en *El espinazo del diablo*, y una estela en *El laberinto del fauno*, que de cierta manera dan la bienvenida, dan dimensión a la técnica, al objeto, son el pretexto del objeto humanizado.

zado. Tal parece que es una consecuencia devastadora, ya que en la creación de *lo alquímico* en *Cronos*, se va la vida del abuelo; en la bomba del orfanato, se mueren las ilusiones de los niños que habitan en esa sociedad; en *El laberinto del fauno*, es el laberinto estela como objeto, el mundo virtual, el pasillo del Hombre Pálido, la guarida del sapo, el molino, la oficina de Vidal como mecanismo interior, llegamos al hombre máquina. Quizá por eso esté la representación del ángel y los seres alados, la importancia del ambiente en donde estamos parados, ¿quién será el consejero en tiempos de la virtualidad? Así, la transformación inicia en lo más pequeño y tiene alas; siempre responde a un llamado interno del sujeto.

### **La transformación primera: el cuerpo y el insecto**

En los diálogos de *Cronos* se encuentran la explicación del uso de insectos: «los insectos son las criaturas preferidas de Dios», «Jesús caminó como mosquito sobre el agua», «los insectos pueden estar muchos años invernando hasta que los liberan», palabras más, palabras menos, del tío De la Guardia cuando habla con Jesús Gris. «Nosotros somos (dice) a semejanza de Dios; por lo tanto, somos como mosquitos», haciendo una analogía con el humano: somos un insecto más dentro de la basta creación de la naturaleza, y esa capacidad de adaptación la tiene el humano, debido a su gran ingenio y poder de construcción, en el que hace hincapié el director. Y esto tiene que ver con que somos cuerpo, y habrá que hacer enfasis que el cuerpo en la trilogía es la columna vertebral de la desobediencia; no somos algo ajeno al cuerpo, es lo único que poseemos. El insecto que tiene adentro el aparato en *Cronos*; en *El espinazo del diablo* son las babosas,<sup>35</sup> cuando Carlos las junta al llegar junto a la bomba.

En *El laberinto del fauno* es el mismo mecanismo, sale el insecto después de que Ofelia arma la estela-artefacto que indica el encantamiento del mundo, pero no sólo eso, es la representación antici-

---

<sup>35</sup> El insecto en *Mimic* adquirió estatus de humano, estamos al mismo nivel, somos pequeñas criaturas insignificantes, con gran significancia dentro de nuestro mundo y contexto.

pada del laberinto de donde también sale el Fauno, digamos que el Fauno es el insecto que sale del artefacto. La decisión en un laberinto es crucial, si no sabes el camino pierdes mucho tiempo o incluso la vida. También se podría decir que somos las fantasías que creamos, y a veces unos monstruos, vistos desde otras perspectivas. Muchos filósofos hablan del cuerpo como un lugar que en sí ya tiene una carga de desobediencia. Lefebvre (1972) menciona:

Lo que los filósofos denominaron ‘espíritu’ o ‘idealidad’, por oposición a lo ‘real’, a lo ‘dado’, a lo ‘carnal’, fue precisamente este paso de lo particular a lo diferencial, ya incluidos en la actividad práctica. Normalmente, para cada quien su cuerpo es ya un campo diferencial. (p. 93)

Esto es lo que muestra esta trilogía. En el filme *Cronos*, el abuelo Juan Gris cojea después de salir del cajón; en *El espinazo del diablo* la directora tiene una pierna de prótesis; y en *El laberinto del fauno*, el doctor Ferreiro va hasta las cuevas de los rebeldes para cortarle una pierna al Francés. También, en *El espinazo del diablo*, la directora conversa con Ayala:

Ayala: Doña Carmen, su marido fue un hombre de izquierda, fue un valiente.

Carmen: No señor, la valiente soy yo, Ricardo era un hombre de libros, de ideas, que ha decidido morirse y dejarme aquí cuidando sus ideales, cualquier día llegan los nacionales, ¿qué cree que van a encontrar?, rojos cuidando hijos de rojos y encima esto: deja el oro en la mesa: ...si quieren déjenme al niño, pero llévense el oro.  
(del Toro, 2001)

Todo esto transcurre mientras el doctor Casares le hace las puntadas al herido, aunque no es la pierna, esta se encuentra en láminas pegadas a la pared mientras se hace el encuadre a Carmen.<sup>36</sup> Hay cuerpos

---

<sup>36</sup> También en el filme *Mimic*, el policía que acompaña a los dos investigadores a los subterráneos sufre un accidente en la pierna cuando es alcanzado por la mano de un insecto

que han pasado por una transformación física, y como cuerpo y espíritu no van separados, los dos aprenden a un tiempo: la experiencia ha hecho que la templanza en la desobediencia continúe.

En *Cronos*, el cuerpo es transformado desde un agente externo, pero por motivación personal; en *El espinazo del diablo*, también proviene del exterior, pero de manera involuntaria: Jacinto asesina a Santi y lo ahoga, también está el caso de la bomba como representación de eso, o el caso de la explosión por combustible de coche. En *El laberinto del fauno*, es por la propia mano de Mercedes, que hace una transformación evidente con Vidal, una de las escenas más significativas al dejarlo como monstruo y mostrar (representar) lo que es el cuerpo con las verdades que carga. No hay que olvidar la escena de la intervención de la mano del doctor Ferreira al Francés. Si bien es cierto hay explosiones como la del tren, no hay muertos; aunque sí los hay en la de *El espinazo del diablo*, el fusilamiento no es transformación del cuerpo sino situación política. Ayala es rojo y no importa el cuerpo como tal, sino el colectivo (como con los mamut<sup>37</sup> que vemos en la clase con la directora Carmen en el orfanato, y en el mismo grupo de niños rebeldes que quedan para ejecutar a Jacinto). Aquí se habla de un cuerpo colectivo, de un sujeto social masificado que muere sin el grupo.

Esa utopía que parece finalizar en *El espinazo del diablo*, es un inicio en *El laberinto del fauno*, ya que a los niños que escapan vivos de *El espinazo del diablo* son actores del grupo de la guerrilla y los mata el equipo de Vidal en la persecución en el bosque. Tal parece que en *El laberinto del fauno* se deja a la colectividad; pero no, más bien esa colectividad es consciente de que son individuos y como tal, no pueden hacer un cuerpo en masa. Cuerpo sólo es el cuerpo, de ahí la importancia de la muerte de los chicos en *El espinazo del diablo*; que ya en *El laberinto del fauno*, el sujeto, su cuerpo, es una totalidad social en sí mismo.

---

al meterse al vagón. Siempre que hay una desobediencia, hay una transformación y esta no exime al cuerpo físico.

<sup>37</sup> Cuando la directora está diciendo que no se puede rendir ni un solo integrante de los que cazan un mamut, esto sucede en la clase.

El cuerpo del nonato está presente en *El espinazo del diablo*, cuando el doctor Casares saca el líquido de los frascos donde están los fetos y explica qué es el espinazo del diablo, sustancia que se bebe. En *El laberinto del fauno* está la mandrágora, que también sirve para preservar la vida si la alimentan con sangre, al mismo tiempo que se ve el feto del niño no nacido. En *Cronos*, la imagen no es la del feto, sino la de los órganos internos que se están pudriendo y que sólo se mencionan cuando el abuelo Jesús Gris visita al tío De la Guardia. Como podemos ver, el cuerpo del nonato, en contraste con el cuerpo vivo, hace que la intensidad de la existencia adquiera un sentido sin precedentes, pues lo importante es esa vida momentánea, es ese pedazo de presente que puedo colmar de transformación, ya sea en el propio cuerpo (*Cronos*), en el cuerpo individual con ideas de cuerpo social (*El espinazo del diablo*) o en el cuerpo individual que acciona con la institución o su representación, llamémoslo global y fantástico (*El laberinto del fauno*).

### **Presente eterno**

Guillermo del Toro parece querer fijar el presente a lo largo de la historia de la humanidad y de su evolución creadora como individuo y sociedad. El ser humano ha querido fijar el presente en todas las disciplinas que maneja, llámese religión o arte; en la actualidad se cuenta con el cine, aunque el presente siempre ha estado, ha sido y es actual. Desde finales del siglo XIX, la humanidad supo que es de un tiempo finito del que estamos hechos y no de eternidad. Por eso al anhelar eso lo enfatiza; todo es presente y aprehenderlo es la tarea de todo artista.

El cine no es la excepción, ya que es presente cuando se mira, un presente pasado cuando está hecho el filme, una mezcla de pasados-presentes cuando lo editan. Cuando el espectador termina de ver una película y la sigue pensando, esta vive en el presente intermitente de su conciencia, el filme se hace parte de su imaginario personal. Esto es cargar con presentes presentidos, que es uno de los objetivos de

toda obra de arte, ser un presente en los sentidos: una obra que no logra fijar esos presentes en los sentidos, no transforma.

Al igual que una pintura o una escultura, el cine es una dimensión hecha de múltiples presentes. La magia sería ver en cada disciplina eso que se llama tiempo; pero un tiempo presente múltiple, porque no es tiempo pasado ni tiempo futuro, es un tiempo presente que se siente; es el tratamiento del tiempo presente el que se puede valorar como recurso dimensional de la obra artística. La desobediencia se hace en presente, por lo tanto, la desobediencia y el presente en las películas de Guillermo del Toro son inseparables y sirven para un solo fin, el conocimiento de uno mismo (el conocimiento de cada uno de los personajes en cierta temporalidad concreta). Lefebvre (1972) se cuestiona:

¿Por qué la diferencia? Esta pregunta ya no tiene sentido. Ustedes están, nosotros estamos, cada uno de nosotros está en lo diferente. Aquel que no pueda y que no quiera imitar ni de lejos a algún gran modelo, ni identificarse con él, no tiene otra disyuntiva que desear ser otro. ¡Lo es ya! (p. 33)

Por tener un cuerpo, una presencia, ya uno es diferente, y si es uno desobediente como el personaje de Ofelia, estamos ante una persona que, aunque sea niña, tiene conciencia de que es diferente: de esa transformación hablo cuando digo que la desobediencia (las decisiones) te hace conocerme mejor. En las películas de Guillermo del Toro hay una secuencia en la manera en que aborda esa transformación en el tiempo y con el cuerpo: en *Cronos* la transformación del cuerpo; en *El espinazo del diablo* la transformación de las ideas, la transformación de la aldea (orfanato-escuela), la transformación-creación de la masa ya sea la institución o el Estado. En *El laberinto del fauno*, la transformación de mundos, no sólo se transforma la vida de Ofelia, hija de mortales, sino de inmortales, analogía no de un Estado, o patria, es algo más amplio que se puede llamar imaginación, intuición o algo más allá. Aquí nos encontramos con los elementos clave: cuerpo, tiempo y desobediencia.

## **¿Existe la desobediencia en toda la obra de Guillermo del Toro?**

El director responde a esta pregunta en los comentarios al *El laberinto del fauno*: «es una película a favor de la desobediencia, a favor de tener tu propia opinión y hacer lo que tú quieras, y era importante que Ofelia llegara hasta esta última desobediencia cuando siente que ya no le queda ninguna otra opción» (del Toro, 2006). El artista reafirma su postura de oposición hacia las imposiciones y la inconciencia de los sujetos supeditados a los mandatos del poder al decir que:

La obediencia es horrible, para mí, la obediencia es un pecado, la obediencia ciega por lo menos, es una cosa absolutamente aberrante, y aquí vemos una mesa de obedientes amigos del capitán, tanto la iglesia, como el gobernador, como el alcalde, como el capitán de la guardia civil, que obedientemente, mientras se comen un conejo, y papas y todo esto, deciden que la gente tiene que tener cartillas de racionamiento que les permite el acceso a poca comida y a poca medicina.<sup>38</sup> (del Toro, 2006)

Esa obediencia ciega es con la que se hacen las cosas sin pensar; es como con el conejo que Vidal se come en la cena con sus invitados, que fue arrebatado a los pobres, esa reunión de dirigentes es la autoridad que hace uso del robo y despojo. Estamos viendo la frase de Proudhon: «la propiedad es un robo» (Cuvillier, 1939, p. 213). Ofelia, por el contrario, tendrá una actitud más acorde con la ideología de Proudhon, cuando este dice: «En cuanto a mí, nada me hará ceder; ni la ignorancia y la ingratitud populares, ni las calumnias de los tribunos, ni las culpas de mi partido, ni mis propias torpezas. La causa que defiendo es la del pobre; la cuestión está netamente planteada» (Cuvillier, 1939, p. 149). Esta actitud es la misma de Ofelia, que no le importa defraudar a quien no respeta ni ejerce ninguna autoridad,

---

<sup>38</sup> Este comentario de Guillermo del Toro (2006) aparece en el material del DVD *El laberinto del fauno* (38:57), producido por Picasso Estudios.

no hay legitimidad que pueda servir para obedecer. Así también, en las decisiones que toma Ofelia, incluso frente al Fauno, ella es única y su propiedad es ella misma. Su capacidad de agencia propia resalta cuando entra al recinto del Hombre pálido, donde tiene que decidirse entre apropiarse de los seductores objetos que se le presentan o superar la prueba. Claro que con las riquezas se poseen más privilegios y por lo tanto más libertad de decisión, pero esta habrá que pensarla desde la ética y no como un concepto de interés personal que puede dañar en vez de proteger.

Después de cuestionarnos si Guillermo del Toro en realidad tenía esa preocupación por la desobediencia, y si era coherente, nuestra inquietud ¿dónde está implícita esa desobediencia en sus filmes?, entonces escuchamos la última frase del filme *Hellboy*: «¿Qué es lo que hace hombre al hombre? ¿Sus orígenes?, ¿la forma en la que llega al mundo? Yo creo que no, son las decisiones que toma, no es cómo empieza algo, sino cómo decide acabarlo» (del Toro, 2004).

### **Relaciones entre los films del autor**

Este apartado, servirá para ver de qué manera los temas en un autor son muy concretos en otros de sus trabajos filmicos, en el caso de nuestro realizador. Por lo tanto, esos elementos de otras formas estructurados, seguirán una evolución para que sea más contundente la desobediencia tratada. El laberinto no sólo lo encontramos en *Hellboy* donde resucitan a Rasputín, sino que se convierte en el elemento principal de *El laberinto del fauno*, y a la vez es el punto básico que sostiene el mundo imaginario de Guillermo del Toro. El brazo derecho de Hellboy es de piedra, el lugar donde nace Hellboy es un túnel. Ofelia deja los libros por ir al encuentro del conocimiento laberíntico, decidir cuál camino es mejor que otro, saber cuál decisión es mejor.

Habrá que poner atención a este elemento, ya que en *Cronos*, Ubererto Fulcanelli, alquimista perseguido por la Inquisición, llega a México. Es el creador del artefacto de *Cronos*, principio del laberinto. Recordemos que es relojero, creador de objetos que usa Vidal con

insistencia en *El laberinto del fauno*, y que es precisamente afuera de éste sitio donde pierde la batalla con la paternidad y con la perpetuación del tiempo. Giorgio Colli (1975), habla sobre el ser que vive en el laberinto: «en la leyenda del Minotauro aparece representado como un hombre con la cabeza del toro y sabido es que Dionisos tuvo una representación taurina, y que en los cortejos dionisíacos el dios aparecía como un hombre con la máscara de un animal, muchas veces de un toro» (p. 24). Podría pensarse que el laberinto es el elemento clave como concentrador de Guillermo del Toro, puesto que no solamente me baso en la coincidencia del nombre y en la repetición del elemento, sino en la importancia de su sentido. Colli (1975) comenta que:

La forma geométrica del Laberinto, con su insondable complejidad, inventada por un juego extraño y perverso del intelecto, alude a una perdición, a un peligro mortal que acecha al hombre, cuando se arriesga a enfrentarse al dios-animal. Dionisos hace construir al hombre una trampa en la que este perecerá, precisamente cuando cree ilusoriamente que está atacando al dios. Más adelante tendremos la ocasión de hablar de enigma, que es el equivalente en la esfera dionisiaca: el conflicto hombre-dios, que en su aspecto visual aparece representado simbólicamente por el Laberinto, en su transposición interior y abstracta encuentra su símbolo en el enigma. Pero, como arquetipo, como fenómeno primordial, el Laberinto no puede prefigurar otra cosa, sino el «logos», la razón. ¿Qué otra cosa, sino el «logos», es un producto del hombre, en que el hombre se pierde, se arruina? (p. 24)

Por lo tanto, se evidencia el conflicto con el tiempo y su perpetuación de filiación paterna, llámese Cronos contra Urano. Se puede ver el laberinto en forma de artefacto que da vida eterna a un humano, en forma simple de botarga-reloj en la sala de eventos de fin año en *Cronos* (no olvidemos que el animal de iniciación al artefacto son las cucarachas que salen del ojo del ángel, a las que Aurora mata a golpes sobre la mesa). En *El espinazo del diablo* se tiene el mismo

mecanismo de iniciación al laberinto con la babosa de Carlos que hace que vea a Santi con sangre (fantasma) y lo guíe escaleras abajo. Entonces el mismo orfanato, la institución, se convierte en laberinto, lo que después vemos en forma fantástica con Ofelia. Además de ver al laberinto representado, también con la obsesión de Vidal por la paternidad y el tiempo, debido al reloj que pertenecía a su padre, que viene a ser lo mismo que el laberinto por la referencia al dios Cronos.

De ahí la importancia del laberinto, además de ser el hilo conductor en la historia de Ofelia, tiene relevancia en la trilogía. Colli (1975) ilustra el laberinto desde la filosofía antigua, y cómo es que está hecho para el autoconocimiento, para que se razone en las decisiones: «el juego se transforma en un desafío trágico, en un peligro mortal del que sólo pueden salvarse, pero sin jactancia, el sabio y el héroe» (p. 27) que debido al autoconocimiento de sí mismo, como un ser autogobernado, termina por ser su propio héroe.

Si bien es cierto que el reloj es un instrumento clave en el arte y en la vida cotidiana, ha sido muy utilizado en el cine, y en los filmes de Guillermo del Toro no es la excepción: el reloj *Suo tempore* (*Cronos*), el artefacto (*Cronos*), hay reloj en el local del abuelo (*Cronos*), reloj en la fiesta, baile y pasillo (*Cronos*) y Fulcanelli es relojero oficial del virrey (*Cronos*); Vidal ve el reloj que era de su padre cada cinco minutos (*El laberinto del fauno*) y la entrada al palacio del Hombre Pálido está condicionada al tiempo, ya que es lo que dura un reloj de arena (*El laberinto del fauno*). También tenemos las llaves-claves, en *Cronos*: el artefacto tiene instrucciones y es un libro-manual. En *El espinazo del diablo*: llaves para abrir la caja fuerte / llaves para cada locker de niño. En *El laberinto del fauno*: la llave está dentro del sapo, que le servirá a Ofelia para abrir el cajón donde saca la daga que está en la habitación del Hombre Pálido. Casi al iniciar la película, Ofelia pone la roca que será el ojo de la estela donde sale el hada; llave como gis que abre puertas, llave que es el libro que le da el Fauno, la llave de la bodega de provisiones y el cuartel de tortura (ojos). Esto hace referencia a Cronos (el dios) y, por lo tanto, al laberinto, aquí se expande en su importancia este elemento, con las claves y sus diferentes representaciones.

Otro de los elementos constantes es el ángel. Lo que roba Rasputín en el museo son lágrimas de ángel, para que Rasputín resucite y tenga inmortalidad. Está por demás decir que Hellboy es el diablo o una especie de esas criaturas. Aquí se puede trasladar esta figura a una parecida al ángel, o a las hadas, que en un momento funge como conductor o mensajero, papel que se le otorga al ángel, quien es lo más parecido al artista o creador. Veamos al Hombre Pálido, aquí hay un antecedente en Abraham Sapiens, amigo de Hellboy, porque son la prueba mayor, o la mayor ayuda, dentro de varias posibilidades: Abraham es más ciencia, en el Hombre Pálido es la intuición.

Existe un poema de Sor Juana que dice: «que yo, más cuerda en la fortuna mía, / tengo en entrabbas manos ambos ojos/ y solamente lo que toco veo» (de la Cruz, 2009, p. 281). Quizá esto es algo que hace referencia al creador-director, ya que Abraham Sapiens es la cabeza de Hellboy. Así como la relación directa de artista-pintor-creador con el Hombre Pálido, porque vemos que hay murales dentro de la mansión del personaje donde se come a los niños, sólo está él en la mansión; por lo tanto, es pintor, y al comerse a los niños (metáfora), éstos pierden la inocencia y la imaginación desaparece. Es por eso que Ofelia no deberá caer en la tentación<sup>39</sup> de comerse a sí misma, tiene que permanecer niña-creativa. El artista debe imaginar mundos propios y debe crear mundos ajenos, así Ofelia seguirá con el estado de la fantasía. La representación así, literal, es poca cosa: se debe sentir lo que se ve para que se haga verosímil el mundo de la representación. Y eso sólo se puede sentir en presente, algo por lo que el arte se ha preocupado a lo largo de los siglos, en su creación y en la apreciación tanto como en la pieza misma.

Los artículos periodísticos son un elemento en estos filmes que llama la atención, en *El laberinto del fauno*, los rebeldes leen en las cuevas una noticia del desembarco en Normandía del comandante Eisenhower, el que apoyaba a Franco; Hellboy nace de un ritual nazi. Es decir, nos encontramos en una concentración de presentes, que es

---

<sup>39</sup> Lo que el Fauno le dice a Ofelia: «No comáis ni bebáis nada, que os va la vida en ello» (del Toro, 2006).

uno de los indicios para ver la complejidad y madurez del director. Otro de los elementos peculiares a considerar es el espacio; es clave dónde se desarrollan las historias. *Cronos* se desarrolla en la fábrica, casa de los abuelos, bazar de antigüedades. En *El espinazo del diablo*, el lugar clave es la escuela-orfanato. En *El laberinto del fauno*, está la fortaleza militar, donde hay un bosque y un molino, pero también túneles en un árbol y un laberinto, donde inicia la historia y se desarrolla el punto climático. Esto nos hace pensar en las múltiples formas de nacer ante un mundo y de renacer, nos lleva a revisar el ritual de la creación.

Asimismo, se observa de forma recurrente el quehacer de sastre, oficio del padre de Ofelia en *El laberinto del fauno*; además, en el filme *Cronos*, este elemento también está en la casa de los abuelos de Aurora, donde alguien era sastre, dado que hay modelos y trazos colgados en la pared, en la escena del minuto 35 del film. Otro elemento conector de las películas es el vestido verde: los vestidos de Mercedes y Aurora en *Cronos* son verdes; el vestido de Ofelia en *El laberinto del fauno* es verde; verde que indica la esperanza, la vida y la inmortalidad, la inmadurez y la inocencia. Ofelia deslumbra a la servidumbre con su vestido, y ese gusto le duró muy poco ya que acto seguido va a meterse al árbol moribundo donde habita el sapo gigante traga bichos. Su vestido es colgado de una rama y el viento lo tira hasta el fango. Dado que el vestido era para halagar al padrastro, sólo se deja halagar por la servidumbre y lo destruye para hacer enojar a su madre y a su padrastro. La empatía está con aquellas donde Ofelia se reconoce, por eso le gusta el comentario de las cocineras y de Mercedes.

Un elemento de *Cronos* que veremos en otros trabajos es la casa a la intemperie. Esta la podemos ver en *La cumbre escarlata* (*Crimson Peak*, 2005), donde llueven hojas en la sala sin techo de la mansión de los hermanos. En *Cronos*, llueven hojas en la sala de la casa del alquimista Fulcanelli, en la escena donde recorren la mansión. Los ojos también son recurrentes en los films de Guillermo del Toro. Una cucaracha sale del ojo del ángel (*Cronos*); el ángel que destapa el abuelo no tiene

ojo (*Cronos*); el ojo herido por el bastonazo de Carmen a Jacinto (*El espinazo del diablo*); Los ojos del Hombre Pálido que están colocados en una charola (*El laberinto del fauno*) y después van en las manos (hace referencia a la metáfora del creador y el poeta antes mencionado); a Vidal le pegan un tiro y un ojo se le pone rojo (*El laberinto del fauno*); el hada preferida sale del ojo de la estela (*El laberinto del fauno*); Rasputín no tiene ojos y, uno de los personajes más interesantes de la obra de Del Toro, Abraham Sapiens, usa el tacto para ver lo profundo de la superficie (*Hellboy*).

Por último, otro elemento que parece sobresalir es la carne, el cuerpo que nutre al cuerpo. Al abuelo se le antoja la carne de bistec del refrigerador (*Cronos*); Carlos y Jaime hablan de poder comer un filete de mamut (*El espinazo del diablo*), y el Fauno come un bistec cuando habla con Ofelia (*El laberinto del fauno*). Todos estos elementos se pueden en los trabajos de Guillermo del Toro, y son los que con diferentes estrategias tejen un mundo de desobediencia con y en sus personajes.

### **Constantes en la trilogía hispánica**

Los estratos que se pueden percibir sobre la desobediencia en la obra de Del Toro, remiten a un camino que conduce al encuentro de un universo personal, un conocimiento total de sí mismo, de un mundo interno. Este inicia en *Cronos* y la desobediencia en la familia, con la actitud de Aurora y más en la actitud del abuelo Jesús Gris, que no sigue su instinto de hombre monstruo chupasangre: esta acción salva a Aurora de la muerte y le da el ejemplo a seguir, el bien para el otro que se ama.

En *El espinazo del diablo*, es una desobediencia a las instituciones: la ciencia que representa el doctor Casares, la educación que representa la directora Carmen, el poder económico curiosamente representado por Jacinto como un corrupto, y la directora Carmen como una administradora. Los huérfanos son quienes desobedecen, un grupo indefenso que es criado por figuras ajenas a las paternas; por lo tanto, como sociedad, hay una tendencia a la desobediencia. Si esa

sociedad fuera como un individuo, como un humano, sería más fácil encontrar un autoconocimiento social, algo que quizás no existe, tal vez por eso la genialidad no puede ser vista a nivel social o en muy contadas ocasiones y siempre con base en unos cuantos.

Así se llega hasta *El laberinto del fauno*, donde se encuentra la desobediencia que se perfilaba con los fusilamientos de los rojos en la escena de *El espinazo del diablo*. En *El laberinto del fauno*, la guerra, que es por el poder, ya es explícita y está declarada con el poder militar representado por Vidal. La guerra con la Iglesia católica, el poder eclesiástico representado por el sacerdote, que está sentado en la mesa del dictador. Sólo la ciencia está del lado de los rebeldes; hay una posición desde el inicio, el doctor Ferreiro tiene miedo de apoyarlos, pero desde el principio está con ellos. La razón, el conocimiento para mitigar el dolor, la verdad, tiene que estar del lado coherente ante la injusticia; tanto que en el momento en que no hay alternativa, el doctor Ferreiro asume las consecuencias y aquí se da una transformación necesaria en la desobediencia con responsabilidad, al ver que la razón y el sentido están de parte de la justicia.

El grupo social trabajador, los domésticos, saben de la desobediencia por la acción de Mercedes con sus compañeras de trabajo, entonces ella es apoyada. Una señora de la cocina le dice que han agarrado a un rebelde, justo cuando Mercedes debe llevar una charola a Vidal. Esta escena es interesante porque es donde le dice una de ellas que si le ayuda, ¿sabe entonces que pasa algo? Es evidente, están en guerra, pero no debería de ser obvio que se dirijan de esa manera a Mercedes, de ahí la duda y el saber compartido.

Este apartado es importante para que quede clara la desobediencia, ya que en *El laberinto del fauno* hay infiltrados en todos los estratos o rebeldes que se sublevan en contra de su clase o estrato social. Hay rebeldes que han perdido la guerra, pero siguen en su lucha. Hay un infiltrado en lo militar, el doctor. Hay una infiltrada de la servidumbre en la familia de Vidal, hay otra infiltrada directa en la familia, Ofelia, muchas veces no hay otra manera de derrumbar el poder acumulado en las instituciones, estipulado por un Estado que

es soberano y libre para unos y explotador para otros. Si se mantiene fijo el poder, no hay una evolución en la conciencia de uno mismo, menos existe una evolución social. Bien lo dice Pierre Clastres (2013):

Es la presencia o ausencia de aparato del Estado (susceptible de tomar múltiples formas) lo que asigna a toda sociedad su lugar lógico, lo que traza una línea de discontinuidad irreversible entre las sociedades. La aparición del Estado ha efectuado la gran división tipológica entre salvajes y civilizados, ha escrito la imborrable ruptura más allá de la cual todo cambia, ya que el Tiempo se vuelve Historia. (p. 166)

Es esa aparición de la injusticia en manos de un poder que avasalla y que hace que un camino político tenga un peso aparentemente normal. Esto no se calcula, ya que cuando nace un poder que opprime, nace su opuesto. Así como Mercedes y su equipo matan al general Vidal, todo sistema es susceptible de caer. Las divisiones están hechas, las acciones son las que cuentan y el ejemplo permanece.

Otro elemento recurrente es la guarida, el escondite en los filmes de los que hablamos es peculiar: Aurora esconde el artefacto en el oso de peluche, ella se esconde atrás de una tela que hace de pared. El objeto más preciado tiene que ser resguardado: en *Cronos* es la inmortalidad, el vivir eternamente; en *El espinazo del diablo*, el amor del doctor Casares, la palabra que está escondida en el cuarto contiguo, detrás del muro, y se escucha indirectamente: el amor está al acecho. La directora Carmen esconde el tesoro en la caja fuerte en la pared falsa. En *El laberinto del fauno*, Ofelia esconde el libro en barrotes del baño. Todas son acciones parecidas. En *El espinazo del diablo*, Jaime se esconde cuando Jacinto mata a Santi, y luego Jaime oculta su cuaderno donde tiene el dibujo de Santi. El grupo de niños sorprende a Jacinto para matarlo como si fuera la caza del mamut explicada por la directora Carmen en una escena anterior. En *El laberinto del fauno*, Ofelia se esconde de Vidal cuando va por el niño para llevarlo con el Fauno.

En *Cronos*, se presta atención a esconder el cuerpo-artefacto; en *El espinazo del diablo*, a esconder los sentimientos, la economía, lo significativo para el cuerpo, que es al mismo tiempo presencia o ausencia de otro cuerpo. En *El laberinto del fauno*, lo que se esconde será la dimensión del pensamiento; cuidar que tu mundo no se desmorone, que el conocimiento de uno mismo se dé. Todos o la mayoría de los elementos nos recuerdan a la tradición, lo esencial de la vida, que son libros, llaves, plantas míticas, la curación, todos elementos para una trascendencia individual y social.

La constante de los padres es algo peculiar, si se piensa que la desobediencia toma su lugar en el aprendizaje por amor y convivencia con los abuelos. Si hay desapego de padres y no hay abuelos o, una representación presente de amor desinteresado, no puede aprenderse el amor a la verdad, y mucho menos hacer que la representación con el otro sea genuina y con afecto para los demás; la verdad es una presencia con el otro. Eso sí tienen los personajes de Guillermo del Toro, ya que, aunque no se sabe dónde están los padres de Aurora, su abuelo muere para protegerla, al contrario de lo que hace el sobrino De la Guardia, ya que mata al tío para quedarse con la riqueza, su cuerpo no interesa, esto anterior es la falta de la imagen de amor que se da en la niñez, que también es cuestión de familia. Ni De la Guardia ni Aurora tienen padres: una tiene abuelos y el otro tiene tío. Una ejerce la desobediencia para ayudar a su abuelo, el otro usa el poder y el chantaje para despojar al tío.

En *El espinazo del diablo* los padres de Carlos están perdidos por consecuencias de la guerra; el padre de Ofelia en *El laberinto del Fauno* está en las mismas condiciones, la guerra quita jerarquías paternas, hace que la autoridad se invierta o se transforme. Pero hay amor de otros, el abuelo en el caso de *Cronos*, y también en el caso de *El espinazo del diablo*, hay amor por parte del maestro y la directora. En el caso de *El laberinto del Fauno*, la madre de Ofelia muere por dar vida y obedecer; Ofelia tiene el amor de Mercedes. Y es en ese filme que se ve la importancia que en la sociedad se le da al nombre, la perpetuación de los conceptos arcaicos sobre herederos que vienen de las

sociedades monárquicas. Importa el qué se dice en oposición a qué se hace, tal parece que son algo opuesto, de ahí la importancia de la coherencia en la vida cotidiana y en la creación.

Algo que la trilogía contiene de forma desarrollada y contundente es la figura paterna y su evolución. Se muestra en *El espinazo del diablo*, donde los niños son huérfanos, ninguno tiene padres. Después, se ve que Jacinto tiene fotos de los suyos, pero sólo es una imagen; el odio y el rencor lo consumen. En una entrevista, del Toro habla sobre la relación entre sus villanos, que incluye un problema con lo paterno:

En mis películas los monstruos son humanos, este . . . emparenamiento muy profundo con el personaje de Eduardo Noriega en *El espinazo de diablo*, Michael Shannon en *La forma del agua*, el personaje del capitán en *El laberinto del fauno*, que también es un brutal tipo que tiene un problema con la imagen paterna. *En el espinazo del diablo* hay una frase que define a Jacinto, dice que es un príncipe sin reino, un hombre sin amor. (Milenio, 2022, 5m50s-6m21s)

Se crea un mito, algo que se resucitará en *El laberinto del fauno*, con el mito de los padres de Ofelia en su reino al final de la película, o en la escena donde el capitán captura a unos campesinos dice: «*si mi padre lo dice, a cazar conejos*»; Vidal mata al hijo a botellazos y al padre a balazos. Ya Jacinto como personaje se desarrolló hasta llegar a militar y dictador, pero es esa obediencia disfrazada de mejora que carece de razón y reflexión, la que hace que exista gente como Vidal. Aquí hay una conclusión de Guillermo del Toro, que llega hasta el olvido. En una de las últimas escenas de este filme, Vidal es asesinado por los rebeldes en la puerta del laberinto. La decisión tomada es afuera del laberinto, no hay una o más alternativas para un dictador, la cerrazón nubla los sentidos. Vidal sale con su hijo en brazos, Mercedes se lo quita, el dictador quiere perpetuarse, los rebeldes sepultarán su nombre, conclusión que Guillermo del Toro deja abierta ante la posibilidad de su próximo trabajo no comercial, ya que, la oposición

del dictador hace del olvido su arma más letal; quizá por eso estemos en una indecisión como sociedad. Es probable que no haya servido de mucho el conocimiento, quizás no sirva de mucho el olvido. *Hellboy* respeta a Padre que no es su padre; curiosamente, de nuevo vemos cómo la desobediencia en forma de diablo sólo hace caso a Abraham Sapiens y a su novia, que representan la ciencia y el amor. La mayoría de los personajes de Del Toro son huérfanos, incluyendo *La cumbre escarlata*, donde el padre de la chica es asesinado.

Una de las constantes, que está representada en diferentes formas, es el engrane del mundo. En *Cronos* empezamos a ver el mundo desde lo medieval, la alquimia, la ciencia que parecía magia combinada con brujería y superstición; tenemos un artefacto que hace de conexión con el más allá, con la ciencia y la religión incluida que transforman el cuerpo, primer elemento del engrane. Después pasamos a *El espinazo del diablo*, donde ese cuerpo actúa de dos formas, en la presencia y como ausencia-presencia (hay un niño fantasma que interactúa con los vivos).

Hasta aquí, se tiene cómo *Cronos* es el tiempo de la vida y la inmortalidad; *El espinazo del diablo* tiene esos cuerpos presentes y ausentes-presentes que interactúan en el ámbito de la institución; para, finalmente, dar entrada a *El laberinto del fauno*, donde se ponen en acción las instituciones establecidas. Estos son cuerpos monstruosos, deformados por la ambición y el poder, y a la vez, transformados por la desobediencia hasta crear un mundo personal, con consecuencias, pero alcanzando esa vida plena y con conciencia de sí mismo, el autoconocimiento.

Esos engranajes están relacionados con los objetos que los niños tienen entre sus manos, ellos son una especie de artistas. En *Cronos*, vemos a Aurora en su estudio, que se encuentra en la azotea, en donde oculta el objeto que mueve la trama y la ambición de los personajes. No hay que pasar por alto que, para saber cómo funciona el artefacto de *Cronos*, habrá que leer el instructivo que tiene el tío De la Guardia.

En *El espinazo del diablo*, la caja fuerte es la disputa del desenlace, donde resguardan el oro, que a la vez es el sustento de los rojos y sustento de los huérfanos. Asimismo, Carlos carga una cajita al inicio del filme, donde guarda la babosa y otros artilugios de niño, caja de Pandora; además de su maleta, carga libros y dos trapos. Carlos esconde en la caja de cartón a la babosa, que deja un rastro invisible (la babosa vive en lugares húmedos: al no ser el cartón húmedo la babosa morirá).<sup>40</sup> Esto se relaciona con Santi, que es asesinado por Jacinto cuando estaba juntando babosas con Jaime en el aljibe.

Así se llega al *El laberinto del fauno*, que tiene como herramienta la memoria, la mente; indicados por los libros que Ofelia lleva al inicio del film, además del otro libro que le da el Fauno, la llave, la planta mandrágora. En esta película lo importante es que hay acciones a ejecutar; la prueba a pasar se transforma en la acción, se trata de decidir, no sólo de conseguir la herramienta o el valor como en *El espinazo del diablo*. En *Cronos* se destruye el aparato y no hay vida eterna, ni daño a los seres queridos; en *El espinazo del diablo*, no hay manera de que pare la injusticia, ya que es una decisión colectiva y no individual, por lo tanto externa, y eso se replica en Jacinto y Jaime dependiendo del nivel de gravedad, pues uno llega a dictador y el otro como posibilidad de cambio. En *El laberinto del fauno*, se tiene que conseguir una manera de parar la injusticia por medio de las decisiones, aunque el resultado que se genere tenga un toque dictatorial y la razón muchas veces produzca monstruos.

Ofelia seguirá hasta el final y sus consecuencias con su convencimiento hacia el autoconocimiento. No hay que olvidar que el apego al objeto es la perdición, tanto individual como colectiva; pero en *El laberinto del fauno*, ese objeto-enganche es el laberinto, es la vida misma y sus acciones que hacen que la justicia cobre sentido y exista después de la muerte. Después de cada decisión puede haber vida o muerte. Pensemos también en el apego de Vidal al reloj de su padre, que al

---

40 La babosa comparte cierto significado; es la esperanza en su nivel básico. Pero la babosa es dejar ir, quitar la carga que significa atorarse en peso, es una cuestión de practicidad en el pensar y el hacer. Una esperanza más de vida, una oportunidad más.

estrellarlo dejó marcado el tiempo con su convencimiento: deja la hora de su muerte como testimonio de su vida en el lugar de batalla, «para que su hijo supiera cómo muere un valiente, un convencido al fin, pero valiente» (del Toro, 2006). El insecto que aparece al iniciar la película es el mismo que ve como figura resquebrajada en el vidrio roto del reloj de Vidal. Resalta cómo en un caso este ser representa lo vivo y en otro la muerte. El comienzo del film marca la estructura de este, que se engrana desde esas dos posibilidades, que se representan como el odio con Vidal, con su insecto encapsulado, o como el amor y la fantasía de conocerse a uno mismo con Ofelia con la roca de la estrella que es de un estilo celta con el bosque de contexto, la vida natural.

Es difícil no ver el cuerpo sangrante en las películas de Guillermo del Toro, casi siempre hay una escena grotesca que tiene que ver con la sangre y lo violento. El sacrificio humano en la casa de Fulcanelli, el cuerpo sacrificado del abuelo, es inevitable percibirlo en *Cronos*, así como también los órganos humanos, ya que es una película donde se perfila la conciencia individual de la desobediencia del cuerpo personal. El autor nos ha desmembrado el cuerpo del tío De la Guardia y lo tiene en vitrinas, mientras que a los ángeles alados los tiene colgados y tapados.

También en *El espinazo del diablo*, sólo cuando piensan que se está perdiendo la guerra sacan a los cristos empolvados, a las vírgenes ocultas. Lo divino entonces está presente desde *Cronos*, es el cuerpo físico, son los órganos y sus funciones, es el engrane de todos ellos lo sagrado y no las figuras religiosas. Pero no es el cuerpo de cualquier persona donde pone atención Guillermo del Toro, es en la figura del abuelo, quien con todos sus órganos está en la búsqueda de la inmortalidad.

El cuerpo resucitado está en los tres filmes: con el abuelo en *Cronos*, con Santi y el doctor Casares (quien de forma fantasmal abre la puerta) en *El espinazo del diablo*, y en *El laberinto del fauno* con Ofelia, cuando está en el castillo de su padre y está el Fauno. En *Cronos*, el cuerpo inerte ya se mencionó que está en la casa de Fulcanelli, los cuerpos colgados escurren sangre. También está el cuerpo en lo que

da título a la película, el espinazo del diablo, el doctor Casares le explica a Carlos, que son los fetos en líquido, guardados en frascos.

El fantasma de Santi es un cuerpo sangrante como representación cristiana, que a la vez se ve como un fantasma resucitado (por la sangre que chorrea). Búho está herido en su espalda con los vidrios de la explosión. En el mundo fantástico de *El laberinto del fauno* está el hombre pálido. Aquí ya no importa tanto el cuerpo como en *Cronos*. En *El espinazo del diablo*, el cuerpo pasa a un segundo orden como entidad social, junto con su fantasma, para que sea un cuerpo espiritual o de conciencia, que puede alcanzar más soporte en la desobediencia, donde el cuerpo es transformado según el alcance del pensamiento; ahí radica su desobediencia, en su transformación.

Curiosamente, la conexión de los dos mundos en *El laberinto del fauno*, del real y del político, se da con el nacimiento del niño, metáfora que sirve para poder explicar todos los opuestos, incluso el nuevo y el viejo mundo, los nuevos ciudadanos; de hecho, se trata de limpiar el país de gente indeseable (la guerrilla), nace el deseable, hijo del general (educación militar). Por otra parte está el mundo de Ofelia, el real y el de ficción, que es igual al del niño, ayudado por un cuerpo natural mítico: la planta de la mandrágora en comparación con el feto de la vida humana. Otro aspecto del cuerpo es el sacrificio que Ofelia tiene que hacer; pero ella se rehúsa a ejecutar la orden, como en los testamentos cristianos. La ficción aparece como máxima espiritualidad.

La Biblia se ha convertido en el texto base, en reflexión y amor para con el prójimo, una especie de teología de la liberación desde la ficción. Como por ejemplo, hay una referencia a la ejecución de San Sebastián; Jacinto sacrificado por puntas hechas a mano por tres hombres, como sugerencia para hacer pasar la justicia a rango de cosa establecida como sagrada; el sacrificio es muy recurrente en estos tres filmes. En *El laberinto del fauno*, cuando el hijo aboga por su padre para defenderlo, lo matan delante de él; cuando el doctor acepta ayudar enfrente del tirano, asume las consecuencias, y habla,

pronuncia el veredicto que se encuentra en el epígrafe de este capítulo, y el doctor no lloró como la mandrágora al ser arrojada al fuego.

Pero en este tiempo son escasos los convencidos con razones, reflexión y justicia. El sacrificio no sólo es del cuerpo completo, sino de sus partes; cuando el cuerpo no se sostiene del todo, se le ayuda con reemplazos, y en caso de que no sirva una parte de ese cuerpo se le amputa, desde ahí es que se puede ver este elemento curioso que es la pierna, la herramienta para seguir avanzando, para seguir caminando, y si tienen que sostenerse, tienen bastón, que es la representación del poder.

El cuerpo a veces no puede solo, necesita ayuda. Desde el principio, con *Cronos*, el abuelo cojea después de resucitar. El tío De la Guardia usa bastón; son los personajes que se disputan el artefacto, uno tiene el aparato y el otro tiene sus instrucciones. En *El espinazo del diablo*, la directora Carmen usa prótesis de pantorrilla al pie; es el lugar donde esconde el dinero, donde está el oro, el poder económico, que como ya se dijo, pertenece al grupo de los rojos y los huérfanos, luego Jacinto lo encontrará entre los escombros. Él será asesinado por los abandonados y será arrojado al fondo del aljibe, y por el peso del oro no podrá salvarse.

En la misma película, Carlos le arregla el pie a Gálvez, pues se lastimó al saltar y no puede ir a abrir la puerta para que escapen. Pero aquí entra el doctor Casares, quien llega como ser de otra dimensión para salvar a sus huérfanos, a quienes no dejará desamparados ni como un muerto o fantasma: otra vez aparece el ser resucitado. En *El laberinto del fauno* el mismo Fauno tiene sus pies de forma muy particular. En ese filme también el doctor le corta el pie al Francés, el ideólogo de la guerrilla, que sólo aparece en esa ocasión, y necesitará de un bastón. El abuelo en *Cronos* no tiene bastón y se sostiene de donde puede; el bastón lo tiene el tío, pero es un poder que usa para golpear a sus ángeles que cuelgan tapados con bolsas. El bastón es poder de senectud, poder terrenal, no es báculo ni cetro, lo más parecido a un cetro lo tiene Ofelia, cuando lleva la llave al Fauno; no hay báculo, no hay pastores religiosos, sólo guías en la desobediencia.

Por eso el saludo de Ofelia con la mano izquierda, ya que lo bueno está a la derecha del Padre, el diablo es la izquierda.

El conocimiento es referencia al diablo-desobediencia; en *El espinazo del diablo*, tenemos a la directora Carmen que tiene todo el poder en el orfanato: ella decide cómo administrar el dinero, cómo usar el cuerpo de Jacinto, cómo querer al doctor Casares; ella es la que ostenta el poder y no acepta cuestionamientos. En *El laberinto del fauno*, es la princesa (Ofelia) que aprende a gobernarse a sí misma. Lleva el cetro-llave que le permitirá ejecutar su poder, desafía al Fauno, desafía a su madre, desafía a su padre (padrastro), desafía el espacio: entra en el bosque, en el laberinto. Se escucha a ella misma, se gobierna decidiendo y eso la hace un humano de verdad. El Estado en la filmografía de Guillermo del Toro es un tema notable, según Stirner (2014):

Lo esencial en nosotros no es lo que somos para el Estado, es decir, nuestra cualidad de ciudadano o nuestra burguesía, sino lo que somos los unos para los otros: cada cual existe por y para otro; vosotros cuidáis mis intereses, y recíprocamente yo velo sobre los vuestros... El trabajo hace nuestra dignidad y nuestra igualdad. (p. 183)

Y esto es lo que se ve en los dos últimos filmes de la trilogía. Un estar al pendiente del otro. Los niños de *El espinazo del diablo* se tienen que proteger todos juntos en contra de Jacinto y cazarlo sin que ninguno de ellos se rinda. Ofelia le ayuda a Mercedes a guardar información y decide seguirla. El trabajo lo hacen en conjunto, es por eso que en esta trilogía del director tapatío, el trabajo desempeñado se traduce en un ejemplo de cooperación y eficacia. Como dice Guillermo del Toro en una entrevista a *El Mundo*:

Lo diferente o lo monstruoso es la búsqueda de lo comunitario. Lo trágico es la ilusión de la diferencia que viene armada por una estructura social, religiosa o política. Y eso nos impide vernos los

unos a los otros... La manera en la que te relacionas con tu trabajo es la que dicta lo que eres. Desde hace muchos años siempre he tenido oportunidades para grandes películas y las tomo o no las tomo. Lo que es muy hermoso es que llegues a esto con un hilo de coherencia. La terquedad sostenida se convierte en estilo. Y eso es muy hermoso. (Martínez, 2018)

Así este artista se identifica con las ideas que nosotros relacionamos con el artista íntegro, al enfatizar la coherencia que es necesaria en el propio trabajo al crear y la desobediencia que se tiene para con las instituciones y lo establecido, a través de una empatía con el otro al cooperar en comunidad. Ese lugar de trabajo es notable en *Cronos* donde está el oponente del abuelo Jesús Gris en una fábrica, y donde se da la conversión del abuelo; al igual que la atención en Mercedes, la que representa a la servidumbre humana en *El laberinto del fauno*, también lo social forma parte de un *cuerpo* y no solamente el cuerpo físico o el cuerpo vivo. Esos cuerpos *sociales* que se pueden encontrar en las diferentes instituciones donde uno se mueve, alimentan de manera contundente los cuerpos que trabajan. En estos trabajos resalta la certeza de que el cuerpo muerto, el mito o la leyenda es tan importante como lo vivo, el cuerpo toma la vitalidad y el valor de donde pueda, y muchas veces es desde los símbolos.

La alquimia es otro elemento que podemos ver aquí. Cabe mencionar que el artefacto alquímico (1536-1937) de *Cronos*, en *El espinazo del diablo* se ha convertido en la bomba que arrojó el escuadrón de aeronaves, haciendo referencia al mismo día en que es asesinado Santi (la alquimia del siglo XX, la era nuclear; una de las primeras bombas atómicas se llamó *Little Boy*). Esta referencia es interesante porque los alquimistas en la bibliografía de Jung son sujetos que se buscan a sí mismos. Es una cuestión que tiene que ver con una desobediencia en el plano espiritual y químico.

# **El Presente, la herramienta imprescindible del artista**

La última mirada amiga dada hacia el sosiego de los árboles, / y  
después, cerrada la ventana, el candil encendido, / sin leer nada,  
ni pensar en nada, ni dormir, / sentir correr la vida a mi través  
como un río en su lecho, / y afuera un gran silencio, igual que  
un dios que duerme.

Fernando Pessoa (2014a, p. 155)

Después de haber reconocido que el tiempo es mi material de trabajo, mi instrumento de producción y, en parte, mi patrón —¡y con cuánta frecuencia particular!— finalmente pregunto: ¿Quién es mi tiempo para que yo deba servirlo y además voluntariamente? ¿Qué es a fin de cuentas el tiempo para que merezca ser servido?

Maria Tsvietáieva (1990, p. 28)

Para poder hacer arte hay que conocer la realidad, el presente o los presentes que la constituyen. Se ha sugerido que el autor trabaja con cuatro grandes conceptos: la desobediencia, la ética (la importancia del otro), el presente (la realidad) y la coherencia. Estos elementos llegan a conformar un acto de presencia, que se vislumbra cuando se está ante una obra de arte compleja, que puede conformar a un ser humano artista o un artista íntegro.

Primero se hablará del *presente* y cómo este se ha utilizado de diferentes maneras en la creación artística, para ello retomo la historia del arte del siglo XX y de sus artistas, principalmente las opiniones que han sido vertidas por estos últimos para poder obtener una idea de cómo es que ellos estuvieron trabajando este elemento de suma importancia en la creación del arte. Después, se ahondará en las relaciones que hace el creador o artista para que la presencia se dé, para que se intuya la presencia en el arte. Se estudiará cómo el arte es percibido desde este punto de vista, con base en las ideas de George Steiner (2007); Antonio Colinas (2008); los trabajos críticos de Herschel B. Chipp (1995) y Anna María Guasch (2011). Se llegará pues hasta donde se sienta esa presencia, de forma artística performativa, que sea un vislumbre de la presencia del otro, en el tiempo actual. Un hacer presente al otro, que es llegar a ser un artista íntegro o un ser humano artista.

### **La importancia del presente**

A lo largo de la creación artística, se hace hincapié en el valor de la realidad como elemento a considerar en la elaboración de un proyecto artístico, una realidad que a la hora de estar produciendo alguna pieza puede pasar desapercibida, porque el artista trabaja con materiales, no con ideas, esa es la forma de pensar elemental en los que se inician en el arte. Pero ya Steiner (2007) dice en el inicio de su ensayo que:

El arte se desarrolla por medio de la reflexión sobre el arte precedente —«reflexión» significa aquí tanto un «reflejo» por drástica que sea la dislocación perceptiva, como un «volver a pensar»—. Es precisamente por medio de esta «re-producción» internalizada y de la enmienda de representaciones anteriores que el artista articulará lo que podría aparecer como la más espontánea y realista de sus observaciones. (p. 36)

La primera cualidad del artista es entonces hacer una crítica del arte precedente, sin que por ello esta sea obvia y superficial, porque el empuje de la crítica es necesario para que el siguiente producto cobre su justa dimensión y el arte sea un desafío del ingenio humano, y no pura complacencia. Además, es un objeto que toma la tradición para poder decir otras cosas, otras emociones, desde un presente que ha sido modificado debido a los cambios culturales y de percepción.

Entonces, se hace una especie de recapitulación de la importancia de estar aquí y ahora, con quien se comparte esa tradición y de la que se es deudor. Como dice Alberto Caeiro: «Hay belleza bastante en el estar aquí, no en cualquiera otra parte» (Pessoa, 2014b, p. 11). Por ese motivo vale la pena tener una crítica certera, una crítica donde se vea que el presente es el momento de la vida. Caeiro también expresa: «Más yo no quiero el presente, quiero la realidad; quiero las cosas que existen, no el tiempo que las mide» (Pessoa, 2014b, p. 141). Este autor es alguien que sabe de las tradiciones poéticas (artísticas) de la realidad, del presente y de la presencia que provoca el leer sus poemas.

Así como hay creaciones artísticas también hay naturaleza, es en ella donde el presente se difumina, por eso la fascinación por ella, por eso el imitarla y aprender de ella, por eso el humano ha querido igualarse a ella, edificando ciudades. La contemplación, sentir el presente, como dice Antonio Colinas (2008) sobre Florencia «es, ante todo y sobre todo, una ciudad para vivir, para paladear el instante fugitivo, para gozar cuanto lo cotidiano —el presente— tiene de natural y pleno» (p. 102). Claro, habrá que tomar en cuenta que quien dice esto es alguien que tiene la poesía en los ojos, la presencia en el alma, los instintos en el espíritu del otro, en la empatía.

Aun así, no se necesita ir a Florencia para poder sentir el presente de una forma próxima, Novalis comenta que «cuando confiero al tópico una significación elevada, a lo ordinario un aspecto misterioso, a lo corriente el mérito de lo insólito, a lo finito el aspecto de lo infinito, estoy romantizando» (Colinas, 2008, p. 116). La romantización que realizan los artistas, también la hacen las demás personas en la vida cotidiana, mucho más en los procesos de creación, donde

precisamente la creatividad es romantizar el presente, la realidad, transformar lo cotidiano de cualquier situación que nos sea familiar. Al hablar de la escritura en relación con algún autor, no se puede separar el presente del escritor cuando escribía la obra, tampoco se puede alejar de las preocupaciones de su entorno (véase cómo nace *El Quijote*). Esto es a causa de que se hace una puesta en abismo del presente, que hace que la obra producida cobre una dimensión inusitada en la creación artística. Como menciona Colinas (2008):

Me gusta decir simplemente que es «un modo de ser y de estar en el mundo»... Así que fijo, ya de entrada, la idea, para mí clave, de que la experiencia de escribir va profundamente unida a la experiencia de ser. En consecuencia, la poesía sería, sobre todo, un medio de conocimiento, un medio ideal para valorar e interpretar la realidad. (p. 136)

Una realidad que es compartida por el otro y con el otro, y desde donde nace el arte para que pueda ser visualizado desde una presencia que se comparte. Aunque es cierto que la escritura tiene sus reglas, la presencia no es algo lógico, es algo que es sentido y que transforma ese estar en la vida, ese estar viviendo entre los objetos cotidianos. Como afirma Pablo Neruda: «La poesía es papel y tinta. Y lo demás, es un hombre que está en su trabajo —si es posible diario— y que tiene en este trabajo las posibilidades sensoriales del recuerdo, de la obsesión, tanto como sensibilidad manual de los objetos» (Colinas, 2008, p. 347). Es un ir más allá de la presencia del objeto cotidiano, es un absorber las cosas y su entorno, y traspasarlos por las sensaciones que llegan con la conciencia de estar en un mundo habitado por el otro.

Neruda reitera: «Es más, no creo en las escuelas poéticas: en el simbolismo, en el realismo, en el surrealismo. ¿Qué es lo esencial? En realidad lo esencial es escribir aquello que se pueda probar —verdaderamente— en cada instante de la propia vida» (Colinas, 2008, p. 348). La verdad, aunque parezca algo móvil, podría interpretarse

como algo que se siente con una coherencia necesaria. Del mismo modo, concentrar el sentido de muchas palabras utilizadas en este texto solo se trata de realizar un acercamiento de cómo el presente se capta desde los sentidos para que se dé la presencia. Uno de los conceptos que se encuentran en los textos sobre artistas es el contextualismo, algo que Stephen C. Pepper utiliza en sus teorías artísticas:

En una de las más importantes hipótesis en torno a la teoría estética. Lo considera como un proceso más sintético que analítico, con sus orígenes en el acontecimiento histórico. Este proceso intenta recrear el hecho histórico en el presente vivo, percibiéndolo de este modo en toda su realidad total como fenómeno experimentado y al propio tiempo intelectualmente concebido. (Chipp, 1995, p. 24)

A lo largo del proceso histórico del arte, dentro de la creación artística, el artista busca el ensamblaje de presentes, un presente explícito en los documentos, un presente del autor y una re-creación del punto de vista del que escribe. Otra vez se está frente a una especie de puesta en abismo dentro de la actividad de la historia del arte, la que se asemeja a la del creador artístico, pues este al final va a refrescar su conocimiento y va a generar un nuevo conocer del acontecimiento o suceso. Por eso es necesario el estudio de la historia del arte, de forma que se comprenda la manifestación del fenómeno del arte en la actualidad, en este caso, mediante el presente en las vanguardias y neovanguardias.

### **El presente en las vanguardias y neovanguardias**

Durante el *postimpresionismo*, Vincent van Gogh escribe en sus cartas sobre encontrar esa verdad, que es diferente de la verdad del poeta, que se encuentra de forma más velada; en la pintura eso tiene que ver con la verosimilitud en la coherencia de los elementos y/o conceptos que se representen. Este artista dice:

De igual modo pienso que sería un error el dar a un cuadro de campesinos una cierta delicadeza convencional. Si una pintura de éstas huele a tocino, humo, vaho de patatas, pues muy bien, eso no es malsano; si un establo huele a estiércol, de acuerdo, es lo propio de un establo; si el campo huele a trigo maduro, o a patatas, o a abono, o a fiemo, eso es sano, sobre todo para las gentes de la ciudad. (Chipp, 1995, p. 47)

En esta cita, Van Gogh habla de la sinceridad en la representación, de la validez de lo cotidiano como valor indisoluble dentro de un contexto determinado. Esto denota cómo esa verdad en la creación se da como una coherencia dentro de la misma cotidianidad, el mundo que me rodea contiene todo lo necesario para existir plenamente, como lo más bello que pueda existir para que sea representado en una pintura. Esto lo enfatiza el artista en una carta a Émile Bernard, Saint-Remy, a comienzos de diciembre de 1889: «Trabajando con tranquilidad, los temas hermosos vendrán por sí solos; verdaderamente se trata sobre todo de hundirse en la realidad, sin ningún plan preconcebido, sin un prejuicio parisino» (Chipp, 1995, p. 60). Dejar que el mundo tome un curso parece algo alejado del entorno actual, donde lo que parece que importa es cuánto se va a ganar por la pieza, en vez de que algo en apariencia insignificante adquiera una dimensión de presencia pura.

Pero pronto se llegará a ver que en el arte contemporáneo se sigue buscando lo mismo, lo presente. En los últimos años del siglo XIX, con las teorías sintetistas de Paul Gauguin, se pone énfasis en la importancia de la pintura y de sus alcances, es algo muy recurrente que el presente se vea disfrazado como si fuera una comparación entre la pintura y música y pintura-literatura, lo primero es lo más común, como lo podemos ver en el manuscrito *c. 1888* del autor antes mencionado:

Como la literatura, el arte de la pintura dice lo que quiere, con la ventaja de que el lector conoce de inmediato el preludio, el de-

sarrollo y el final. La literatura y la música exigen un esfuerzo memorístico para la apreciación del conjunto; la música es la más incompleta y menos vigorosa de las artes. (Chipp, 1995, p 78)

Aquí se ve de otra manera cómo es capturado ese presente como una visión panorámica, como una visión de conjunto, de elementos al igual que de conceptos; por eso estas artes son comparadas, lo que está en juego es el presente capturado, es la preocupación de cómo esa presencia va a ser recibida por el otro. Ese otro que es un cuerpo humano, uno semejante. Con el *fauvismo* en Henri Matisse, esa preocupación se traslada de forma intempestiva en la forma, sobre todo en sus siluetas, que son únicas por la potencia que existe en el trazo y que ayuda a que se perciba eso que él quería lograr, como apunta en *notas de un pintor*, de 1908: «Lo que me interesa sobre todo no es ni la naturaleza muerta ni el paisaje, sino la figura humana. Gracias a ella es como mejor puedo expresar el sentimiento casi religioso que tengo hacia la vida» (Chipp, 1995, p. 52). En este ejemplo, tomado del líder de los *Fauves*, se observa un acercamiento de lo místico o espiritual del arte que continúa hasta el día de hoy y, por otro lado, la obsesión por el presente que, siendo vida, no puede dejar de ser sentido. Por su parte, en el *expresionismo*, con Wassily Kandinsky ese presente estará en su preocupación por el artista individual:

La forma es la manifestación exterior del contenido interior... Así pues, el espíritu del artista individual se refleja en la forma. La forma lleva el sello de la *personalidad*... Sin embargo, la personalidad no puede ser naturalmente concebida como algo fuera del tiempo y del espacio. Por el contrario, se halla sujetada, hasta cierto punto, al tiempo (época) y al espacio (país). (Chipp, 1995, p. 175)

Aquí hay una diferencia con el ejemplo de los *Fauves*, por ejemplo Henri Rousseau en su pintura el *Sueño* (1910), usa ese cuerpo humano como dentro de un grupo. La cita de Kandinsky sirve para ilustrar lo anterior, esa forma no está alejada de las ideologías que giran alrede-

dor del arte parisino de principios de siglo. Esa búsqueda incesante de elementos que acercan a un receptor ávido con la misma obsesión de vivir que menciona Matisse, es la misma a la que se refiere Franz Marc en sus *Aforismos* (1914-1915): «Los grandes constructores no buscan sus formas en las nieblas del pasado. Sondean lo más profundo, el verdadero centro de gravedad de su propia época. Es lo único que puede guiarles en su tarea» (Chipp, 1995, p. 199). En ese sentido, es el creador el que está sumergido en el tiempo, le importa el presente y lo que sucede en él. A veces se tiene al artista como un sujeto vanidoso, que lo único que quiere hacer es provocar; pero lo que quizá realiza e intenta hacer, es estar en esa profundidad del presente, que se torna difusa para quienes no les importa la vida del otro y mucho menos los objetos cotidianos. Por su parte, el *cubismo* llama la atención comenzando por su nombre, sobre el que Guillaume Apollinaire explica en *Los comienzos del cubismo* de 1912:

Matisse pronunció la burlesca palabra «cubismo», que pronto habría de hacerse famosa en todo el mundo. Los jóvenes pintores la aceptaron de inmediato, porque indicaba que el artista representaba la realidad ideada con el aspecto de las tres dimensiones [esto es, «cubizar】]. Representar simplemente una realidad percibida por la mirada no podía producir sino poco más que efectos *trompe l'oeil*, que con el esfuerzo y la perspectiva deforman las cualidades básicas de la forma concebida por la mente. (Chipp, 1995, p. 239)

En el cubismo se atisba el mirar con todos los sentidos, no sólo de forma bidimensional. Aquí se empieza a manejar el espacio como visualidad dentro del cuadro: se mueve el objeto, se mueve el ojo dentro del objeto bidimensional, no se cae en la trampa de la representación, es una representación representada, otra vez la puesta en abismo del concepto de mirar, mirar lo que se mira mirado. A principios del siglo XIX ya se tiene la concepción de que el ser humano es el fenómeno más impactante del universo y éste se sabe inmerso en él. El artista no se contenta en hacer arte que sólo imita la naturaleza, o con el

hombre como su medida, lo que abarca será el universo entero y sus leyes físicas como esencia del existir, la fuerza y el movimiento, ideas que el cubismo buscará entre el desfase de la imitación y la potencia en la representación.

La importancia del artista cubista es también esa preocupación por el vivir el presente, aquí hay una intuición por cómo ha permeado la filosofía antigua con el vivir el presente, tomando en cuenta que la figura más importante del cubismo es un español, y no solamente hay uno, también está Juan Gris, por lo que ya podemos intuir la importancia del sentido religioso. Volviendo al tema del presente, el pintor francés George Braque declara: «Detesto a los artistas que no pertenecen a su época..., los medios utilizados por el artesano, por el pintor de brocha gorda, deben constituir la más vigorosa expresión material del artista» (Chipp, 1995, p. 256). No está la importancia en el material, está en la utilización del material con las ideas, o más bien, el punto está en las ideas que trate de desarrollar con el material, y esas ideas son las que aparecen en la época en que se vive; para Daniel-Henry Kahnweiler:

Ninguna relación existía entre ambos artistas. Lo de Braque era algo totalmente nuevo, diferente por completo de la obra del Picasso de 1907; por un camino enteramente distinto, Braque llegó al mismo lugar que Picasso. Si a lo largo de toda la historia del arte no hubiese ya pruebas suficientes de que la aparición del producto estético se halla condicionada en sus particularidades por el espíritu de la época, que incluso el más vigoroso artista ejecuta su deseo de modo inconsciente, esta sería la demostración definitiva. (Chipp, 1995, p. 275)

Puede que suene un poco fantasmático esto de que la época, o el espíritu de la época condicione, pero es muy lógico, el artista trabaja para que el humano sea más humano,<sup>41</sup> y esas inquietudes que

41 En este trabajo no se entrará en la discusión del arte por el arte ni tampoco en la de *el mercado del arte*, ya que este escrito trata de algo muy específico, que es el presente, y aunque la economía sea un modo de ubicar el presente y los mecanismos de presencia, eso es algo que en este trabajo queda descartado por ahora, para enfatizar el valor de lo humano, no el de la mercancía.

se van respirando desde la sociedad en que se vive, son las mismas preocupaciones de la gente que siente y ve con los cinco sentidos y además le preocupa el otro y lo que le sucede. Otra cosa en la que se puede notar ese presente es la manera que aparecen los objetos en el cuadro; Kahnweiler continúa:

Ese verano (1910), otra vez en L'Estaque, Braque dio un paso más en la introducción de «objetos reales» en el cuadro, esto es, de objetos pintados de forma realista, sin distorsiones de forma ni de color. Las letras aparecen por primera vez en un *Guitarrista* de esta época. De nuevo, la pintura lírica descubría un mundo de belleza, ahora en carteles, escaparates y anuncios comerciales, que tan importante papel tienen en nuestras impresiones visuales. (Chipp, 1995, p. 276)

Para los cubistas, como para todo buen artista, no existe lo banal en el mundo del arte; el cliché, no está en discusión cuando se trata de crear y dar al mundo la otra visión, una visión certera del tiempo que transcurre. Ese mundo de las letras, de las palabras, y esa realidad que aparece en los cuadros cubistas, ya ha sido analizada por la crítica de arte Rosalind Krauss en varios de los ensayos que forman el libro *La originalidad de la vanguardias y otros mitos modernos*. No se puede notar la importancia del cubismo si no se tiene a Picasso enfrente, él fue una de las figuras más notables, si no la más importante de este movimiento artístico. Este artista aclara su forma de ver el presente y de cómo lo percibe en una entrevista de 1935, con Christian Zervos, director de *Cahiers d'Art*:

Trato a la pintura como trato a las cosas. Pinto una ventana como miro desde una ventana. Si una ventana abierta parece mal en un cuadro, corro la cortina y la cierro, como lo haría en mi propia habitación. En la pintura, como en la vida, hay que actuar directamente. Ciento, pintar tiene sus convenciones, y es esencial contar con ellas. No es posible, sin duda, hacer otra cosa. Y así, nunca hay que perder de vista la vida real. (Chipp, 1995, p. 293)

El presente es eso tanpreciado que nos ha llevado a crear el arte y que nos permite plasmar en imágenes preguntas: ¿qué es la vida?, ¿qué es tener presente?, ¿cuál es la forma de captarlo?, ¿por qué le prestamos toda atención al presente siendo tan común y tan tranquilo? El presente está en un momento, es la cotidianidad donde se esconde, donde se escabulle de tan común y cotidiano, como dice Wislawa Szymborska (2002): «*cuando pronuncio la palabra futuro, la primera sílaba pertenece ya al pasado*» (p. 356).

En el futurismo, hay algo muy específico e interesante con sus iniciadores y en los primeros años, antes de que algunos de sus más conocidos ideólogos decayeran junto con la guerra. Para los iniciadores de este movimiento es crucial el contexto. Si para el cubista es importante el objeto ante la vida y el sujeto ante el mundo real, además de verlo en forma tridimensional, el futurismo dice en su *Pintura futurista: manifiesto técnico* del 11 de abril de 1910 que «El gesto que reproduciremos en la tela no será un *momento* fijado del dinamismo universal. Será, sencillamente, la sensación dinámica en sí (eternizada)... para pintar una figura humana no hay que pintarla, hay que representar toda la atmósfera que la rodea» (Chipp, 1995, p. 313). En este caso, el artista absorbe el ambiente, absorbe la esencia de los presentes que aparecen en la realidad como modelo y que es trasladada al cuadro. Quizá por eso absorbieron el fascismo, por lo cual fueron tan criticados.

En el ejemplo de W. Szymborska se enfatiza que el presente quiere aprender desde la enunciación. No hicieron lo mismo los futuristas: «Nosotros, por el contrario, con puntos de vista que en esencia pertenecen al futuro, buscamos un estilo en movimiento, algo nunca intentado antes... glorificamos en todo momento la intuición individual» (Chipp, 1995, p. 318). Ese futuro que no puede ser, ni es conocido, es una intuición del presente, y más que intuición, es saber ver el presente, con lo cual se puede intuir el futuro.

No es que la gente sea adivina, ni que le manden señales del cielo, la voz es el presente, el guía es el presente, el futuro aquí vendría siendo el presente conquistado, o sea capturar la presencia. Por eso al

referirse a un creador de arte es muy utilizada la frase *es adelantado a nuestro tiempo*.<sup>42</sup> El artista sabe que el presente es lo más preciado, y por ello lo sabrá valorar de forma impecable y la gente pensará que está anticipado a su época; se percibe como casi-divino algo que sólo es cuestión de ver en el presente y nada más. Pero el presente se escabulle, y a causa de ello, los poetas y los músicos pueden contenerlo en su obra con mayor facilidad, porque sus disciplinas son formas efímeras y tangibles de contener ese atributo por una ligera y sutil brevedad. Por otro lado, lo que les es más complicado, es que sus manifestaciones artísticas son en las que más abunda la charlatanería y el fraude. Retomando a los futuristas se puede plantear un ejemplo de lo anteriormente dicho sobre la intuición del presente:

Expliquémonos de nuevo con ejemplos. Al pintar a una persona en un balcón, vista desde el interior de la habitación, no limitamos la escena a lo que el marco cuadrado de la ventana deja visible; lo que queremos es ofrecer la suma total de sensaciones visuales que la persona del balcón ha experimentado; el gentío de la calle bañado por el sol, la doble fila de casas que se alinean a derecha e izquierda, los otros balcones llenos de flores, etc. esto implica la simultaneidad del ambiente, y por lo tanto la dislocación y el desmembramiento de los objetos, la diseminación y fusión de los detalles, libres de la lógica aceptada e independientes uno de otro. Para hacer que el espectador viva en el centro de la tela, como hemos dicho en nuestro manifiesto, el cuadro debe ser la síntesis de *lo que se recuerda* y de *lo que no se ve*. (Chipp, 1995, p. 319)

Aquí la palabra clave es la simultaneidad de los tiempos, eso que llamamos presente está ahí, lo que se quiere capturar como artista es eso; por lo tanto, se echa mano de esas sensaciones visuales para poder llegar a una presencia, que es cuando el espectador estará en

42 Como lo menciona Mircea Eliade (2017) en *El vuelo mágico*: «Es un hecho comprobado que los artistas con frecuencia se anticipan, en una o dos generaciones, por medio de sus creaciones, a lo que más tarde se producirá en otros sectores de la vida social y cultural» (p. 204).

el centro del cuadro, de modo que capta la presencia. Es por eso que es interesante saber de qué manera esa simultaneidad de acontecimiento se disecciona y se vuelve a componer en el momento mismo de la creación del arte. Esto es algo que los futuristas de la primera época tomaron en cuenta, y una de las mentes más lúcidas del arte de su tiempo, Umberto Boccioni, dice en las conclusiones del *Manifiesto técnico de la escultura futurista*:

Que no puede haber renovación si no es por medio de una *escultura del entorno*, pues gracias a esta plasticidad habrá un desarrollo y una profundización, y se podrá así *modelar el entorno* que rodea a las cosas... Lo que se crea no es otra cosa que un puente entre lo *infinito plástico exterior* y lo *infinito plástico interior*; de este modo, los objetos nunca terminan, y se entrecruzan en infinitas combinaciones de armonías que se atraen y de choques conflictivos.  
(Chipp, 1995, p. 328)

Esta forma de concebir el espacio no se daba con anterioridad, ya el cubismo hacía algo parecido con las posibilidades del movimiento; pero no era tan claro en el alcance del entorno. Obviamente para moverte necesitas espacio, y el entorno es un espacio en convivencia con otros objetos y con otros seres. Esas posibilidades concebidas como presente, en vez de como elementos de casualidad, harán que la presencia sea más tangible y que de una u otra forma cobre sentido el *otro* en ese camino que ha tenido que atravesar el arte a lo largo de milenarios. Esto es algo que estaban buscando el movimiento *neoplásticismo* y *constructivista*; pero de acuerdo con una pintura que se basara en leyes universales, idealistas, no tomando en cuenta la individualidad del artista sino su entorno, su armonía ideal, que implica más a la mente que a los sentidos:

Si concebimos esos dos extremos como manifestaciones de la interioridad y de la exterioridad, encontraremos que en el nuevo plasticismo el lazo que une la mente y la vida no se ha roto;

así, lejos de considerarlo como una negación de la vida verdaderamente viva, veremos en ello una reconciliación del dualismo mente-materia. (Chipp, 1995, p. 347)

Aun así, ambas partes tienen que ver con un entorno, que se complementa con una interioridad y una exterioridad: aquí se tiene la intuición de unidad, algo que se dará en muchos de los aspectos de la presencia, a completitud. Al final, siempre está la cuestión de lo cotidiano, ese material que es la vida vuelve a ser una cuestión autorreferente; la vida es repetirnos en multiplicidad de objetos y de tiempos. Asimismo, la pintura se absorbe como un eco con los cinco sentidos, como comenta Kandinsky: «No nos engañemos a nosotros mismos; no pensemos que ‘recibimos’ la pintura sólo a través de la vista. No, sin saberlo, la recibimos por medio de nuestros cinco sentidos» (Chipp, 1995, p. 374). Esos cinco sentidos hacen que el eco de uno se replique en los otros.

Es esa multiplicidad de tiempos en los sentidos que hacen que ese entorno en lo ideal adquiera proporciones magnánimas en el tiempo que transcurre y que llamamos presente, acontecimiento alcanzado que llega a ser presencia. Sobre ese ideal de lo que nos referíamos anteriormente, hay un ejemplo sobre la respuesta de Brancusi a quienes calificaban a su obra de abstracta, dado que la concentración se daba en las ideas: «Hay imbéciles que califican mi obra de abstracta; lo que ellos llaman abstracto es lo más realista, pues lo que es real no es la forma exterior, sino la idea, la esencia de las cosas» (Chipp, 1995, p. 391). Esa esencia de las cosas en la presencia quedará tangible, será vivencia pura, algo que el constructivismo y el neoplasticismo querían demostrar con sus trabajos.

Cuando aparecen el dadaísmo y el surrealismo, ya el presente es más tangible, ya no se esconde entre los pliegues de las ideas rebuscadas de la música y la poesía: ya es el momento, ese material casi plástico. Eso sucede con la escritura automática, el dibujo automático: habrá que dejar que lo reprimido salga, que la potencia se desfogue, que el acontecimiento se dé desde el interior, desde esas ideas que están

dentro del ser, ya sea en sueños, o solamente dejando fluir para que salgan. Tendrá que permitirse que se desatoren las ideas y que sean la principal vertiente del presente en el surrealismo y su antecedente, el dadá; hacer de la existencia y su visión de mundo una cuestión de presente. ¿Qué mejor que situar ese presente desde el interior y el exterior?, desde el dadá y desde el surrealismo.

En el mundo del arte, muchas veces cuando se buscan los autores, estos no pertenecen a una sola corriente, sino a varias; principalmente cuando se inician las vanguardias, ya que sus amigos son amigos de otros y así se relacionan con otros movimientos que a su vez, generan los siguientes. De esta manera, a principios del siglo xx mucha gente en países de Europa quería hacer arte, tal vez fue el inicio de lo *chic* que representa ser llamado artista. Cuando florece el cubismo, lo surrealista y lo dadá, estos últimos dicen sobre Archipenko que lo respetaban:

Como un modelo inigualable en el campo de la plástica, sostenía que el arte no debe ser realista ni idealista, sino verdadero; con ello quería especialmente decir que toda imitación de la naturaleza, por muy velada que sea, es una mentira. En este sentido, el dadaísmo daba a la verdad un vigor nuevo. El dadaísmo sería el punto de concentración de las energías abstractas, y un permanente impulso para los grandes movimientos artísticos internacionales. (Chipp, 1995, p. 405)

Este comentario aborda lo *verdadero*, elemento que jugará un papel preponderante en el trayecto de los movimientos artísticos de las vanguardias; ya no lo realista, ya no lo idealista, sino lo verdadero. Los dadaístas ven el futuro del arte en la cuestión performática. Ese objeto cotidiano, en ciudades como París y Nueva York, se vuelve parte de la existencia del sujeto, y nace no sólo la moda como creación de una personalidad *dandista*, como dice G. Durán (2013):

Una actitud que implica tomarse así mismo una elaboración ardua y compleja, como una verdadera obra de arte. Tal como

apunta Foucault, esta actitud se materializaría en el ‘ascetismo del dandy que hace de su cuerpo, de su comportamiento, de sus sentimientos y pasiones, de su existencia, una obra de arte’. (p. 16)

En el dadá residen los inicios de lo que es de mayor interés en este libro: el objeto y lo que me rodea es de suma importancia; mi cuerpo es una parte que el tiempo toma como trasvase de los sentidos; el entorno de los futuristas está asumido con el objeto cotidiano que se tornará parte de mi estar en el mundo rodeado de otros iguales a mí. Aquí se dará el *ready made* duchampiano, con la presencia de la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, y el sujeto, el cuerpo del sujeto, se transformará en algo que cobrará dimensiones gigantescas para el arte contemporáneo. Es en estos momentos, que el entorno se sedimenta para dar cabida a una realidad existente que se muestra en la simplicidad de la vida, como dice Schwitters en su escrito *Merz* de 1921:

El arte no es la manifestación más preciosa de la vida. El arte no posee el valor divino y universal que la gente trata de atribuirle. La vida es algo mucho más interesante. Dadá reconoce la medida correcta que debe aplicarse al arte: con métodos sutiles y pérpidos, dadá lo introduce en la vida diaria. Y viceversa. En arte, dadá reduce todo a una simplicidad inicial, que se hace siempre cada vez más relativa. (Chipp, 1995, p. 414)

Ese equilibrio existente y ese nutrir y ser nutrido por el arte, empieza de forma específica con el dadá, y de aquí partirá que la vida en su fluir tenga sentido como cuestión artística, y que la forma de vivir adquiera proporciones considerables para seguir la pista a la coherencia en la creación artística. Si lo que interesa a un dadaísta es su forma de vivir, es lógico, es coherente que se desprenda el arte objeto o el objeto pasado como objeto artístico. Es de cierta manera hacer un *switch* del objeto y el sujeto, del entorno y de la representación.

Es por eso que se clama a la naturaleza de nueva cuenta, de ella se saldrá, aunque la era industrial esté tan apegada al humano. Será la

naturaleza y la industria, la tecnología y la naturaleza; pero siempre en primer lugar la naturaleza, el lugar de origen de la persona. Por eso, Jean Arp menciona en *Arte abstracto, arte concreto* de 1942, que los artistas no deben firmar sus obras, sino que el ser humano debe retornar a la naturaleza. Esta será la columna por la cual el arte y la representación se sostengan. Así ha sido con los anteriores movimientos artísticos, se perpetúa en el *dadá* y alcanza al *surrealismo*. En este movimiento cobra sentido el verse a uno mismo como una totalidad, que ya antes había visualizado el dadá, que involucra la forma de vivir del artista, haciendo una totalidad de sentido. Así también lo dice André Bretón: «Creo que la futura transmutación de esos dos estados que parecen contradictorios, el sueño y la realidad, en una suerte de realidad total, de surrealidad, por decirlo así» (Chipp, 1995, p. 443). Es notable la forma en que aquí se ancla la otra parte del conjunto en el sueño, antes en la forma de vivir del sujeto, en el objeto, así se darán los movimientos a lo largo de la historia del arte, buscando en qué anclar la naturaleza o desplazarla a otros tópicos. Como lo dice Aragon (*Una vague de rêves*, 1924):

Debe comprenderse que lo real es una relación como otra cualquiera; la esencia de las cosas no se halla en modo alguno unida a su realidad; hay otras relaciones además de la realidad que la mente puede captar, y que también son fundamentales, como el azar, la ilusión, lo fantástico, el sueño. Esos diferentes grupos se unen armónicamente en un único orden, la surrealidad... Esta surrealidad —una relación en la que todas las nociones convergen— es el horizonte común de las religiones, la magia, la poesía, los entusiasmos, y también de toda la vida inferior, esa temblorosa madreselva que imaginamos basta a poblar el cielo para nosotros. (Chipp, 1995, p. 443)

Buscamos ese horizonte, o esa fusión de horizontes tan citada por Gadamer, que hace que la naturaleza, la mente y lo que provocan esta y el entorno, se sitúe como presente vívido, como experiencia tangi-

ble. Como dice Bretón: «Todo lo que amo y todo lo que pienso y siento me lleva hacia una particular filosofía de la inmanencia, según la cual la surrealidad reside en la realidad misma, ni superior ni exterior a ella» (Chipp, 1995, p. 443). Es aquí donde esa realidad debe cobrar la importancia debida, es en la simplicidad de la mirada donde se encuentra el mundo por descubrir; como Plotino asevera: «Cada alma es y se convierte en lo que contempla» (Hadot, 2004, p. 25) Aquí otra vez se retorna a los principios del pensamiento antiguo, otra vez se retorna a uno mismo: esa es la importancia de contemplarse uno mismo, y cómo uno mismo se contempla en el otro.

Es en el surrealismo, donde también Max Ernst explica el procedimiento del *frottage*, que es la intensificación de los elementos técnicos, dejando de lado una guía consciente a seguir, lo que después será llamado *paranoico crítico* por Dalí. Con los materiales se potencia un método de trabajo donde se esfuerza el presente, dando intensidad al acto, ya sean raspaduras u otras técnicas. Se da cabida a *lo que hay*, a esa realidad en exterior e interior, dejándola fluir por medio del pretexto de los materiales de la pintura. Esto no está alejado de lo que piensa Marc Chagall, quien dice en una entrevista con James Johnson Sweeney (1944):

Estoy contra los términos ‘fantasía’ y ‘simbolismo’ por sí mismos. Nuestro mundo interior es todo realidad, y quizá más que el mundo físico. Llamar a todo lo que parece ilógico ‘fantasía’, cuento de hadas o quimera es admitir en la práctica que no se comprende la naturaleza. (Chipp, 1995, p. 469)

Tal vez se pueda objetar que entonces todo es realidad, y puede que en efecto lo sea, ya que la sensación que se busca producir es una cuestión de presencia, y para ello es una realidad, algo que se entenderá más adelante, cuando se intuya cómo los artistas trabajan el tiempo para llegar a la presencia. Esta sería entonces una recopilación de presentes, un ensamblaje de tiempos e intensidades que producen una potencia en el estar en el mundo. Según Chagall:

«‘abstracto’ es algo que se hace presente: nace de modo espontáneo gracias a una escala de contrastes, plásticos al tiempo que psíquicos, y llena tanto el cuadro como la mirada del espectador con nociones de elementos nuevos y desconocidos» (Chipp, 1995, p. 471). Se hace presente, para que el espectador y la obra hagan presencia.

Lo que denomina Herschel B. Chipp como arte contemporáneo, la autonomía de la obra de arte, se refiere al arte estadounidense de los años treinta, cuando el Congreso de los Estados Unidos de América organizó a los artistas de la administración para el progreso del trabajo. De ahí viene una de las corrientes que llama *con significado social*, que si bien comenta que en sus obras no se veía explícito, era un pensamiento anclado en las ideologías de ese grupo. Su motivación la tenían en Robert Henri, quien impulsó al arte desde lo político y el compromiso, lo cual ya estaba implícito, puesto que si importa la realidad, debe estar en ella. Aunque no con el énfasis que se necesitaba, aquí la potencia se encuentra en el grupo, dadas las condiciones político-sociales que se tenían en aquella época. A mediados de la década de los cuarenta, el foco de atención está puesto en Nueva York, a donde van llegando los intelectuales y pensadores que venían de una Europa devastada y perseguida, donde muchos judíos, artistas, críticos y coleccionistas se concentran e impulsan a la *nueva ciudad del arte*. Stuart Davis habla de la influencia de Robert Henri, comenta que:

Aunque la escuela de Henri haya podido carecer de una disciplina sistemática, es importante por otras aportaciones positivas. Arrancó al arte de su pedestal académico, y al enraizarlo en la vida del momento, hizo que sus alumnos llegaran a adquirir un sentido crítico con respecto a los valores sociales. Si bien es posible que hubiese en ella una tendencia hacia el individualismo anárquico, en su atmósfera no podía sobrevivir ninguna idea preconcebida acerca de superioridades raciales, nacionales o clasistas. (Chipp, 1995, p. 558)

Otra vez se encuentra esa simplicidad en la mirada, en la búsqueda de lo político. Tal vez somos seres que estamos vagando en el mismo círculo y no hay salidas, un círculo laberíntico en la comprensión del otro, donde parece no existir la representación ajena que me constituye, lo que quizás aún no se ha comprendido del todo. Por esto es relevante rastrear ese presente, para dar con la importancia del otro, sin tanto concepto de por medio; con más realidades, con algo más tangible, y la escuela de Nueva York.

Así, hay algunos autores actuales que nada tienen qué expresar de lo personal ni tampoco de la vida, que como dice Marsden Hartley, en *El arte y la vida personal* (1928): «Tan pronto como un verdadero artista descubre lo que es el arte, suele experimentar la necesidad de guardar silencio sobre la cuestión y sobre sí mismo en relación con ella» (Chipp, 1995, p. 560). Aunque en Estados Unidos se pone de manifiesto el arte político, también hay autores como Hartley que usan etiquetas como surrealista, expresionista u otra marca personal como artista; muchas veces las etiquetas carecen de importancia para los artistas creadores, como para el espectador que busca la presencia y el tiempo transformado. Estas son para clasificar, no para aclarar el concepto.

Entre los conceptos que se estudian en este escrito están la desobediencia, el presente y la ética: estos tres elementos darán la presencia. Esto es así por la razón de que el presente es una multiplicidad de tiempos, pero aunado a la ética y a la desobediencia, la intensidad del presente alcanza la presencia. Alguien que sabía explicar conceptos en el arte, era Hans Hofmann, cuyas clases en universidades de Estados Unidos fueron sobresalientes. Este pintor nacido en Alemania, después de estar en París y nutrirse del arte de su continente, pasó a América para fundar su propia escuela. Se puede observar que un autor como Hofmann sabe de esa intensidad, ya que lo que llama la atención de la escuela de Nueva York es su pedagogía, en la que habla del presente y los demás conceptos antes mencionados en *Fragmentos de sus enseñanzas*:

*Naturaleza*: la fuente de toda inspiración. Trabaje directamente ante la naturaleza, de memoria o con su fantasía, la naturaleza es siempre la fuente de los impulsos creadores del artista. *El artista*: un agente en cuya mente la naturaleza se transforma en una nueva creación. El artista se aproxima a sus problemas desde el punto de vista metafísico. Su facultad intuitiva para captar las cualidades inherentes a las cosas domina a su instinto creador... *Empatías*: la proyección imaginativa de la propia conciencia en otro ser u objeto. (Chipp, 1995, p. 571)

Este artista y pedagogo, demuestra con sus conceptos que una obra de arte no es una ocurrencia o el resultado de antojos personales, sino que para que sea posible la creación artística, es necesario comprender los elementos que la componen y entretejerlos de forma compleja, con un sentido profundo, en el que cada elemento aporte a la potencia de la obra desde la conciencia del artista. De esta manera Hofmann explica que:

El artista debe no solamente interpretar su experiencia de la naturaleza de modo creador, sino que debe ser capaz, además, de trasladar su sentimiento de naturaleza a una interpretación creativa del medio de expresión. Explorar las características del medio es parte de la comprensión de la naturaleza al tiempo que parte también del proceso creador... *Espiritualidad*: la síntesis emocional e intelectual de las relaciones que se perciben en la naturaleza, racional o intuitivamente. La espiritualidad en sentido artístico no debe confundirse con lo religioso. *Realidad*: artísticamente, una conciencia. Hay dos clases de realidad: la física, aprehendida por los sentidos, y la espiritual, creada emocional e intelectualmente por los poderes conscientes o inconscientes de la mente. (Chipp, 1995, pp. 572-573)

En estos términos, este autor instruye a los nuevos creadores a renovar lo visible. No es más que lo que se reitera en este trabajo: para

poder hacer arte habrá que situarse desde una realidad específica, desde unos materiales plásticos definidos, desde un presente calculado. Aun cuando lo espiritual no va en este apartado, porque pertenece a la presencia, queda aquí agregado a sus términos, ya que estos están bastante digeridos y pensados para formar artistas, para formar gente que se desplaza con la importancia del otro y en este caso es algo ejemplar, o el manejo del presente desde la plástica.

Cuando se ve a alguien que imparte clase, o ejecuta una obra, la coherencia que tienen sus materiales y sus creaciones se traslada a la forma de vida, aquí se distingue a un creador que piensa y hace pensar al alumno; es aquí donde se puede tener alguna esperanza de cambiar el panorama con el otro, con el que está frente a mí y no desaparecerlo. Estas ideas serán completadas después con los otros términos que se han escogido para hacer este escrito. Los conceptos antes presentados, representan la gran influencia que se le dio al arte abstracto y cómo éste era enseñado.

Cabe mencionar, que algunos de los alumnos de Hofmann fueron los más impactantes artistas de algunas generaciones. Sus términos eran muy conocidos y muy tomados en cuenta, como aclara *Arte del Siglo xx*: «Sus clases en la escuela de Nueva York entre 1934 y 1958 ejercen una gran influencia en toda una generación de artistas abstractos estadounidenses» (Walter, 2001, p. 739). Algunos de sus estudiantes fueron Jackson Pollock, personaje que ejemplificará de forma contundente el presente en la pintura, al igual que Yves Klein y Manzoni. No es fortuito que alguien que conoce de arte y haya dedicado su vida completa al arte, llegue a conclusiones tan concretas y prácticas. A lo largo de este trabajo, se hace notar cómo los diferentes movimientos con sus manifiestos y sus ensayos críticos de las obras, y respuestas críticas a sus detractores, hablan de su trabajo. Se ha puesto énfasis en cómo se utiliza el tiempo y los materiales, pero cuando nos encontramos con figuras lúcidas, la aclaración no es necesaria porque hay una revelación instantánea y luminosa. Como el mismo Hofmann comenta en *Sobre el propósito y la naturaleza del arte*:

El propósito del arte, hasta donde es posible hablar de propósito, ha sido siempre el mismo: la combinación de las experiencias obtenidas en la vida con las cualidades naturales del medio artístico. La intuición artística es la base de la confianza espiritual. El arte es un reflejo del espíritu, resultado de una introspección, que encuentra su expresión en la naturaleza del medio artístico. (Chipp, 1995, p. 574)

Esa combinación de experiencia y materia, es la que se desarrolla en el expresionismo abstracto y es además, el principio de ese indisolubilidad de la acción con la materia. Según Estrella de Diego, la cuestión performática, sea un error o no, es algo que parece ser muy lógico desde la escuela de Hofmann, siendo que se le puede dar continuidad desde sus lecciones. Lo performático está inmerso en una materialidad del presente, como comenta Willem de Kooning:

Admito que sé poco del arte oriental. Pero ello se debe a que no puedo encontrar en él lo que estoy buscando, o aquello de lo que estoy hablando. Para mí, la idea oriental de belleza consiste en que «no está aquí». Es un estado de no estar aquí. Está ausente. Por eso es tan buena. Por la misma razón, no me gustan el suprematismo, el purismo ni la objetividad. (Chipp, 1995, p. 592)

En el caso del expresionismo abstracto, se trata de percibir lo que está adelante y cómo es que esa ausencia se hace presente con la acción del artista. Es el ejecutante el que participa del presente y combina su ser, su materia, con la ya existente en el mundo; es un dejar fluir y ser absorbido por el tiempo y que se plasme. Dice Robert Motherwell:

Podríamos preguntarnos qué nueva suerte de *mystique* es ésta. Pues no nos engañemos, el arte abstracto es una forma de misticismo... En verdad podríamos afirmar que el arte abstracto se despoja de todo lo demás para lograr una intensificación, el ritmo, los intervalos espaciales, la estructura cromática. La abstrac-

ción es un proceso de intensificación, y la intensificación vivifica la vida, como ha dicho A. N. Whitehead. (Chipp, 1995, p. 600)

Esa intensificación es la que Jackson Pollock ejerció de forma espectacular, tanto en su trabajo como en su vida, que Estrella de Diego describe con la misma intensidad en su *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Al retornar a esa figura del expresionismo abstracto, se hace notable ese presente que vislumbramos en las etapas anteriores a este artista, pero con él se vive como una ejecución, como un acto, como un acontecimiento; es un dejar la huella y el tiempo marcado, dejar la representación de mi ejecución.

Esa comunicación del cuerpo presente en la creación del arte, es un tipo de coherencia que después se observará cómo se da en otras partes de la ejecución artística. Por lo pronto, cabe señalar lo que implica el proceso como herramienta para capturar el presente, para valorar el tiempo en que se realiza la pieza. Robert Motherwell responde en la Reunión de artistas, (Nueva York, 1951), a la pregunta de *¿cuándo está terminado un cuadro?*:

Al «acabar» un cuadro, ellos [los jóvenes pintores franceses] asumen unos criterios tradicionales en un grado mucho mayor que nosotros. Consideran la pintura «acabada» como un objeto real, un objeto bellamente hecho. Nosotros estamos implicados en un «proceso», con lo que no es tan seguro eso del objeto «terminado». (Chipp, 1995, p. 601)

Haciendo alusión a la escuela francesa de la pintura, nos aclara la importancia de la pintura, que no es otra que una paráfrasis del maestro del cubismo a los tiempos del expresionismo abstracto. Aquí el proceso ya tiene vida propia, ya alcanza niveles de creación, como menciona William Baziotes: «mientras algunos comienzan por un recuerdo o una experiencia y pintan esa experiencia, para varios de nosotros el acto mismo de pintar es la experiencia» (Chipp, 1995, p. 600). Esa acción que se tornará en presente cuantificado, es lo

que dará rumbo a un valor del presente sin precedentes en el arte contemporáneo, y va a revalorar después de las guerras un presente personal, como el que menciona David Smith:

Vivo en la mejor de las sociedades posibles porque vivo en esta época. He de aceptar la presente sociedad como ideal. Es ideal por lo que a mí se refiere. No puedo volver atrás, no puedo admitir que mi vida tenga una historia fuera de la época en que vivo. Nada puede ser más ideal para el trabajo que el presente, y nunca habrá una sociedad ideal. (Chipp, 1995, p. 604)

Esa aceptación del tiempo es estar en él, que parte de un presente aceptado para poderlo transformar sin pretensiones, sin ser farisaico. Sólo desde esta dimensión se puede absorber el presente que está ligado al silencio, aunque aquí no es momento de abundar en él. Sólo se dirá que el arte que empuja al ser humano a contemplarse como finito, nace de un presente que se desborda hasta llegar a materializarse como una presencia que se intuye; algo parecido a una mística que está lejos de la religión de ahora, ya que elimina el objeto de adoración. El presente es tomado desde la intuición, desde la vivencia pura, desde la experiencia, como puntualiza Harold Rosenberg, muchos pintores ya desde la época del expresionismo comenzaron a ver que lo que se plasma sobre la tela es un acontecimiento.

Ese acontecimiento es lo que busca todo artista, desde los humanos de las cuevas rupestres (aunque no existía una definición de arte) hasta nuestros días. Esa es la búsqueda incansable del arte, para que el ser humano se reconozca en el otro, ese acontecimiento es el otro. John Ferren dice en el *Epitafio para una vanguardia* de 1958: «No se trata de invocar otros dioses. Se trataba de encontrar la propia realidad, las propias respuestas, la propia experiencia... Descubrimos algo sencillo y, sin embargo, con efectos de largo alcance: «la búsqueda es el descubrimiento» (Chipp, 1995, p. 610). Este es, el encuentro del otro, nos estamos buscando a nosotros mismos en el presente que aún no comprendemos, como si fuéramos sombras entre sombras, y si nos

situamos, si alcanzamos a vislumbrar al otro en nuestra búsqueda, a veces no queda fijado el sentido del arte. A veces sucede lo dicho en el comentario de Henry Moore en *Habla el escultor* (1937), de las *Tres dimensiones*, donde dice que:

El niño que aprende a ver distingue primero sólo formas bidimensionales; no puede apreciar distancias, profundidades. Después para su seguridad y necesidades prácticas, tiene que desarrollar (en parte por el tacto) la capacidad para apreciar de modo aproximado distancias tridimensionales. Pero una vez satisfechas las necesidades prácticas, la mayoría de la gente no va más allá. Si bien puede conseguir una considerable exactitud en la percepción de las formas planas, no hace más esfuerzos intelectuales ni emocionales, necesarios para captar las formas en su total existencia espacial. (Chipp, 1995, p. 633)

Se mira *lo que hay*, no al presente; el presente no importa al sujeto, lo deja rezagado. La vida contemporánea, la que pasa, está ocupada en otras cosas superficiales: el presente y su esencia, la presencia, quedan desplazados; en cambio en el arte somos niños. Es por eso que la escultura es otra forma de esa realidad de tacto: habrá que sentir con los cinco sentidos juntos, al mismo tiempo, esa presencia. Étienne Hajdú explica en *Sobre el bajo-reieve* (1953):

La tarea tradicional del escultor ha sido siempre la de recrear por medio del barro, la piedra o el metal, el vehículo de su realidad. La realidad de hoy, o más exactamente mi realidad, no es ‘otra cosa’ u ‘otra persona’, sino abrir mis ojos al aquí y al ahora. (Chipp, 1995, p. 646)

No es por una cuestión particular, sino en conjunto; no es dividir la realidad que viene como acontecimiento. La realidad y el ahora son cuestiones que sólo atañen a la vida personal y al progreso de uno mismo; como si uno mismo fuera el cambio del otro. Pero pasemos

al arte de los sesenta y revisemos los movimientos que se dan en contestación al expresionismo abstracto, como el minimalismo y el arte conceptual, donde Anna Maria Guasch (2011) revisa que:

Como señala Hal Foster, para C. Greenberg los minimalistas confundían lo innovador con lo extravagante y por eso buscaban cosas «estéticamente extrañas», como la «presencia», en lugar de preocuparse por las cualidades esenciales del arte. Ciertamente, en la actitud creativa de algunos artistas como Sol Lewitt, para quien la idea se convirtió en una máquina de hacer arte, se manifestaron síntomas tempranos de que el arte comenzaba a reflexionar sobre el propio arte y que el concepto empezaba a suplantar el objeto. (pp. 28-29)

No hay cosa en el arte que no llegue a la presencia, esa es la cosa extraña a la que, a lo largo de la historia del ser humano, no sólo del arte, se ha querido llegar. Ese arte que reflexiona sobre el propio arte no es una cuestión banal para llegar a lo superfluo, es captar la esencia en el proceso, es darle a la idea del arte una cabida donde sus caras se vean desde varias perspectivas. Y es también aquí en el arte conceptual, que podría parecer sin importancia, donde está el punto clave para tomar la acción que vendrá después como algo representado, para que se tome ese proceso del hacer arte y el ejecutante como una cuestión de presencia.

Sea arte conceptual o minimalismo, llegamos a un estado más puro de presente, con el objeto en su mínima expresión, con el espacio más lúcido el presente se vislumbra mejor. Sol Lewitt comenta: «La obra, o el nuevo objeto artístico, había que entenderla como una presencia en relación al espacio ambiente que la circundaba y a expensas de la acción/reacción del espectador» (Guasch, 2011, p. 29). El arte minimal adapta el espacio a la obra, o más bien *adaptándose* a la obra con el ambiente se reafirma el presente. Lo que trataban de representar los futuristas en pintura y en escultura, el arte minimal lo desplaza al entorno; hace del ambiente la obra completa, en donde

estará el sujeto, el otro que completará la pieza. Anna María Guasch (2011) explica que:

En tal sentido, se puede considerar que las situaciones ambientales llevadas a cabo por los artistas minimalistas fueron las primeras experiencias del arte del *enviroment*: obras pensadas y realizadas en función del espacio (galerías, museos, centros urbanos, etc.) que, como tales, conferían un carácter de experiencia única e irrepetible al hecho de exponer y a aquello que se exponía. (p. 29)

La naturaleza ya no es traducida por las sensaciones o emociones del artista, ya es algo que éste se apropió y reitera esa tradición artística de antaño: no se puede hacer arte sin la naturaleza. Esa parte es importante porque ya no es cuestión de objetos, sino de estar inmerso; ya no es una representación de lo natural, sino lo natural como obra artística. Luego aparece el *anti-form*,<sup>43</sup> y de manera un poco más concreta, la coherencia del sujeto en el mundo, ya que había una preocupación en el papel de la naturaleza como ente creador en lo creado, la puesta en abismo donde todo se hace más coherente y obtiene más presente. Guasch (2001) observa que:

En abril de 1968, en el artículo «anti-form» Robert Morris salió en defensa de un tipo de escultura en la que la naturaleza de los materiales estuviese de acuerdo con el estado psíquico del creador y con el devenir de la naturaleza, una escultura en la que, por tanto, quedaban enfatizadas las fases de concepción y realización de la obra: «Para aumentar la presencia psíquica de una obra es necesario —escribió Morris— dar valor al proceso de su autoproducción». (p. 40)

Dicho proceso en las artes, hace que adquiera coherencia, y la coherencia hace que sea más presente, así, la pieza adquiere presencia

---

43 De esta manera, R. Morris acota el concepto de antiforma que supone el fin del arte como representación, así como un ataque a la noción racionalista según la cual el arte es una forma de trabajo que desemboca en un producto acabado. En Guasch, Anna María. (2011), p. 43.

que viene a completarla el espectador, donde la fragilidad del tiempo se hace tangible; como en la obra del mismo Robert Morris, *Observatory* (1971, 1977), que explica:

Exige una triple noción de tiempo: el tiempo real —el del recorrido del observador—; el tiempo histórico al que hace referencia el *earthwork*, el tiempo astronómico ya que la obra se concibe como un calendario solar, al igual que supuestamente lo eran algunos monumentos megalíticos, como el circular de Stonehenge.

(Guasch, 2011, p. 54)

Es por estos años cuando se empieza a enfatizar el asunto ecológico; pero, como ya se dijo antes, no es más que un acercamiento más directo al universo que está contenido de mil maneras a nuestro alrededor. A. M. Guasch (2011), deja ver esa importancia cuando comenta la exposición de *Ecological Art* (Nueva York, 1969) y las sucesivas palabras de Hans Haacke:

«Ecological» resultaba menos descriptivo, pero más complejo y rico en significados, en especial al enfatizar el aspecto procesual del hacer artístico, ya que el concepto «tiempo» resultaba esencial en unas obras en la que lo importante eran los procesos de transformación, manipulación y destrucción del medio ambiente, procesos que ponían en crisis la entidad del objeto artístico: «Una escultura que reaccione físicamente a su ambiente no puede ser mirada como un objeto —había afirmado Hans Haacke en 1968—»... Para H. Haacke, efectivamente, el objeto-obra de arte debía ser indeterminado, de apariencias múltiples; su forma tenía que reaccionar a los cambios de luz y temperatura, a las corrientes de aire; debía estar sujeto a las leyes de la gravedad y a la manipulación del espectador. Nunca sería igual a sí mismo y, al no serlo, el espectador-manipulador tomaría conciencia del tiempo del proceso creativo. (p. 56)

Esa conciencia del tiempo es lo que deja una incertidumbre, ya que está entre nosotros, pero es difícil tomarlo; se vive en él, pero no se puede aislar, no se puede separar en algo, es la imposibilidad del arte y del artista, sólo atisbos, sólo el presentimiento de la presencia hemos abordado. En esta década sucede el Mayo francés, y la cuestión política se hace evidente en el mundo. Llega también la importancia, ya no de la naturaleza y su traducción, no del ambiente y su traducción, no del tiempo y su traducción; sino el de vivir un momento presente, sin intermediarios. El minimalismo hace un ensamblaje de traducciones para estar en el tiempo con el espectador; pero aquí, a finales de la década de los sesenta, ya se habla con el lenguaje del cuerpo. Este es el que dará la visión absoluta del tiempo, el cuerpo será una crítica, será una provocación, como remarcan Guasch (2011) y Pluchart:

El arte corporal se presenta como la primera medicina para la enfermedad social puesta en evidencia por los desórdenes políticos y culturales del Mayo francés, y como la más contundente y violenta reacción contra el establishment que, conscientemente o no, es el responsable de poner el mundo al revés, un mundo que en lugar de dar vida, esclaviza, mutila y castra al ser humano: «Hoy día —dice Pluchart en el manifiesto de Niza— el arte corporal ya no tiene por qué producir belleza, sino lenguaje, un lenguaje inédito, no codificado que, rechazando la historia, el sentido y la razón, sea capaz de hablar del cuerpo, aquí y ahora, con el fin de preparar también el mañana». (p. 94)

No hay más presente que ver el cuerpo propio y el del otro. No hay más retorno en la naturaleza, en el cuerpo y en su libertad, está el presente vivo. Un presente demasiado cercano para el otro que no logra entenderlo en la vida cotidiana. Se re-usa como si fuera un concepto y fuera eterno, no como materia en estado de putrefacción; y por eso no le cuesta ser convencido de que la historia de la salvación existe. Por eso el rito y su supervivencia; por eso lo místico que no muere en el entorno del arte, lo místico en sentido espiritual

que sigue en lo religioso. Porque en el sentido artístico, eso místico tiene que seguir siendo una supervivencia. El arte en estos tiempos se nutre del mundo que lo rodea, del mundo más próximo.

La relación de: «amistad que en 1968 B. Nauman entabla con la bailarina y coreógrafa Meredith Monk le refuerza la idea de que los movimientos corporales y las acciones de la vida cotidiana pueden convertirse en obras de arte tal como mostrará, por ejemplo, en sus primeras series de hologramas haciendo muecas (1968) y en la segunda serie de poses (1969)» (Guasch, 2011, p. 100). Eso es importante, porque el cruce de disciplinas se visualiza, ya no existe una separación tácita. Y lo que es más interesante, la acción del cuerpo es una obra artística.

El otro y yo somos un lienzo, un proceso artístico en constante creación, un valor que no se puede comprar, aparte de ser humano. Es otra vez un ensamblaje de presente y de coherencias el que se da en la creación del arte corporal y es ver una lógica natural, fluida que llevará a la presencia. Pero antes de eso, hay que ver más detalladamente el arte corporal; primero habrá que estudiar la influencia de los situacionistas que ya se encontraban antes de mayo del 68, de quienes los participantes del movimiento tomaron algunas ideas, como lo hace notar Guasch (2011):

«El sueño de realidad»; «Dios: sospecho que eres un intelectual de izquierdas»; «El derecho de vivir no se mendiga, se toma»; «Es necesario explorar sistemáticamente el azar»; «La acción no debe ser una reacción, sino una creación»; «La novedad es revolucionaria, la verdad también»; «El arte ha muerto, liberemos nuestra vida cotidiana»; «El arte es mierda; creatividad, espontaneidad, vida»; «La imaginación toma el poder»; «Abajo el realismo socialista, viva el surrealismo»; graffiti en buena parte inspirados en el *détournement* o tergiversación situacionista del texto y la imagen. (p. 122)

Así es como se nutre la rebeldía, la desobediencia, desde este movimiento, habrá que poner énfasis en la cuestión de la desobediencia,

que ya ha sido tratada en otro capítulo. Pero lo que más importa aquí es el antecedente del cuerpo como punta de lanza del tiempo en que se vive. Habrá que derribar las concepciones religiosas caducas que no llevan a ninguna parte; sólo en el actual contexto se puede apreciar algún atisbo de ese ser escéptico de un futuro mejor, de una salvación o de una redención. Habrá que accionar en el presente y tomarlo como mandato insustituible para el individuo, para la sociedad y la naturaleza, que son una misma cosa, una sola presencia. Puede ser que por eso mismo se hizo una corriente como la de *Arte Povera*, donde hay un giro a un mundo cotidiano, por un mundo de resistencia en cuanto a usar los materiales formales y también en cuanto a lo que comunican.

«*Arte Povera. Appunti per una guerriglia*», G. Celant aboga por un arte determinado por el presente, la contingencia, lo ahistórico y los acontecimientos en tanto que rechaza el arte complejo, rico, ligado a las posibilidades instrumentales e informacionales ofrecidas por el sistema. Mientras el arte pop o el op tienden a expresar un arte complejo, el arte povera resulta de una expresión libre, ligada a la contingencia, al presente o, citando a Marx, a la concepción antropológica y al hombre real. Abandonando los roles tradicionales, el artista povera debe asumir una nueva actitud, debe tomar posesión de una realidad que es el verdadero sentido de su ser. (Guasch, 2011, p. 128)

Se puede observar que, según los cambios sociales, el arte se amolda y al revés, el arte amolda el entorno, como con corrientes anteriormente citadas. La cuestión primordial aquí es el énfasis no sólo de clases, no sólo de estratos sociales definidos donde el arte la mayoría de las veces es de élite, y se sigue conservando de esa manera. Lo que a nosotros nos importa es eso que llega hasta los ciudadanos y que no se puede sustituir por otras explicaciones, tratando de ver el flujo del presente también se llegará a un punto donde el arte contemporáneo de nuestro tiempo se entiende, puesto que no es un asunto difícil.

El arte pobre, después de haber aterrizado ese presente, está al alcance de todos. Lo importante del arte povera es que es remarcado por el acercamiento al otro, como algo ajeno incorporado desde el material y el presente muy próximo. El arte povera ofrece *lo inmediato*, *lo cercano*, que después muchos autores del performance utilizarán con sus materiales *pobres*, hasta llegar a ser sólo ellos y muchas veces sólo su cuerpo desnudo, o una sola acción, algo que el arte contemporáneo pone en evidencia hasta la saciedad. Un ejemplo de ello es el de Jannis Kounellis con *Senza titolo, Dodici cavalli vivi* (Sin título. Doce caballos vivos), de Roma en 1969, que según Guasch (2011):

En un espacio que pertenece al dominio de mostrar el 'hacer' y no al de 'vivir' la realidad, J. Kounellis, con un gesto tan político como artístico, genera tensión y rompe la comunicación habitual entre el arte y el espectador. Pero no lo hace tan sólo con sentido del presente, sino recuperando una cierta iconografía de la historia del arte. (p. 136)

Anna Maria Guasch, menciona la importancia de lo icónico del caballo en la historia del arte, obvio que en una pieza artística se buscarán los múltiples significados de una obra: entre más caminos a seguir con una unidad, se nota mejor la coherencia; pero, después de todo, el elemento más importante es el tiempo, ese presente pobre, tan pobre que llega a ser un solo acto de caballos encerrados en un lugar de lujo y exhibición en el 69. Acontecimiento que detiene un tiempo que está en constante cambio ya que viven los caballos, cambios de contexto, cambios de espacio y por lo tanto de tiempos.

El arte conceptual, donde la primacía son las ideas, no una ocurrencia fortuita, es uno de los movimientos en que la idea se representa sin dejarle todo el peso a la materia. Es a la par el cuerpo como lienzo, la idea como arte, desde esta combinación se dará al performance una vitalidad sin precedentes que hará del estatuto del arte una comunicación objetiva con el otro, que al final debe ser un cuestionamiento, no sólo del arte por el arte, sino de todo el sistema artístico y sus componentes.

Los *ready mades* supusieron un cambio en la naturaleza que pasó de una cuestión morfológica a convertirse en una cuestión funcional. Este cambio de la apariencia al concepto hay que considerarlo, según J. Kosuth, como el principio del arte moderno y, a su vez, el principio del arte conceptual, hasta el punto de que a los artistas posteriores a M. Duchamp se les ha de juzgar, antes que nada, en función de su modo y capacidad de cuestionar la naturaleza de arte. (Guasch, 2011, p. 170)

Esa naturaleza tiene que ver con el tiempo, no hay más esencia en el arte que el tiempo, y en la física, y en la filosofía con la fenomenología, no hay más esencia en la vida de un sujeto que está atravesado por un periodo de alrededor de ochenta años. Esa réplica o puesta en abismo, la adapta a lo que tiene a su alrededor: trabajo, vida, hobbies, entre otras cosas, además del arte y la ciencia, donde están los dos focos más interesantes en el tiempo, desde la física con la relatividad de Einstein, para después preguntarnos por la física cuántica y otras teorías, como la teoría de las cuerdas, la de la incertidumbre, etcétera. Todo esto es notorio con los planteamientos de Albert Einstein (1905) y Henri-Louis Bergson (1889).

Aquí, cabe hacer una paréntesis y remitirse a *A la busca del tiempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*,) (Proust, 2015), donde desde el título se refiere a hallar un tiempo. Marcel Proust tenía relación directa con Bergson por cuestiones de parentesco, por eso se ve la obra de Proust como ejemplo de la filosofía de Bergson; pero no es la única influencia que tiene, ya que Husserl, Heidegger y después Merleau-Ponty, son figuras de suma importancia para el arte de nuestro siglo. Es por eso que se puede rastrear el tiempo como algo concreto, y ver al otro como uno mismo y a uno mismo como el todo. Esa idea es la que permite vivir en armonía. De regreso al desarrollo del arte conceptual, es necesario observar, que lo que hacen muchos artistas, es realizar la supervivencia del impacto de la música en el objeto, como hicieron en el pasado los simbolistas con el uso del color, y también los geométricos de lo abstracto. En 1965, Hanne Darboven, según Guasch (2011):

Desarrolló un trabajo conceptual basado en el uso de fechas, números y operaciones matemáticas a partir del calendario y del principio cuantificador del tiempo. Cada una de sus obras/ instalaciones está compuesta de centenares de hojas de papel; cada una de ellas representa un día de un determinado periodo temporal (un año, una centuria, etc.), además de un índice que actúa como elemento estructurador del trabajo... Muchos de los trabajos de H. Darboven presentan connotaciones musicales en tanto que los números pueden ser trasladados a la escala de notas. En los trabajos de este tipo, como *24 Gesänge-A/B Form* (1974), la autora expone numerosos paneles enmarcados (120 en la versión B) que incluyen unidades de significación (576 en la versión B) en la que se relacionan construcciones numéricas y anotaciones musicales que implican físicamente al espectador a desarrollar una experiencia musical en el tiempo. (p. 187)

La importancia del arte conceptual es precisamente ese detenimiento tan preciso con el tiempo, esa fascinación que atribula el ser contemporáneo. Es ahí donde se encuentra la valía de este tipo de arte occidental, y de la que tenemos un ejemplo relevante en palabras de Jean-Luc Nancy (2013), quien en *Técnicas del presente: ensayo sobre On Kawara*, escribe:

La cuestión planteada por On Kawara es la siguiente: ¿cómo exponer lo inexponible? (En cierto modo, se trata quizá de una cuestión que las artes no dejan de retomar y de transmitirse entre ellas una y otra vez: ¿cómo aprehender lo inaprensible del paso?, ¿cómo aprehender la conjunción pura del paso y de la presencia, de la fuga y de la estasis?)... El tiempo de la presencia no está en el tiempo, está antes del tiempo y va a su encuentro. O bien, está dentro del tiempo, no en su curso, sino en su corazón y en su oquedad más íntima. (p. 218)

Dentro de estas imposibilidades, el arte conceptual llega a acercarse tanto con el presente, que se mezcla con este. Por eso quizá su in-

comprensión para algunos de los críticos de arte, que sólo escriben como un acto de provocación, ya que despegarte del tiempo no es algo sencillo. Pensar en las diez u once dimensiones es una tarea casi imposible, como pensar en la primera, y en la cuarta, a la manera de Agustín de Hipona, quien dice cuando le preguntan qué es el tiempo, que no lo sabe. Un crítico es aquél que debe: «anticiparse, con el oído, a los contemporáneos en cien o a veces aun en trescientos años —ésa es la tarea del crítico, que puede cumplirse únicamente ahí donde hay talento» (Tsvietáieva, 1990, p. 12). Por eso es difícil ser crítico de arte. Aunque es cierto, al tratarse del tiempo es difícil aprehenderlo. Los artistas conceptuales tampoco lo saben, pero lo muestran en sus creaciones. Al respecto de las creaciones de On Kawara, A. M. Guasch (2011) afirma:

Algunas de las acciones cotidianas de On Kawara del periodo 1966-1968 quedaron documentadas en los cuadernos de notas o clasificadores fabricados por el propio artista que constituyen una autobiografía con una serie de puntos de referencia alusivos a lo social (*I Met*), lo cultural (*I Read*), y lo geográfico (*I Went*). Esa voluntad de documentar el tiempo presente, el artista japonés la completó con la documentación del tiempo pasado y del futuro en las series *One Million Years—Past*—(Un millón de años—pasado—, 1970-1971) y *One Million Years—Future*—(Un millón de años—futuro—, 1980). Ambas series tienen los mismos componentes, un conjunto de veinte archivadores cada uno de los cuales contiene doscientas páginas en las que están mecanografiadas las fechas de un millón de años pasados y las de un millón de años futuros. (p. 191)

¿Por qué el afán de juntar presentes?, ¿por qué el cuerpo capta las sensaciones desde diferentes perspectivas con los sentidos que terminan siendo una sola solución al enigma recibido?, ¿cómo se da esa multiplicidad en el presente para que su resultado sea más que las partes en juego?, ¿de qué manera se puede hacer el presente esquema en el arte, de forma que funcione y se trasforme el espacio?

Es algo físico que vale la pena mirar detenidamente, no se puede captar con rapidez, se necesita de contemplación creativa, aunque sea lo cotidiano, por eso es lo más complejo de notar cuando estás dentro de él; ver el presente no es fácil. Somos como un cuerpo de cámara que registra su totalidad del margen, por eso la incapacidad sutil a veces de captarlo, por eso el arte lo evidencia. A causa de lo anterior, es posible que la mayoría de personas sean indiferentes al arte contemporáneo, ya que esa simpleza que se implica en él se pude de ver casi como burla. Guasch (2011) menciona de Robert Bechtle (San Francisco, 1932):

A Bechtle se le considera el cronista oficial del sistema de vida de la clase media del área de San Francisco, un sistema de vida que expone en pinturas que el propio artista califica de mudas en tanto que presentan escenas lo suficientemente anónimas, banales e indiferentes como para que nadie repare en ellas. (p. 207)

La búsqueda del presente y la forma de plasmarlo pueden parecer sin repercusión alguna, ya que esos objetos y representaciones están todo el tiempo frente a nosotros. Sin embargo, el tiempo no es cuestionado cuando se percibe, cuando se vuelve a observar adquiere ese asombro, esa manera de percibirse que el tiempo ha estado ahí siempre para ser presenciado por nosotros, finitos; y hacer que nos percatemos de esa temporalidad que rige al mundo y al universo.

A la par, el presente también se puede notar con algunos artistas que integran el grupo BMPT, formado por Daniel Buren, Oliver Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni, que han trabajado con la ausencia. Si de lo que se trata es ver esa temporalidad, la ausencia es algo que es lógico de utilizar. Ya en ensayos anteriores, y en palabras de Quignard, se ha dicho que la ausencia sugiere, hace que más explicaciones se queden fuera del cuadro; pero con este grupo, es una ausencia general, como por ejemplo en esta exposición: *Manifestación 3*, (Museé des Arts Décoratifs de París, 2 de junio de 1967):

Los cuatro artistas quisieron expresar su voluntad de huir de todo concepto estilístico y de reducir la pintura a un acto repetitivo, a «un trazo vacío de mensaje, de imágenes: vacío de comunicación». Esta voluntad se hizo más patente aún por el hecho de que el público no estaba convocado a la inauguración de una exposición sino a una conferencia que nunca llegó a pronunciarse. A lo largo de la hora en la que infructuosamente se esperaba al conferenciante, el público se vio obligado a contemplar, pues, las cuatro telas colgadas en la pared del fondo del auditorio: la palabra había sido sustituida por las imágenes y todo posible discurso por la pura afirmación de una pintura que, lejos de dar testimonio del mundo o de la subjetividad del artista, quería hablar de sí misma, de su propia especificidad, de su pura gratuitud formal o, como dijo M. Parmentier, de su visualidad. (Guasch, 2011, p. 213)

Aquí denota cómo se hace una repetición en esa ausencia, una puesta en abismo con la materialidad de la pintura, dejarla sólo como elemento visual. Las sutilezas y el cambio de los conceptos son quizá nulos, desde la presencia del objeto que da otra fuerza en el impacto. En el arte, la ausencia es lo que se maneja como la espera, como la visita que nunca llega, como la carta que no ha sido enviada aún, etcétera; es por eso su importancia: para que la presencia se muestre, es que se evidencia esa ausencia, por eso Jean Clair dice de la misma exposición que:

En realidad, el auténtico significado de la manifestación consistió en enfatizar en la pintura su carácter de materialidad; realidad de un soporte —la tela—, realidad de color —el pigmento—, realidad de una forma —la banda, el círculo—... Lejos de ser un lugar de una comunicación (como lo fue antaño: medio que permitía la apertura a otra cosa fuera de ella misma: la imaginación, el sueño, la representación, etc.), se convirtió en lo sucesivo en lugar de una ausencia: un no-lugar... La pintura no como una utopía (el arte como una ficción consoladora), sino como una atopia. (Guasch, 2011, p. 213)

Esa atopia, es un *no lugar* que significa y que puede significar más que una utopía, aunque los dos términos remiten a la ausencia. La idea perfecta no existe, el progreso y lo ideal no sustentan la realidad. Tal vez por eso la ausencia sea de suma importancia, porque al final todo es como *posibilidad*, como un *casi aquí*, como un *ya casi*. Algunos miembros del BMPT después trabajaron en calles, autobuses, paneles publicitarios. El salir del museo y de la galería es algo significativo, ya que el presente es más efectivo si no está uno preparado para enfrentarlo. Será una forma de revelación, por eso habrá que poner la atención en los objetos cotidianos y en los eventos de lo más sencillo que pueda existir, porque ahí está y se esconde el germen de la presencia para ser elevada a una potencia de presencia real, de presencia efectiva, de presencia presente. En este sentido, resalta el trabajo de la Pattern Painting, que Guasch (2011) describe:

Amy Goldin expuso claramente los objetivos de la Pattern Painting: la reivindicación de las artes populares, con todo lo que ella suponía de rechazo de los grandes nombres y teorías de la historia de la modernidad, y de alejamiento, también, de la cultura de museos; la revalorización del arte anónimo y artesanal por lo común asociado a los colectivos femeninos o, lo que es lo mismo, la reivindicación del discurso feminista como arma política para denunciar el machismo latente en las prácticas artísticas de vanguardia; la recuperación de una vía lúdica e irreverente que conectaba con la tradición de ensamblaje *funk* de los artistas de la costa oeste de los años cincuenta, y que justificaba la yuxtaposición no jerarquizada de superficies pintadas y objetos ensamblados en un mismo soporte. De ahí el uso del término *patchworks* (obras a base de parches) para explicar aquellas obras en las que el intelecto había cedido ante la fabricación y el efecto decorativo y visual. (p. 230)

La cita expone un cruce no sólo de materiales sino de prácticas y procesos; también, esa cuestión de su importancia de artes populares,

artesanías, etcétera, la aclaró Larry Shiner, en *La invención del arte. Una historia cultural*.<sup>44</sup> Además de ese movimiento hubo algunos otros que son de importancia para este trabajo del presente:

La New Image Painting que según Guasch se gestó paralelamente a la Patter Painting y la Bad Painting una nueva corriente figurativa dentro de lo que se podría llamar la «alta cultura neoyorkina» que empezó a vislumbrarse en 1978... Para B. Rose, estas tendencias surgieron, en parte, de una lectura superficial de la lección de los expresionistas abstractos y, sobre todo, de la de J. Pollock «como realizador de acciones en lugar de crítico contemplativo de su propia obra y seguidor de los grandes maestros». Ello, según la crítica norteamericana, propició que los artistas jóvenes se abandonasen a los happenings, sin entender la verdadera naturaleza de sus «pinturas de goteo». (Guasch, 2011, p. 234-236)

La gente a veces menciona las malas interpretaciones como un error, siendo que el error en el arte y en el conocimiento es sólo un paso a la verificación de la teoría o del resultado que se piensa obtener: se trata de creatividad, donde los errores no son tales, o tan graves desde el punto de vista de obtener nulo conocimiento.

Esto permite acercarse al cuerpo, la presencia, como el pincel y la tela, la misma tradición del tatuaje: hacer una pintura que se mueva conforme tú te mueves, hacer una pintura portátil, una representación en la presencia que produces y en los eventos transformados en que participas, es una puesta en abismo de la presencia como cuando se portan tatuajes, cuando se instala la presencia en el presente y existen muchas formas de captarla. Ahora se pasará a ver los últimos movimientos artísticos para ubicar cómo se transformó esa visión del presente, de ver la representación. Ya se planteó que se trata de representar ausencias o estados del presente, que implican otras formas de ver o acontecer del arte. Se mencionó al arte povera, que hace que cualquier material sea utilizado en el arte, además de

---

44 Véase *supra*, capítulo 1.

los eventos, como la exposición antes mencionada de Kounellis, con sus caballos. A. M. Guasch (2011) dice:

En Italia, la contestación a las experiencias militantes procesuales como el arte povera fue capitalizada por el discurso teórico del crítico y profesor Achille Bonito Oliva. A mediados de los años setenta, éste reunió a un grupo de artistas que, partiendo de trayectorias muy diversas, habían optado por recuperar la pintura como medio creativo acorde con un presente que se pretendía desideologizado y apolítico. (p. 274)

El arte no puede dejar de trabajar con su presente, sea el que sea, y siempre será la punta de lanza para la creación de cualquier cosa. Esta preocupación por la reiteración a lo largo de la historia del arte debería de funcionar como algo aclarador. Siempre el artista, y mucho más el crítico, ven esos desplazamientos del presente para fijarlos en la actualidad y lo contemporáneo. Es por eso la importancia del crítico-artista, es indispensable, como se dice en el principio del trabajo con las palabras de George Steiner. Pero con la cita anterior se ha llegado a la transvanguardia, donde el tiempo tiene un papel preponderante, como en todos los movimientos artísticos:

En «The Italian Trans-Avantgarde», A. Bonito Oliva propuso el término transvanguardia para definir la travesía de la noción experimental de vanguardia. La transvanguardia se convertía, así, en una apertura hacia el logocentrismo de la cultura occidental y en afirmación del pragmatismo capaz de recuperar lo instintivo de la obra de arte: «Los artistas de los años setenta, los que llamo de la transvanguardia, redescubrieron —afirma el crítico italiano— la posibilidad de clarificar la obra a través de la presentación de una imagen al mismo tiempo enigma y solución. El arte pierde así su lado nocturno y problemático de la interrogación pura en aras... de realizar obras según las reglas del arte... La transvanguardia abre amplio abanico de posibilidades

que permite que el arte se mueva en todas direcciones, incluidas las del pasado. (Guasch, 2011, p. 275)

El presente inherente a cualquier obra de arte proviene de una red de referentes adquiridos del pasado, en los que la obra rompe con la idea de linealidad del tiempo y reconfigura significados. Esa flexibilidad, es la que permite que se haga una especie de ensamblaje con lo que hay, una especie de todo que se permite volver al pasado renovándolo:

La transvanguardia se presenta «no como una anti-vanguardia sino como un recorrido a través de toda la historia del arte, incluyendo las vanguardias e incluso las culturas menores..., como la respuesta a la catástrofe generalizada de la historia y de la cultura», cuya voluntad es superar «el puro experimentalismo de técnicas y materiales» y recuperar «la inactualidad de la pintura, entendida como la capacidad de devolver al proceso creativo un intenso erotismo y el espesor de una imagen que no se prive del placer de la representación y de la narración». (Guasch, 2011, p. 276)

Este placer que da la obra tiene que ver con la atracción que contiene, atrae el pasado y todos los tiempos hacia una convergencia en el presente, de modo que hay quienes experimentan al arte como si resucitaran memorias, mientras que otros la sienten como una predicción profética del futuro. Pero esto es por la presencia que la obra de arte volca en el espectador, que en parte, surge porque la pieza se forma desde múltiples posibilidades, las cuales en gran medida son retomadas de otros momentos de la historia del arte pero se cambian de contexto a lo presente:

A. Bonito Oliva reivindicaba para el artista de la transvanguardia una actitud nómada por lo que ello implica de apertura, pragmatismo y viaje mental, un nomadismo que posibilita recuperar, por medio de la memoria histórica, los estilos de épocas pasadas e

incluso los lenguajes que han formado parte de las vanguardias.  
(Guasch, 2011, p. 277)

Aquí es interesante lo que trata de hacer Bonito Oliva, ya que ver el arte o la historia del arte como un conjunto de presentes no es fácil, pero nos estamos acercando mucho más a la cuestión central del presente. El presente en el arte debe de hacer precisamente eso, siempre un movimiento artístico parte en contestación, en defensa, refutando un movimiento por otro, de modo que se hace un ensamblé de presentes, como con la *ideología del traidor*, concepto de Achile Bonito Oliva:

Que privilegia la lateralidad y la ambigüedad en el arte y en los demás campos culturales, para definir uno de los aspectos claves de la transvanguardia. La «ideología del traidor» hace que el transvanguardista deba ser considerado un artista nihilista, recorrido por la incertidumbre y deseoso de situarse al margen del anclaje de la tradición sólida del pensamiento metafísico: «... nihilista, en el sentido nietzscheano de la palabra, liberado de toda centralidad en cuanto a referencias, porque todas las referencias son posibles, liberado del tradicional bagaje de desesperación que acompaña al hombre cuando pierde la certeza de la razón...» Frente al sujeto fuerte de las vanguardias, un sujeto comprometido con modelos ideológicos, interesado en grandes proyectos y en visiones globales, A. Bonito Oliva ve al artista de la transvanguardia como un «sujeto dulce», autoexcluido de los grandes debates sociales, que, ante la falta de un punto de vista unitario, reclama el eclecticismo como método de neutralizar las diferencias y anular la distancia entre pasado y presente; un sujeto que genera una obra construida fuera de la idea de proyecto, consecuencia, en definitiva, de una constelación de distintos vectores y de distintas temperaturas que no privilegian una sino muchas direcciones en un sistema móvil de relaciones espaciales.

(Guasch, 2011, p. 278)

Para Bonito Oliva, su principal preocupación es el tiempo, esa importancia que se le da al presente adquiere la complejidad de una fórmula matemática; al igual que el arte, esa complejidad está en el tiempo, en cómo se logra unificar o entender el tiempo, en cómo se logra anular la tradición, absorbiéndola, dejando ver las posibilidades infinitas del arte. Para S. Chia:

Mascullar el pasado, pero sin jerarquías, éste es el problema... Los artistas de la transvanguardia realizamos este proceso, dentro de la óptica del presente, sin olvidarnos que vivimos en una sociedad de masas, gobernada por la producción de imágenes de los mass media. Nosotros no hacemos sino contaminar distintos niveles de cultura, el nivel alto de las vanguardias y el bajo que tiene su origen en la cultura popular y procede de la industria cultural.  
(Guasch, 2011, p. 280)

Para capturar el presente, se ha visto que juntar lo popular con lo que es de élite ha sido la forma más práctica en que lo han hecho la mayoría de los artistas, ya sea en el Renacimiento, con los modelos de la ciudad los personajes bíblicos, hasta Warhol con sus litografías de las estrellas de cine, o los productos en boga como las latas de sopas Campbell's. Esta cuestión de lo popular, que en los principios de la representación era lo pagano, lo religioso, y en nuestros días sea lo no reconocido, lo marginal, lo hemos visto por ejemplo en el grupo CoBrA que pugna por ciertos principios parecidos:

Según H. Perdriolle, el rechazo de la tradición cultural y el arte como *genius loci* comportaba que los artistas de la figuración libre, que transferían las narrativas infantiles indiferentemente a los niños y a los adultos, recobrasen el sentido arcaizante y pagano de la realidad y apreciasen los valores naturales e instintivos, como habían hecho a lo largo del siglo XX el surrealismo y el grupo CoBrA.

Los surrealistas y los miembros del grupo CoBrA fueron los primeros en ponerse al lado de las religiones paganas. Y la figuración libre suscita esta declaración enardecida. Estamos en el Renacimiento, en el alba de un retorno al paganismo... Tenemos necesidad de eclecticismo, es decir, de experiencia. (Guasch, 2011, p. 293)

Esa necesidad de experiencia es una cuestión de obligación, no sólo es una cuestión de representación, sino de vivir en realidad ese presente. Este tema tampoco es algo nuevo, siembre se ha jugado con los contrarios, razón-intuición, materia-antimateria, unidad-fragmento, cuerpo-mente; esto ha llevado al arte a seguir ciertos patrones todo el tiempo. Aquí, al contrario de los problemas de la física teórica, no hay fórmulas por resolver en el futuro, se tiene que ver el efecto en el tiempo; es decir, el objeto artístico va casi a la par y su resultado, si está hecho de presente. En los años ochenta, un crítico vio ese enlace del tiempo presente, Douglas Crimp, con quien iniciaremos los comentarios sobre la importancia de la fotografía como arte, como material legítimo para hacer arte con el apropiacionismo de inicios de los años ochenta. Guasch (2011) aclara que:

Invitado por la directora de Artist's Space, Helene Winer, el crítico Douglas Crimp planteó tempranamente este proceso en la exposición *Pictures*, en la que invitó a participar a artistas que en ningún caso trabajan con imágenes originales de la realidad, o fruto de la imaginación, sino con imágenes apropiadas directamente de otras imágenes que reflejan el mundo circundante con el que, consecuentemente, mantenían un tenso diálogo de significaciones. (p. 343)

Tomar esa importancia del objeto ya construido, de la representación ya enmarcada, de la foto tomada, ya hecha un núcleo de tiempo, es empujar de cierta manera los tiempos, abstraer una esencia para resignificar las representaciones. En los comentarios de *Pictures*:

D. Crimp salió en defensa de la impureza de los medios artísticos, es decir, de lo beneficioso que creativamente resultaba el acercamiento de pintores y escultores a la fotografía, a la performance, al filme, al video y, en general, a cualquiera de las estrategias creativas fundadas en la temporalidad literal y en la presencia teatral. Para Douglas Crimp, esta experiencia teatral, denostada años atrás por M. Fried en su ataque a la escultura minimalista, era la que unía el trabajo de los artistas presentes en *Pictures*, los cuales convirtieron la performance —entendiendo por performance una obra creada en una «situación» y para una «duración» concretas—, en una de las maneras de «escenificar» la imagen en el ámbito de la pintura y de la fotografía. Ello quedó patente en las performances de Jack Goldstein que «no aplican las acciones del artista en el propio trabajo, sino que presentan un acontecimiento con una tal distancia que acaba siendo percibido como una representación, sin que la representación se conciba, empero, como la re-presentación de lo que es fundamental, sino como la ineludible condición de la inteligibilidad de lo que está presente».

(Guasch, 2011, p. 343)

La apropiación, como cuestión primera para desarrollar trabajos artísticos, no está fuera del juego. Eso hace que el video, la fotografía y el performance, sean una cuestión secundaria, que para el arte tiene importancia, siempre y cuando el presente se contemple como una posibilidad real. La apropiación es una re-re-representación, o si se prefiere un presente represente, con eso se le da más fuerza a la sustancia, al concepto de la acción. Esta última (el performance-la acción de la foto) es diseccionada en el tiempo, es capturada en el presente como una continuidad. Siempre estará disponible, lo pasado no es tan pasado: «Más que buscar las fuentes o los orígenes, lo que pretendían tales artistas, y con ellos el propio D. Crimp, era indagar en las estructuras del significado, ya que, como sostiene Crimp, detrás de cada imagen siempre se puede hallar otra imagen» (Guasch, 2011, p. 343). Y más que hallar otras imágenes, es indagar en

los presentes contenidos no como representación. Es esa complejidad que se da en el video, en la fotografía, en el cine, lo que hace que una presencia sea casi tangible, que sea casi visiblemente sentida en torno a un objeto artístico. Al ver una obra de arte, no se verá la representación, sino el uso del tiempo, los pliegues del tiempo en la hechura del objeto-acción. Como por ejemplo en Price y en Longo:

Ya en obras de finales de los años setenta, Richard Price (Panamá, 1949) se vale de refotografías (fotografías de fotografías) para borrar las diferencias entre las artes y realidad e infiltrarse en los intersticios que puedan existir entre la realidad y la ficción: «Refotografiando una imagen fotográfica hago una pintura sin ningún esfuerzo... No puedo construir una historia de la nada». (Guasch, 2011, p. 348)

La estructura de la *metaimagen* o puesta en abismo es como la de la vida, que se contiene a sí misma. Este es un concepto que explica Mitchell (2009): «las metaimágenes muestran una imagen-dentro-de-una-imagen simplemente como uno más de los muchos objetos representados. Hasta una imagen-den-tro-de-una-imagen que duplica la imagen en la que se enmarca (el efecto de la *mise in abime*) puede, en principio, mantener sus niveles y sus fronteras diferenciadas» (p. 45). En el arte actual, una de las formas en que esa auto-referencia de la imagen a sí misma se presenta es en la apropiación, que aumenta la intensidad del presente con aparente facilidad para cualquiera pues no implica grandes producciones sino identificar la presencia en lo ya existente y cotidiano para hacerla visible. Esto es lo que Longo realiza en sus obras:

Otro ejemplo de apropiación: «Robert Longo (Nueva York, 1953) se sintió fascinado por la iconografía del cine y de la televisión, de la que aisló imágenes para manipularlas y convertirlas en naturalezas muertas a gran escala. Ello es lo que hace, por ejemplo, en su serie *Men in the Cities* (Hombres en las ciudades, 1980-1987), dibujos en gran formato en los que sobre papel blanco aparecen

figuras de hombre de traje y corbata negra acribillados a balazos. Tales figuras tienen su referente en una secuencia del filme de R. W. Fassbinder *An American Soldier* (El soldado americano, 1970), que R. Longo descontextualiza y convierte en opaca invitando con ello al espectador a formular preguntas sobre lo que ocurre al individuo de traje y corbata negros: «al capturar el instante en que el hombre es abatido por la bala —comenta D. Crimp— Longo suspende el momento entre la vida y la muerte en un ambiguo éxtasis. Y lo más extraño es que esta pintura acaba participando de la elegancia de la danza». (Guasch, 2011, p. 349)

La intención nunca es gratuita, también hay otra cosa: si antes se usaba el parecido con la música para hacer arte, ahora ya no es necesario, hay muchas otras maneras, como se ha mostrado a lo largo del recorrido. Se puede decir que ahora el tiempo en sí es una cuestión puramente artística. Se observó en el periodo anterior, cómo se usa el pasado para ensamblar diversos materiales y procesos. Ahora se está más cerca de lo que significa hacer arte desde la presencia y sus presentes:

John Ahearn (1951), un blanco de clase media que se desclasó adaptándose a las duras condiciones de vida del South Bronx para realizar *in situ* esculturas a partir de modelos vivos de negros e hispanos tomados en los instantes más crudos de su vivir cotidiano: «La clave de mi trabajo es la vida con modelos tomados de la vida misma —explica J. Ahearn—. La gente que selecciono me ha proporcionado más experiencias vitales que ninguna educación y ninguna escuela podrían ofrecerme... La gente que selecciono sabe que es tan responsable para mi trabajo como yo mismo e incluso más que yo. La gente hace mis esculturas. (Guasch, 2011, p. 370)

Para esta época, ya era conocido el trabajo de J. L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* (2018), ya que el trabajo de Ahearn es del 79 en

adelante, en él denota esa cuestión aplicada a la escultura. Esto es mencionado porque varios de los teóricos que hablan de la presencia, la ausencia y el presente, hablan de las palabras-actos. El modelo es el artista, el objeto es él, porque no sólo es representar al modelo, es representar un acto, es representar el tiempo que trascurre, por eso la importancia del sujeto-modelo-artista. Rastreando el presente a lo largo de la historia del arte, nos encontramos con lo que Guasch (2011) puntuiza en el capítulo *Posmodernidad Fría* de J. Koons:

J. Koons crea formas y motivos que puedan ser comprendidos por las masas, pero que sólo puedan ser adquiridos por la élite. Los elevados precios de sus objetos los convierten en productos de lujo, mientras que una estética asequible a todos los gustos (aspiradoras, imágenes de Michael Jackson, de la pantera rosa, perros Yorkshire, querubines, trenes de juguete, peluches, ramos de flores, balones, escenas de cama, etc.) los hace populares. Ello aplica también la doble ambición de J. Koons: ser, a la vez rico, y famoso, ambición que ya gobernó los últimos años de hacer de Andy Warhol. Para Jeff Koons convertirse en estrella significaba, sobre todo, ocupar un lugar de privilegio y adquirir poder en la industria de la comunicación: «Estoy interesado en amar y ser beneficioso para el resto de la humanidad» —proclamó inmodestamente el artista en su deseo de convertir el arte en objeto de deseo «de consumo». (p. 397)

¿Cómo ver el presente en Koons? Aquí hay algo interesante a discutir, aunque aquí se considera que a lo largo del arte, se tiene en cuenta la división del artista espectáculo y el artista íntegro. El presente que trascurre a lo largo del tiempo le da el lugar que le corresponde. Pero el caso de Koons actualmente parece ser más peculiar, porque utiliza lo popular más inmediato, lo que has visto de niño, cuando no identificas lo que es el arte, sino que es lo emocional-pasado. Estos son elementos de provocación o idilio perfectamente identificable por todos: los globos, perros, plastilina, figuras de caricaturas, Popeye, la

Pantera Rosa, corazones rojos, clichés románticos y sexuales, como la cuestión pornográfica sin parecer serlo, hasta Michael Jackson.

Koons maneja perfectamente el tiempo, y podría decirse mucho de este personaje, pero para concluir, la presencia lleva a una especie de mística secular envolvente en los sentidos que se logra desde el presente y su potencia. El suspenso en sus objetos está bien terminado, como si fuera una película de Hollywood de superhéroes, pero basado en el precio, como dice Guasch (2011):

Privados de toda metáfora y de toda poesía, los objetos de J. Koons y H. Steinbach contribuyeron a espectacularizar la fase de la supereconomía a la que estaba —y está— abocada la sociedad capitalista en la que, como decía J. Baudrillard, lo que cuenta no es el valor de uso (la función), sino el simple valor de cambio. (p. 398)

Eso ayuda a confundir el presente que poseen. Pero, si la economía fuera lo máximo, entonces Koons estaría dando en el blanco con el presente, y habría manera de que esa presencia se dimensionara en sus trabajos. Eso parece que no existe, y si existe, está camuflado; quizás por eso está en debate con los críticos que lo encuentran demasiado *espectacular*; porque parece ser que no se alcanza a dar la visualización del presente claro, y menos una presencia como en un James Turrell, por decir alguno, o, de unos Christo y Jeanne-Claude. Uno de los artistas que utiliza el presente de forma convincente es Reinhard Mucha, en su uso de los materiales y el presente en la pieza artística:

Una vez concluida la exposición y, como si de un proceso antrópico se tratara, todos los objetos que R. Mucha previamente «deconstruye» para «construir» su monumento, son devueltos a su lugar de origen, proceso que acelera el distanciamiento entre el artista y la obra... En este tipo de obras, calificadas de arquitecturas neobarrocas, en las que se pone en cuestión la forma y función de los productos industriales a partir de un juego entre

*décollage* y «desplazamiento», R. Mucha integra memoria y vivencia, y sedimenta tanto acontecimiento autobiográficos como datos objetivos en un proceso reversible o de ida y vuelta entre lo real y lo artístico, entre la historia y el presente, entre lo privado y lo público. (Guasch, 2011, p. 417)

Son esos juegos con la realidad y lo otro, con el tiempo y el otro, lo que da la pauta para rastrear la presencia, que no necesariamente está ahí, aunque aún no se llega al apartado de ese concepto. Es interesante lo que menciona Bonito Olivo en cuanto a las temporalidades del arte, porque aquí se presiente que este crítico es certero, no falla en la intuición como todo crítico de juicio lúcido:

El discurso del arte no se encierra en una pura reconoción espacial del objeto, no adopta la apología del *hic et nunc*,<sup>45</sup> sino que lo convierte en una nueva relación que exalta el new nunc. El new nunc de la obra no es otro que el conductor de un cruce de temporalidades que crea una especie de colisión de trayectorias diferentes, una tensión entre el objeto, su identidad y sus añadidos... El artista europeo adopta una especie de proceso radiactivo que contamina el objeto cotidiano a través de la complejidad de la memoria histórica... De este modo, la obra de arte deviene en territorio de resistencia objetiva que el artista perpetra en las miradas del propio presente, intentando producir duración en un escenario que parece habitado por la intercambiabilidad del sujeto y el objeto. Estamos ante un objeto que lleva implícito un doble proceso de conocimiento, uno específico que mira a la obra y, otro más general, que apunta a sus relaciones con el mundo. (Guasch, 2011, p. 420)

Se podría pensar que el entorno de la pieza tiene que estar hecho de presencia, su materialidad y concepto, forma y expansión. Y existe eso otro más que apunta a sus relaciones con el mundo eso podría bien ser la presencia. Véase este ejemplo de Finlay:

---

45 Aquí y ahora, locución latina.

Ian Hamilton Finlay (Nassau, Bahamas, 1925) se situó pronto en el linde de la poesía (poesía concreta y poesía visual), la escultura y el Land Art. Atraído por el material—la piedra—y por el trabajo sobre este material, I. Hamilton Finlay empezó a esculpir sobre piedras palabras y frases de autoridades (desde la antigüedad clásica hasta el neoclasicismo), resultando de ello obras-lápida que instalaba en parques o jardines públicos o en los alrededores de su residencia, Little Sparta, en Stonypath (Escocia). De las palabras o frases, I. Hamilton Finlay pasó a desarrollar poética y plásticamente ciclos o acontecimientos históricos, como el de la Revolución Francesa que inspiró la instalación *A View to the Temple* (Vista desde el templo, 1987, Documenta 8 de Kassel) en la que guillotinas gigantes aparecían cobijadas por un templete neoclásico. (Guasch, 2011, p. 429)

Con esta cita, se llega de cierta manera a donde se empezó, ya que cuando se plantea el presente en el arte, es imposible no hablar de poesía, aunque se esté hablando de artes visuales. Aquí, con Finlay se juntan esas dos disciplinas, pero lo más interesante es cómo en su producción denota el tiempo, ese presente tangible y esa presencia insinuada, como el trabajo de sus lápidas. En los años setenta se da el videoarte; aquí, al igual que en el cine, ya se trabaja con la fotografía en movimiento y aun así se busca esa realidad tangible, ese presente concreto como en:

Las proyecciones de video en circuito cerrado y tiempo real, realizadas en espacios públicos o en el estudio del artista, fueron práctica común entre los videoartistas de los años setenta, entre los que cabe destacar, aparte las aportaciones de Bruce Nauman, a Peter Campus, Dan Graham y Bill Viola. A estos últimos, la utilización del video no sólo les permitió explorar una nueva percepción ilusionista del espacio, sino buscar una confrontación interactiva entre artista, objeto y espectador. (Guash, 2011, p. 447)

Esa es una aportación impresionante, el artista, el sujeto, el museo, el espacio de exposición, hacen la pieza al mismo tiempo. Es una sucesión de presentes lo que compone la pieza. Por eso, los cuatro artistas mencionados, no se pueden pasar por alto en la historia del arte. Peter Campus, por ejemplo, hace que te encuentres como si fueras una pieza cubista extendida en varios planos, donde el presente de tu cuerpo está puesto en escena desde diferentes perspectivas:

En el periodo comprendido entre 1971 y 1980, Peter Campus (Nueva York, 1937) realizó una serie de cintas de video y videoinstalaciones en circuito cerrado (*Interfaces* [interfaces], 1972; *Three Transition* [Tres transiciones], 1973; *Shadow. Projection* [Sombra. Proyección], 1974), basadas en los procesos de percepción del objeto de arte por parte del espectador, en las que a través de espacios en los que cualquier persona podía encontrarse con su propia imagen perturbada, invertida, desdoblada o deformada, proponía una reflexión sobre el medio, el soporte, la materia, el espacio, el cuerpo—tanto el del espectador como el del artista—y la luz. (Guash, 2011, p. 447)

Asimismo, otro de los grandes exponentes es Dan Graham, que hace que por medio de los tiempos denote la fragilidad de ser uno mismo: cuando uno se toma como un ser contemplado en presente, se va haciendo pasado y a veces el presente es inexistente, porque es mientras pasa que se vuelve un enigma. Por eso se compone la ilustración casi misteriosa y fantástica de las combinaciones de tiempo que se da en el videoarte del autor:

Dan Graham (Urbana, Illinois, 1942), en cuyas construcciones de vidrio y espejos filmadas en circuito cerrado el espectador se implica físicamente. En el caso de *Present, Continuos Past(s)* (Presente, Pasado continuo (s), 1974), obra mostrada en la exposición *Art Vidéo Confrontation 74* (ARC, París, 1974), un espacio compuesto de tres muros, dos cubiertos de espejos y un tercero

con un monitor de televisión que recibe la señal de video de una cámara que pasa inadvertida a los ojos del espectador, el artista propone a éste una confrontación entre su imagen en el presente (en los espejos), y su imagen en el inmediato pasado-casi presente (en la pantalla del monitor de televisión). (Guash, 2011, p. 447)

Un autor de gran relevancia en el videoarte es Bill Viola, alguien que viene a dejar claro que esta disciplina tiene la posibilidad de crear mundos propios, ya que aprendió directamente de los magos del tiempo. Guasch (2011), menciona que «Bill Viola (Nueva York, 1951), que en los años 1972-1974 trabajó como ayudante de Peter Campus y Nam June Paik, parten del principio de que el video es una forma de comunicación del artista consigo mismo, lo que hace que en ellas siempre esté presente su propia imagen» (p. 448). No sólo es poner su imagen, que eso sería dejar sólo unos presentes, sino que también el estar en la vanguardia de la tecnología es agregar presentes al presente. Eso aumenta la posibilidad de producir presencias, debido a que se da la puesta en abismo del tiempo, gracias a las posibilidades técnicas de los aparatos y del montaje que se puede hacer en el video. Por eso Viola comenta que:

El tiempo es el material de base del video. Todos mis intereses van dirigidos hacia este dominio y es por ello que siempre he afirmado que el video está más cerca de la música que de la escritura, la pintura o la fotografía. Componer imágenes video es lo mismo que componer música: en los dos casos, los acontecimientos se ordenan según un tiempo preciso. En el video, la imagen fija no existe. En todo momento los electrones barren la superficie del monitor. Incluso una pantalla vacía reproduce este ritmo. (Guash, 2011, p. 449)

El arte sigue aspirando a lo mismo que la música, no sólo el videoarte, porque al ser algo que se capta mejor en tiempo presente, como posibilidad, hace que se perciba como el ideal y de ahí la compara-

ción. La música vendría siendo como una declaración legítima, que existe en armonía con el universo. Y eso quiere encontrar de cierta forma Bill Viola, quien comenta que:

Una de las fuentes de toda filosofía —sostiene el autor— es la paradoja del *hard* y del *soft*, uno de los grandes misterios de la vida y la ventaja de los misterios, es que los misterios no tienen necesidad de ser resueltos, sino sólo vividos. El fin de los grandes místicos de la historia era traducir las experiencias y no presentar sus imágenes o descripciones. (Guasch, 2001, p. 449)

Lo que quiere entonces Bill Viola, es que la presencia se produzca como algo tangible al estar en la observación del objeto artístico. Eso, evidentemente, remite a los místicos que tenían que empezar con imágenes para alcanzar cierto nivel en su meditación mística, y por eso el comentario de Guasch (2011) que rescata de Bellour: «Este continuo profundizar es la esencia de la vida y del universo, es lo que llevó a R. Bellour a afirmar que para B. Viola la cámara de video es como el ojo visionario de un místico... El video se convierte en un doble permanente del paisaje, de todo lo que la cámara, convertida en el ojo de un nuevo místico, observa en tiempo real» (p. 451).

El *arte político* y el *arte activista* de los setenta, toman el presente como se intuye en este escrito, a causa de que lo que está en juego es la existencia de un grupo de individuos. La importancia del presente no es abstracta, o sí, pero lo menos abstracta posible. Aquí sí existe un tiempo cronológico, como el de los sucesos que pasan mientras está uno viviendo, y donde la cooperación y la sincronía de esos tiempos adquieren una potencia irrefutable para ser transformadoras de ideas. El arte también adquiere un tinte peculiar con este empleo del tiempo desde la cuestión política. Indica Guasch (2011) que:

Esta relación entre arte político y el arte activista se puede ejemplificar en el peso que tuvo el *agit prop*, uno de los últimos movimientos norteamericanos de arte político, tanto en las acciones

en grupo o intervenciones en las calles como en publicaciones alternativas como las revistas *The Fox* y *Red Herring*, de clara orientación marxista, y la feminista *Heresis*, las cuales contribuyeron sustancialmente a incrementar la conciencia crítica de la comunidad de artistas que pretendía zafarse del *mainstream*, es decir, del sistema hegemónico. (p. 473)

Aunque se ha visto que la relación arte-política es una cuestión indissociable, aquí la manifestación es con una carga certera, con objetividades y énfasis en la cuestión política, como pasa con «M. Rosler, al igual que Adrian Piper, se involucra en una estética de compromiso que requiere contempladores para conducir sus vidas a una experiencia artística» (Guasch, 2011, p. 476). Ya en los años ochenta, concluye Guasch (2011), el espectador aprendió a participar con la obra:

De productor de objetos de arte, el artista pasó a manipulador social de signos artísticos, y, a su vez, el espectador dejó el papel de pasivo contemplador estético o consumidor del espectáculo artístico, para convertirse en lector activo de mensajes. El arte se transformó en un signo social estrechamente ligado a otros signos en una estructura de sistemas productores de valor, poder y prestigio. (p. 476)

Esto es importante, se dijo anteriormente que el espectador es un sujeto que participa con los videos, pero en esa época de los ochenta y en muchas partes del mundo, también se participaba en los performances, en la fotografía, instalaciones, Land Art, etcétera; ya el espectador está unido al artista. Es estrecho el espacio que separa el artista del espectador, lo cual era acogido por el colectivo Group Material en su forma de trabajar:

Group Material cuestionó, efectivamente, el concepto de arte y de recepción de éste. Lo que habitualmente se considera trabajo artístico, en Group Material aparece como uno más de los ele-

mentos en juego de su proceso creativo, en el que es determinante la pedagogía y el cambio de roles entre artista y público o entre emisor y audiencia: «nosotros —afirman los componentes del colectivo— somos también parte de la audiencia». (Guasch, 2011, pp. 492-493)

Esto hace que no solo sea una pieza alejada del artista, se fusiona el espectador y el artista y el tiempo adquiere otra significación; la pedagogía en la pieza adquiere sentido. No solo es para contemplarse, sino para estar activos en un tiempo que se comparte con los demás. Es una cuestión de valorar el tiempo del ciudadano como una cualidad de poder en la transformación del sujeto. Otro colectivo interesante era Gran Fury (1988):

Integrado por artistas y diseñadores gráficos, el colectivo se definió a sí mismo como un grupo (algunos autores, como Douglas Crimp, lo consideraron una guerrilla) de artistas activistas contra el sida que se enfrentaba a las estructuras de poder y a las instituciones sociales que convertían en «invisibles» a las gentes afectadas por dicha enfermedad. En sus «acciones directas» presentadas tanto en vallas publicitarias, por ejemplo *Kissing doesn't kill* (Besar no mata), inspirada en la campaña publicitaria de Benetton, como en espacios publicitarios de periódicos y revistas, el colectivo realizó un trabajo «fuera del arte» —fuera del espacio del arte y fuera del lenguaje artístico— pero que pretendía la mayor audiencia posible. (Guasch, 2011, p. 480)

Ya no hay una cuestión netamente artística para hacer arte. El mundo real que reclama la presencia, y ese presente se desvanece de forma peculiar según los cambios en la cultura y en la tecnología, es como se van modificando los procesos en el arte: ahora está la realidad virtual, pero la tecnología siempre ha sido usada en proyectos de arte. Así existe Orlan o Sterlac, que como explica Guasch (2011):

Stelarc, partiendo del diseño de un sistema de manipulación del cuerpo a través de Internet, monta un cibercuerpo propiamente dicho como hace en *Fractal Flesh-Split Body: Voltage-In/Voltage-Out* (Carne fractal-Cuerpo dividido: Alto-bajo voltaje, 1995), obra presentada en el festival de arte y tecnología de Luxemburgo. En este caso, Stelarc se conectó a un sistema de simulación muscular controlado por ordenador que permitía el acceso directo en tiempo real a su cuerpo (a su sistema muscular) por parte de internautas emplazados en las ciudades de París (Centre Georges Pompidou), Helsinki (The Media Lab) y Ámsterdam (Conferencia para las Puertas de la Percepción). Dicha performance se pudo seguir a través de Internet desde cualquier lugar del mundo y convirtió a Stelarc en el primer hombre teledirigido —creativamente teledirigido— de la historia, haciendo realidad lo que William Gibson había prefigurado en la novela de ficción *Neuromante*, cuyo protagonista se movía en un paisaje, el ciberpaisaje, construido por la arquitectura de los datos y las relaciones internas del ordenador. (p. 466-467)

Sea cual sea el material, lo que se buscará será el presente, transformar el presente del artista y del material de la época en que se vive, con la tecnología con la que se cuenta y tratar de darle potencia, hasta llegar a la presencia. Esa es la tarea del artista íntegro; darse cuenta en qué pliegue se esconde la presencia para formarla con los presentes diseminados como puntos ciegos en las estructuras del conocimiento humano.

# **Presencia: representación representada**

No eres más que una simple representación  
y de ningún modo la cosa que representas.

Epicteto (Hadot, 2015, p. 10)

## **Representación**

Hablar del presente en el arte, es hablar de mi *presencia* y la del otro. En nuestra cultura ignoramos al otro, y así, también lo hacemos con nosotros mismos. Ahora no estamos acostumbrados a respetar al sujeto como piedra angular de la sociedad. Lo consideramos menos que nada, y eso afecta a toda la sociedad, por eso la importancia de este trabajo. Quizá nunca hemos valorado al ser humano como algo adherido a uno mismo, lo cual es parte de esta discusión.

El tiempo que nos toca vivir es el tiempo presente y es el que debemos defender, ya que en nuestra cultura se mata por dinero; se mata por matar. Se preguntarán qué tiene que ver esto con el arte. El arte es el mecanismo que hace que el sujeto no solo se contemple, sino que se viva, se sienta suyo en la vivencia que se desprende de la

convivencia con el sujeto y los objetos. Esa retroalimentación cultura-sujeto- sociedad es inherente a la creación artística.

Hay dos autores que hablan del presente y la presencia en torno a la creación y a la obra. Uno es Jean-Luc Nancy (2013), en su libro *La partición de las artes*, donde incluye el ensayo *Técnica del presente: ensayo sobre On Kawara*, además de la entrevista del mismo nombre con Benoît Goetz. El otro es el filósofo Henri Lefebvre (2006) en su libro *La presencia y la ausencia*.

La ignorancia es un problema en las prácticas contemporáneas del arte, donde además de que puede ser complicado encontrar grandes talentos, prevalece la idea de que el arte contemporáneo no tiene una aportación de relevancia a la cultura, ya no se diga el performance, la instalación, etcétera, lo que, aunque es una controversia del siglo pasado, sigue vigente en el contexto actual<sup>46</sup>. Muchas veces nos aventuremos a dictar sentencias o juicios sin valorar el objeto en su justa medida. Todo lo que el artista ha querido hacer: desde que realizó las pinturas rupestres hasta en la actualidad, con los artistas de lo digital, es tratar de sujetar a la presencia con los sentidos, ya sea de forma visual, sonora, con movimiento, con presencia del cuerpo, con intervención del objeto ya existente.

El artista siempre se ha preocupado por vivir el presente, por hacer arte ese presente; y quizás, ese es el punto de la incomprendición del arte contemporáneo y del antiguo. Tanto dadaístas como surrealistas o muralistas, incluso un performance de Joseph Beuys o *El artista está presente* de Marina Abramovic, todos han estado presentes y quieren seguir estandolos. Cuando el artista está presente, se está haciendo presente al ciudadano, al humano, al sujeto que puede ver al otro de frente, sin hacer daño, sin matar, compartiendo diferencias. Porque siempre se ha buscado lo mismo: poder tocar el presente que se va y que se permea en la presencia del otro.

---

<sup>46</sup> Gombrich decía «Los progresos de la ciencia son tan asombrosos que me siento un poco molesto cuando veo a mis colegas de la universidad discutiendo de códigos genéticos, mientras los historiadores del arte discuten el hecho de que Marcel Duchamp enviara un orinal a una exposición. Piense usted en la diferencia de nivel intelectual, verdaderamente no es posible una cosa así» (Clair, 2000, p. 113)

La representación en la cultura occidental ha estado vinculada a la vida cotidiana de manera extraordinaria por la religión, ese ha sido el modo de explicar el mundo, lo divino y su importancia; por eso hay una dependencia de ella. La representación no solo es imaginarse la copia de un original que existe o quizás no, es también cargarla de potencia. Es conocer con ella las diversas posibilidades de su alcance. Como dice Lefebvre (2006):

La representación no puede reducirse a la sombra, al eco, al reflejo. No contiene menos que lo representado, sino más (salvo el empobrecimiento por la reflexión). No se define como el doble (en la conciencia) del objeto. Lo acentúa, lo vuelve intenso vinculándolo a los afectos. (p. 108)

Es por eso que la representación se transforma en presencia. La presencia podría verse como parte de la potencia de la representación que se ancla en el pensamiento social. Una representación no carece de importancia, ya que es la que carga con el desarrollo de las ideologías. Lefebvre (2006) afirma que:

La representación, no se define únicamente por lo concebido, por el conocimiento. ¿Cómo se define? Por la relación con una vivencia [una presencia]... La eficacia de la abstracción y de la ideología proviene de las representaciones que persisten en ellas, más o menos reconocibles. Eficacia o si se quiere efecto, en torno al cual gira, sin aprehenderlo, la concepción habitual de la ideología. (p. 76)

Por eso es tan difícil definir la representación y enmarcar su uso, la cual quedaría incompleta sin tomar esa parte social-ideológica que conlleva la representación. La representación se desprende de lo social, de un *otro* para que llegue al sujeto que forma mi sociedad. En nuestro presente no es fácil poder apreciar esa representación, porque según Lefebvre (2006):

La totalidad del mundo moderno contiene una contradicción cada vez más manifiesta entre: a) la abundancia de las representaciones, su utilización desaforada; b) el agotamiento de las representaciones, su desgaste, el refuerzo por renovarlas y por otra parte el esfuerzo por abolirlas, sea por el más acá (naturaleza, intuición, etcétera), sea por el más allá (metafísica, misticismo, etcétera). (p. 29)

No solo el mundo moderno, sino el posmoderno hace lo mismo, porque no solo se jacta de seguir un camino, sino varios al mismo tiempo, es ahí donde se encuentra la confusión para poder establecer la representación, se nos está escapando, o jugamos a que la captamos toda y se nos va de las manos. Este juego, que en apariencia es normal y cotidiano, es lo que se quiere aclarar en este capítulo, ya que se partirá de la representación y su importancia para que genere la presencia, ese elemento vital, de origen incierto que me hace odiar o amar, que me hace trascender o limitarme, que me hace vivir o perecer, ese elemento que se ancla a la representación y que determina saber quiénes somos. Esta presencia-representación es lo que se requiere rastrear, ya que no es posible matarse unos a otros, no es una cuestión lógica que mates lo que eres. Aunque si bien es cierto que Lefebvre (2006) asevera que:

Las representaciones amplifican, desplazan, transponen ciertas «realidades». Forman parte de una estrategia «inconsciente». Nacen como símbolos en lo imaginario y se fortalecen volviéndose corrientes, casi instituidas. Mientras que las ideologías se elaboran durante acciones estratégicas mucho más conscientes [aunque ellas tampoco alcancen su fin sino desplazándolo y simulándolo]. (p. 66)

Ese es el motivo por el que quizás no se está al tanto de esas representaciones; que pase la vida sin establecer el espacio al que estas pertenecen y darles la importancia que tienen. Si bien es cierto que

este trabajo es de arte, no es posible separar lo social de él. Aún el arte por el arte, es un estadio de desear la presencia.

### **Representación y presencia**

Así, teniendo en cuenta esta forma de ver la representación, queda establecida la presencia, esa presencia que tiene que ver con la representación y los afectos. Su poder es innegable, ya que a lo largo de la historia de la humanidad es lo único que ha querido fijar, que ha pretendido tocar, aprehender con el cuerpo, con sus manos, sus ideas y sobre todo con su vida, porque solamente es desear protección y que cese de su angustia de estar en el mundo. Todo esto desemboca en las manifestaciones del arte, desde el cual se indagará ese elemento.

¿Cómo es que inicia la importancia de la representación-presencia? Lefebvre (2006) clasifica las representaciones en tres tipos: el saber, el cual es un tipo de representación enfocada por la ideología y la crítica de esta. Otra es la mentira, que agrupa con la ficción y las mistificaciones como metáforas, a las que se refiere como desplazamientos en la representación. Por último está el sueño, vinculado con el recuerdo y conformado por objetos privilegiados como por pueden ser el agua, la serpiente, el fuego, entre otros que son representados como símbolos. Estas tres divisiones de la representación, son la *identidad* específica o *realidad* de esta, y le dan su poder, dado que se dirigen hacia una «presencia en la ausencia, sea por la intervención subyacente de un afecto, sea por la adjunción de un saber. Así se componen pequeños mundos al mismo tiempo interiores [a los «sujetos»] y exteriores [objetivos por ser sociales y por incluir relaciones con los «objetos»]» (Lefebvre, 2006, p. 99). Es en este poder donde el arte entra en juego con la reflexión, siendo reflexión ella misma. Permite un juego de puesta en abismo de conceptos. Es por este poder donde el arte cobra importancia para que esa representación-presencia se evidencie como elemento generador de convivencia social y no solo simulacro, no como mezcla entre la mentira y el olvido, y que exceda

la memoria y la traspase. Los filósofos<sup>47</sup> de los siglos XIX y XX, así como otros teóricos del arte, han trabajado alrededor del concepto de la representación:

El contenido de la representación es el espíritu absoluto; por lo tanto, no queda más que suprimir [dialécticamente] lo que no es sino una forma... «Hegel pasa *más allá* de las representaciones para alcanzar lo Verdadero [el saber absoluto]. En cambio, Schopenhauer busca *más acá* de las representaciones, en la intuición inmediata de la Voluntad. En la obra de Bergson, a finales del siglo XIX y principios de siglo XX, se expresa una intuición directa de la duración [del tiempo psíquico]. Esta intuición sumerge en lo inmediato todas las mediaciones. Según Bergson, el pensamiento analítico y el lenguaje fragmentan el flujo de la duración continua. La intuición «profunda» no tiene más cualidades ni otras determinaciones que la pura temporalidad. El espacio, el lugar y medio de las representaciones, se refuta en provecho del tiempo, interioridad sin drama. Nunca interviene una discontinuidad, ruptura o corte en el tiempo psíquico. El filósofo, desconfiado de las representaciones, quiere prescindir de ellas para aprehender directamente una autenticidad. (Lefebvre, 2006, pp. 77-78)

El artista toma el camino contrario, pero los dos van al mismo punto: la trascendencia del sujeto. El artista no desconfía de la representación, la ha transformado en presencia, ha trabajado en conjunto con ella para delegarle la importancia capital, y a la vez, se ha quedado en un lugar de confusión por haber confiado demasiado en ella y no querer ver su evolución en la contemporaneidad. La filosofía y la historia, (como disciplinas) tienen quizás un desarrollo superior a la teoría del arte. Hay autores como Lefebvre, Jean-Luc Nancy (quien escribe sobre el artista On Kawara), así como a Hans Ulrich Gumbrecht, que hablan desde su disciplina y también dan pautas pedagógicas, pero

---

47 Aquí se propone que los artistas no se diferencian de los filósofos, ya que lo que buscan los dos es una transformación del sujeto, un conocerse a uno mismo. El arte pretende lo mismo que la filosofía con otras técnicas, otros conceptos, pero comparten su objetivo.

en el arte, los teóricos, y sobre todo los artistas, se han rezagado en la evolución de su materia prima.

Puede que en la literatura o el cine haya existido una apreciación mejor, por los mismos mecanismos que conlleva cada una de estas disciplinas, algo que no ha sucedido en las artes plásticas. En la literatura, la importancia de la presencia resalta por mucho ese trabajo con el tiempo, como en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; en las obras de Juan Carlos Onetti; en los cuentos de Jorge Luis Borges, y en tantos otros como James Joyce. En el cine es donde este concepto es de capital importancia, ya que utiliza el tiempo en la edición, en la actuación, en el guion, y es la motivación del sujeto-espectador por la cual vive la presencia *casi real*, debido a que se juntan esos presentes, esos tiempos. Eso mismo pasa en el arte contemporáneo y tiene la misma importancia que en el arte moderno o en el llamado arte *primitivo* o arte de las primeras sociedades humanas.

El arte es, y es por la presencia, por la imposibilidad de permanecer en el instante del aquí y ahora y de ser alguien ahí, en el presente mismo en que trascurre el tiempo. El siendo es la tarea de los filósofos y de los artistas que termina en ser, porque no somos contenidos del tiempo, en la representación somos igual a tiempo, es ser. Es buscar ese siendo; lo cual el artista intenta al solucionar la pieza y en la ejecución de la misma; esa puesta en abismo de la representación que te permite ser en el presente un sujeto de transformación y de ejemplo.

El ejemplo se da en presente, no se puede dar un ejemplo en futuro ni en pasado. Al tomar el presente como elemento sustancial se da un ejemplo y en su potencia radica la importancia de la acción que se replica, una representación que se representa que culmina en la presencia, por eso se ve como ser y no como siendo. Así como el azar o suerte no es que existe como tal, existe el tiempo que lo motiva y que se intuye, que es como saber vivir, y la preocupación que esto conlleva. Nos preocupamos por el vivir, no por la vida misma. Lefebvre (2006) declara que:

La necesidad se presenta y se representa en una suerte. La suerte no se re-presenta [¡no se presenta de nuevo!]. La presencia y la

ausencia van por azares, por saltos sorprendentes. El azar implica una figura de las presencias y las ausencias: encuentros, reuniones, con causas diversas y razones múltiples. Ya no hay decisiones. Las situaciones y los encuentros se preparan, se lo-gran o fracasan. (p. 298)

No solo este autor habla de forma puntual de la presencia, también Jean-Luc Nancy plantea varias pautas a seguir en la cuestión de la presencia. Además Gumbrecht (2005) sostiene: «La presencia, para Nancy, al menos la presencia bajo condiciones contemporáneas, es el nacimiento, el advenimiento que se borra a sí mismo y se retira» (p. 69). Por lo tanto se está ante una presencia que llega y es inaprensible por su calidad de *tiempo*, casi intangible si no fuera por la filosofía y el arte, que la dotan de forma para poder percibirla, y que han evitado que pase desapercibida. «A diferencia de Nancy, sin embargo, Bohrer raramente se concentra en el concepto de presencia como tal. Para él, lo «repentino», el carácter efímero de ciertas apariciones y partidas, es el tema central de la experiencia estética, y él se refiere a ellas como «negatividad estética»: «la negatividad de la conciencia de una presencia que se desvanece» (Gumbrecht, 2005, p. 69). Habrá que pensar también en el síndrome de Stendhal, en una acumulación de presencia, o como una fuerza en la potencia de la presencia. No se puede subestimar la sensibilidad *ante el tiempo*.<sup>48</sup>

La percepción del cuerpo y las ideas son importantes, ya que, ante la obra artística, lo contemplado y lo vivido no solo son objetos, sino sujetos. Los *objetos* simulan la aparición y la desaparición más profunda de las apariencias. Así, el tiempo se dinamiza en tensiones por las presencias. Ritmando por ellas, también contiene los engaños de las cosas, las representaciones simulantes-disimulantes (Lefebvre, 2006, p. 288). No solo hay que valorar esa simulación desde el objeto al sujeto, sino también desde el cuerpo contemplado como en el caso

---

48 Una relación directa con este tema se da en el pensador Georges Didi-Huberman (2011a) en su escrito *Ante el tiempo*, también en su libro publicado en 2013, *La imagen superviviente*. Abada ediciones, sobre todo en el último capítulo de *La antropología de la imagen. La presencia de la ausencia*.

del performance. Puede ser disimular una disciplina artística, que esto ocurre en cualquier tipo de pieza artística que se realice; hasta un óleo del Renacimiento puede ser una simulación dependiendo su tiempo. Por eso mismo, no basta con la creación y la perfección técnica, característica que es básica en cualquier realización profesional, no se trata de solo repetir frases y fórmulas en las artes, es creer en otras posibilidades, en esa presencia en el arte que muchas veces ni siquiera se contempla, como dice Nancy (2013):

Para nosotros, hay algo muy importante y muy interesante en ello, puesto que, como sabemos, hasta nueva orden, ya no hay Revolución... Y por ese motivo el arte se ha colocado en una posición revolucionaria, como no se ha dejado de hacer desde el dadá; no solamente se trata de revolución interna al arte y al mundo de las formas, sino también en relación con la revolución social y política. Hasta ahora el arte se ha pensado como si debiera ser revolucionario, quizás, ha llegado el momento, entonces, para la revolución de pensarse como artista. (p. 260)

Pensarse como artista, o que *todo mundo puede ser artista*, son posibilidades nada ingenuas, como también poder ser filósofo o pensarse como filósofo. Pensarse como artista desde la representación representada, que lleva hacia una presencia del sujeto, a un hacer visible al otro, todos estamos viendo al mismo, siendo el mismo. En la diferencia está la presencia del otro y la tolerancia, ser diferente en el respeto al otro.

Aunque ha parecido que el arte juega con la *banalidad*, esta idea está alejada de los mejores críticos, historiadores y teóricos del arte. Solo es la ignorancia de algunos que quieren escandalizar y provocar con la simpleza de sus argumentos, con reseñas en los diarios, donde el mensaje queda rezagado y mal entendido. De este modo, también ciertos artistas nuevos que escuchan y piensan que eso está de moda, quieren demostrar solo la técnica, cuando esta no es más que una pequeña parte de la pieza, en el sentido de que haces una obra de

arte, no un ejercicio escolar o uno de puro virtuosismo. El artista no es un preciosista de la forma, como se expresa Tsvietáieva (1990):

¿Cómo puedo yo, un poeta, es decir un ser de la esencia de las cosas, dejarme seducir por la forma? Me dejo seducir por la esencia, la forma vendrá por sí sola... La esencia es la forma... Si existe la versión definitiva, el borrador (la forma) ya ha sido superado. (p. 51)

Primero es la esencia, luego la forma. Cuando un teórico trata de menospreciar lo contemporáneo, parece hacerlo en lenguaje comprensible, digerible para los que no comprenden mucho de arte. Pero lo complicado del arte no es explicarlo, dado que se vive; eso que hacen solo es una simple apreciación desesperada. Cuando el arte parece incomprensible puede verse desde la presencia, y será mucho más perceptible, ya que forma parte de ese hacer la pieza.

Como Corella expresa al introducir a Nancy (2013): «si la técnica del arte consiste en este hacer presente, el arte habrá de definirse como ‘técnica del presente’, en el sentido de que tiene la capacidad de detener el decurso temporal para fijar la imagen en el presente, en su puro presentarse» (p. 23). Y así, «lo verdaderamente contemporáneo es aquello que en el tiempo es eterno» (Tsvietáieva, 1990, p. 29). Cabe mencionar que este presente es la complejidad del arte de todos los tiempos, de tratar el presente, que es lo que filósofos y artistas pueden maniobrar porque es su materia prima, su motivación y finalidad. Cuando se trata del presente y su intensidad, es difícil encontrar una base que permita ver su potencia o la forma de calcular el tiempo en que sucederá. Así como no se sabe de qué está hecho el presente, tampoco se conoce el momento de su llegada. Gumbrecht (2005) menciona que:

La diferencia que hacen esos momentos, parece estar basada en la cantidad. Y me gusta combinar el concepto cuantitativo de «intensidad», con el significado de una fragmentación temporal

en los «momentos» del mundo, porque sé —a partir de muchos y muy frustrantes momentos de pérdida y separación— que no existe un modo confiable o garantizado de producir momentos de intensidad, y que aún menor es la esperanza que podemos tener en retenerlos, o en extender su duración. (p. 106)

Si bien es cierto que no se puede extender la duración, depende de cada sujeto esa latencia del presente; el arte siempre ha querido retenérla, por eso usa la representación y sobre todo la relación que esta guarda con el sujeto que la observa, que la vive. Si el tiempo presente es lo que han querido trasladar al lienzo, o a la forma o, fijar con luz y color, es precisamente la esperanza que hace al ser humano que siga produciendo obras. El arte es tan importante como el pensamiento. La evolución del pensamiento va de la mano con la del arte, cualquiera que este sea. Aunque la ciencia destaca más que el arte debido a los avances tecnológicos, deberían apreciarse en el mismo nivel:

La imagen [que no está limitada a la pintura, que pasa también por la música, por la danza, tanto como por el cine, la fotografía, el vídeo, etcétera] es por excelencia el *ahí* de un *más allá*. No es en absoluto la «representación»: es el pensamiento-*ahí*, el pensamiento en cuanto efectividad de un *lugar abriendose a la presencia*.

(Nancy, 2013, p. 214)

En estos momentos es conveniente pensar en la importancia del arte y de la filosofía, ya que los dos son un camino certero para conocer al otro como persona individual, no como ente colectivo, y no es ningún egoísmo pensar en el otro desde su imagen de ser alguien en el presente, puesto que, por el simple hecho de estar, de seguir siendo mientras se mira de frente, tiene importancia. Es necesario tomar esa presencia como algo que no se puede sustituir por nada. Lefebvre (2006) dice que:

La presencia, vinculada a lo inmediato, pero intensificándolo hasta el cosmos, reinaba sobre toda sociedad. Para sentirla, basta leer a los poetas trágicos, por ejemplo las troyanas de Eurípides, que marca el momento en que los dioses aún están presentes pero ya pasan a la esfera de las representaciones y se alejan para dejar el primer lugar al individuo en lucha contra el destino. (p. 123)

El lugar ha sido desplazado, el individuo quizá no se percata aún que los dioses ya desaparecieron, que la muerte de Dios se sumó al destino de la humanidad. En la creación del arte se intenta recobrar la fuerza de los dioses que cada uno puede ver en los demás, y nunca puede ser un alejamiento del sujeto con lo indecible, con el misterio del hombre, con la existencia plena de un sujeto. Una persona es más que todos los dioses de los que hablamos. La sociedad no toma muy en serio esa representación que desemboca en presencia, a veces negativa, como en un orden social.

Si se las arregla bien, un político puede utilizar las representaciones admitidas, modificarlas, desplazarlas y de ser preciso, remplazarlas. La historia de Latinoamérica da muestras de tal proceso de brutal desviación. ¿Cómo se realiza y cómo se termina semejante estrategia global? Por medio de la identificación de un valor eminent —moral y si es posible religioso— y una dominación efectiva, un poder activo. En ese sentido, una sociedad consiste efectivamente en una jerarquía de juicios de realidad y de moralidad, en una arquitectura de representaciones y de valores que se realizan en la práctica. (Lefebvre, 2006, p. 87)

En Latinoamérica cuesta más establecer límites entre lo colectivo y lo particular, pues se imponen valoraciones con las que se evita la identificación del poder de la representación. La religión, como la política, se ha encargado de sacralizar el presente como si fuera algo inalcanzable. Se está siempre en un presente donde nada sirve y donde cualquiera, por medio del lenguaje (representación) y la fantasía,

puede hacer promesas de presente que nunca llegan y la sociedad las cree. Se vive en un futuro promisorio que nunca alcanza ni siquiera a vislumbrarse. El presente es lo que funciona, pero esperamos a la generación que *viene*, desplazando la importancia del presente y mi responsabilidad con el ahora. Eso es lo que vende el político, una promesa de presente, y nosotros la creemos. Eso tiene problemas sociales con un alto costo económico y muchas veces el arte con su poder de artefacto perfectamente elaborado, y por eso, certero apoya a ciertas ideologías que distorsionan y menosprecian la vida.

Esa apreciación del tiempo se traslada al arte, que, si bien es cierto hay una asociación entre arte y política que no se puede apartar, sí es autónoma una de la otra, pero también hay complacencia para quienes siguen las fantasías de las promesas políticas. «Heine fue uno de los primeros individuos del siglo XIX que percibió no sólo cómo el «arte» se había convertido en un reino autónomo, sino también hasta qué punto podía además ser usado para distraer a la gente de la opresión política» (Shiner, 2014, p. 259). Esto con el objetivo de seguir el juego de los que dominan el círculo político que se retroalimenta desde lo artístico, por eso no hay persona en una sociedad más complaciente que un artista o un intelectual oficialista. El artista, que es un ser político desde su concepción,<sup>49</sup> ha estado estancado en su participación social. Ya varios pensadores lo elevan por encima de otras disciplinas, como lo dice Shiner (2014):

Tanto Claude-Henri Saint-Simon como Auguste Comte asignaron al arte y a los artistas un papel central en su visión social del futuro. La «filosofía positiva» de Comte colocaba el Arte al mismo nivel que la ciencia y que su religión de la humanidad. En algún momento Comte incluso afirmó que el Arte está por encima de la ciencia en la medida en que está más cerca de los sentimientos y unifica las esferas de lo práctico y de lo teórico. (pp. 267-268)

---

49 Véase el capítulo uno.

Habrá que pensar cómo se enmarcan los trabajos de autores como Sergei Eisenstein<sup>50</sup> o Leni Riefenstahl<sup>51</sup>, donde al principio no solo se complace a la sociedad en que nace el producto, sino al mundo entero, independiente a la posición política donde se encuentre el espectador. Estos artistas fascinan por la utilización del tiempo y las ideas, de lo práctico o teórico, aunque no agraden como personaje. Su saber ver, saber hacer, su saber pensar, producen artefactos de presencia que permanecen.

La presencia no siempre es benéfica, la ética hace que la balanza de esa presencia adquiera un sentido u otro. Si bien es cierto que este capítulo versa sobre las prácticas artísticas desde las vanguardias, no excluye las otras disciplinas artísticas y menos al cine, que es parte importante del desarrollo del arte y ayuda a impulsar a las vanguardias. Incluso al momento de utilizar el término vanguardia se hace referencia a lo político, como menciona Shiner (2014):

[A finales del siglo XIX] Fue también en este período cuando empezó a usarse el término militar francés «avant-garde» [literalmente, «guardia avanzada»] —que ya antes se había convertido en una metáfora del radicalismo político— para referirse al arte más avanzado. El término había sido usado en 1820 por visionarios socialistas sansimonianos, y más tarde por anarquistas, como por ejemplo Mikhail Bakunin, que tituló un artículo *L'avant-garde...* algunos críticos sociales (Bürger, 1986) han argumentado que la única vanguardia verdadera del pasado fue la de los movimien-

---

50 Director de cine ruso autor de *El acorazado Potemkin* (1925), del cual el teórico George Sadoul (2004) en su Historia del cine mundial..., dice que: «El punto culminante del *Potiomkin* es la célebre descarga de fusilería en las escaleras. Debe mucho a la edición rigurosa y dramática de las imágenes admirablemente encuadradas y fotografiadas por Tissé, el más grande quizá de los operadores. Este trozo de antología es un ejemplo perfecto del estilo de Eisenstein, que une las teorías literarias y teatrales de vanguardia con las de Dziga Vertov y de Kulechov transformándolas por propio genio» (p. 168). Y definía así sus fines: «Reproducir la vida en su verdad, en su desnudez, y desprender su alcance social, su sentido filosófico» (p. 169).

51 Bailarina, actriz, realizadora, fotógrafa y escritora alemana. Sadoul (2004) dice acerca del film que ella dirigió, *Triumph des Willens* (*El triunfo de la voluntad*, 1935) «filme desigual y grandilocuente, que es en su mayor parte transcripción de ceremonias y discursos, es por eso dos pasajes un documento significativo casi a pesar suyo, sobre dos aspectos del régimen que exaltaba: decoro aparente, barbarie fundamental» (p. 145).

tos anti-artísticos de principios del siglo XX —por ejemplo, el dadaísmo o el constructivismo ruso. (p. 282)

La relación que guardan las vanguardias artísticas con la política es estrecha, porque ahí está el origen de conocerse a uno mismo sin depender de una autoridad que puede abusar de su poder, de ahí su relación casi natural con el anarquismo. Esa misma autoridad personal y saber gobernarse a uno mismo que se atribuye en el *desobedecer*, también se traslada a lo social y colectivo, por eso la relación entre lo colectivo y lo personal. Una sola estancia, un solo objetivo, el bien personal, el bien común, que es una misma cosa. Muchos autores a veces hacen una separación de su trabajo, porque es necesaria para que la obra misma tenga valor y no caiga en lecturas fáciles, pero hasta el mismo Borges, que separaba la obra y la persona, en una entrevista se hace llamar «anarquista conservador» (Pérez Míguez, 2016), o el propio Onetti, que se exilió en España por problemas políticos. El creador y su posición política es algo que no se separan, y se hacen para estudiar el alcance de cada una por separado como si fuera posible. Desde el romanticismo, y aún antes, hay una preocupación explícita por remarcar esa integración:

En Gran Bretaña, como en Francia, muchos de los primeros románticos expresaron su compromiso social y político a través de su obra, y más tarde, los victorianos, con Carlyle, Ruskin y George Eliot a la cabeza, nunca dudaron del alto valor moral y social del Arte para reformar y embellecer una sociedad predominantemente utilitaria y materialista. (Shiner, 2014, p. 304)

En consecuencia, no se puede ignorar que la separación de política-sociedad-arte es imposible; es decir, no se puede ver el arte por el arte como algo banal, sino como concentrador de presentes en los presentes para producir presencia, es decir, que en el arte por el arte hay una cantidad de presente intensificada que parte de la representación. No hay arte sin que esté presente el ser humano.

Sólo se puede partir de la representación, y es ella la que establece una convivencia social, como lo plantea Lefebvre (2006):

El mundo de las representaciones, incluyendo por supuesto las representaciones políticas [instituciones representativas tales como el Parlamento y la Asamblea elegidos, pero también leyes y normas codificadas, valores éticos y sociales, etcétera], remplazó todo lo que se refería a las tradiciones, todo lo que procedía de las épocas anteriores con la victoria de la representación. Lo representativo reina sin más apoyo que la presión del poder político y la amenaza de la represión. Ese mundo de las representaciones, son su superficie y lo que de ella emerge y lo que oculta, con lo que se descubre al desgarrarla, este mundo puede durar. (p. 97)

Pudiera creerse que en una sociedad como la actual en Latinoamérica no se tienen alternativas de representación política, como tampoco hay estructuras que apoyen el trabajo de los artistas y filósofos. Mas es precisamente en los lugares donde no hay posibilidades, en los que puede emerger con fuerza un empuje de representación para la mejora social. Latinoamérica, que ha sido gobernada por el mundo católico y occidental, quizá viva equivocada desde esa perspectiva, pues se repite la frase *Dios nos hizo a imagen y semejanza de él*, pero cuando se tiene enfrente al otro no se le trata de esa forma. No se ha valorado lo suficiente ningún tipo de representación, ya que nosotros, nuestra sociedad, permite que gobiernen los que no nos representan de manera legítima y que puedan matar o desaparecer por mero poder.

Al llegar a este punto, denota que la representación social es una réplica u objeto que parte de esa educación artística de la representación en el arte, por eso mismo nos confundimos cuando vemos el arte contemporáneo; queremos ver algo que años atrás se dejó como algo superado. La representación ya tiene otro lugar donde habita, o más bien dicho, ya se avanza con la representación adherida a nosotros mismos.

La mayoría de los dadaístas, ya fueran de Zurich, de París o de Nueva York, no deseaban abolir el arte sino integrarlo a la vida. «El arte», declara Tzara, «no es la manifestación más valiosa de la vida. El arte no tiene el valor celestial y universal que la gente quiere atribuirle... el dadaísmo introduce el arte en la vida cotidiana y viceversa» (Motherwell, 1989: 248). Una vez más, los dadaístas de Berlín eran más radicales, pues consideraban que la única manera de reunificar el arte y la vida era poner ambas cosas al servicio de la revolución socialista. En París, los sucesores surrealistas del dadaísmo a veces proclamaban que ellos no constituían sólo un movimiento artístico sino una filosofía y una revolución social. Usaban el sueño y el inconsciente no sólo como una técnica artística —la «escritura automática» de André Breton—, sino también como un instrumento de cuestionamiento social, lo cual explica que titularan el nuevo periódico que fundaron en 1930, *La révolution surreliste*. (Shiner, 2014, p. 346)

El arte no solo es un objeto para embellecer las paredes, sino una actitud frente a la vida, situación que nos compromete a estar en la sintonía con lo social, partiendo del sujeto consciente de su presencia. Es algo que ocurrió a principios del siglo pasado, parece que no queremos darle esa potencia a la presencia, ese poder a la representación, que muchas veces hace que el arte que carece de ella se convierta en algo mediocre, es decir, que produzca un artículo de lujo. El creador de nuestro tiempo quizás le tiene miedo a transformar al otro, porque sabe que provocaría una revolución. Es momento de pensar que somos parte de un ciclo y que las indiferencias sociales, personales, etc., nos sumergen a todos en la apatía social. Esta espera de un mejor futuro nos deja aletargados en las experiencias del presente, Lefebvre (2006) dice:

Queda bien sentado aquí que lo concebido (saber, ciencias, conocimientos, empleos legítimos o abusivos de los conceptos) tiende desde hace muchos siglos en Occidente a despreciar lo vivido, a reducirlo, a tratarlo como residuo provisional del conocer... El

hombre de ciencia debe aprender a respetar la vivencia, por más pequeña, por más humilde que sea ante la enorme masa de saber acumulado... La vivencia no coincide con lo singular, con lo individual, con lo subjetivo, pues las relaciones sociales también son vividas antes de ser concebidas; existe la vivencia social vinculada con la individual, perodiferente de su singularidad. (pp. 244-245)

Se comprende que la preocupación por darle un valor a la vivencia, a las acciones que el ser humano tiene, no ha estado afuera de las reflexiones filosóficas, pero tal parece que solo está visto desde otras disciplinas y no desde el arte. Pero el arte eficaz necesariamente se tiene que implicar con esas reflexiones, porque es presente. Jean-Luc Nancy tiene un artículo sobre el presente en la obra de On Kawara y Gumbrecht (2005) otro en el sentido de la historia, que incluso toma de referencia para reflexionar en la pedagogía:

Una vez que entendemos nuestro deseo por la presencia, como una reacción al entorno cotidiano que se ha vuelto tan excesivamente cartesiano en los últimos siglos, tiene sentido la esperanza de que la experiencia estética pueda ayudarnos a recuperar la dimensión espacial y corporal de nuestra existencia; tiene sentido esperar que la experiencia estética pueda devolvernos, al menos, una sensación de nuestro estar-en-el-mundo, en el sentido de ser parte del mundo de las cosas físicas... la experiencia estética puede prevenirnos de perder completamente una sensación, o una remembranza, de la dimensión física de nuestras vidas. (p. 121)

De esta manera, la presencia adquiere una importancia capital para el mundo contemporáneo. En párrafos anteriores, se mencionó que el ejemplo se da en el presente y es de ahí de donde se debe anclar el artista, como lo ha hecho el filósofo y cualquier persona consciente de su mundo, y saber distinguir lo que es legítimo y sirve para los demás. Este punto se debe revisar con mucha atención, porque de acuerdo con Lefebvre (2006): «se ha mostrado y demostrado que

cuando hay relaciones, lenguaje, discurso, hay falsedad: dependencias y poderes ocultos bajo las palabras y los gestos» (p. 12). Muchos, por comodidad, se quedan en la mediocridad de esa relación, ensayan la postura correcta, el gesto encubridor, la hipocresía en todo su esplendor y vacían de potencia la presencia que ayuda a entender nuestro entorno. Bien parecería, que es muy difícil percibirse de esa presencia, del valor en la vivencia, de estar al tanto donde la potencia de lo presente se manifiesta, pero es mucho más sencillo. Según Lefebvre (2006):

Vivir es representar[se], pero también transgredir las representaciones. Hablar es designar el objeto ausente, pasar de la distancia a la ausencia colmada por la representación. Pensar es representar, pero superar las representaciones. El concepto de representación implica el lenguaje... Las palabras, los signos, representan la presencia en la ausencia. El lenguaje «es» una presencia-ausencia, presencia evocada, ausencia llenada. La representación supone los aspectos distintos y polarizados del lenguaje: denotación-connotación, significación de los elementos articulados y sentido. (p. 109)

Con este ejemplo, pareciera que la representación se oculta en la presencia y que por eso el creador y el ciudadano se pierden al no ver un objeto concreto, porque es uno mismo donde se realiza tal hazaña. Percibirse de que uno mismo es el artista y el ciudadano no es algo sencillo, cuesta trabajo asumir tal nombre, no es que *todos somos artistas*, como no todos somos dignos ciudadanos, porque nos quedamos en la facilidad de la interpretación. No se busca el principio de la presencia en la representación, que es el ejemplo de la acción y ver ese ejemplo en la acción en una obra artística, está muy alejado de algunos productos que se exhiben como arte. Sin embargo, se toman como referentes otros pretextos desde la representación: «La inversión en lo cotidiano de las representaciones provenientes de otra parte permite definirlo por las manipulaciones, la publicidad,

las necesidades suscitadas, los modelos llamados ‘culturales’ que se incorporan en él. Lo cotidiano se programa por la convergencia de las representaciones» (Lefebvre, 2006, p. 223). Si no hay un referente en las representaciones de la vida cotidiana, que permita establecer una pauta para ver esa presencia, que ayude a respetar la posición del otro, ¿cómo puede ser contemplada? En ese caso, el reemplazo de la representación queda lejos de la comprensión del sujeto:

Así, cada representación remite a otras palabras; el objeto-mercancía a otros objetos y en primer lugar al dinero. Ningún lugar, ningún instante tiene valor ni sentido en y para sí; no porque haya referentes opresivos cuando no lejanos e inaccesibles [el oro para la economía de mercado], sino porque todo, y por lo tanto nada, hace referencia a través del discurso, de tal modo que la fuga del sentido es perpetua. (Lefebvre, 2006, p. 224)

Habría que aclarar que esa fuga de sentido se concentra en el arte, y como ya se ha dicho, se concreta en el ciudadano que sabe que hay tal fuga de sentido, porque esta es la que da la pauta para poder aprehender lo inaprensible y para poder *estar* cuando a veces la representación se ha replegado en el interior de uno mismo. Con el sujeto habrá que tener cuidado, porque una parte importante de su estar y vivir, es precisamente cuando esa representación se ha asumido como parte integrante de la acción, y la representación no se manifiesta más que en la no presencia. Se tiene que vivir el arte del tiempo presente, saber en dónde se está, sin desfase temporal. ¿Cuántas veces se escucha que tal autor es adelantado a su tiempo, que su talento es para gente de otro siglo? Eso no es real, la respuesta es simple: quien es artista sabe estar en el presente, sabe vivir el acontecimiento en la obra, sabe tocar las representaciones desde una presencia legítima en el tiempo que transcurre. Ese tiempo es muy particular, ya sea que se lea o que se contemple, se sienta, se experimente y viva en sus representaciones, jamás nos dejará indiferentes y siempre existirá una reacción sin igual ante lo contemplado.

Vale la pena hacer hincapié en lo que pasa con los conciertos, donde se puede percibir la presencia de forma explícita. Tal vez por eso el ciudadano común ahorra para su boleto del concierto, porque sabe que esa experiencia se quedará grabada en su memoria. Esto depende demasiado de la producción, puesto que en los conciertos se utiliza no solo música, sino toda una puesta en escena que motiva y concentra la presencia en forma de espectáculo y puede sentirse en algunas ocasiones de forma contundente; una obra total que arrasta con la tradición operística y que mitiga las ansias de presente, que no puede ser descartada como una de las manifestaciones más interesantes del arte actual. Cabe señalar, que no porque se cante ya se es artista, para ello se debe desplegar un suceso mucho más complejo. Así, se observa cómo esa vida cotidiana ha cobrado sentido para el arte, cómo el artista se ha sumergido con sus iguales, cómo los artistas viven y crean para lo cotidiano, a fin de que la presencia cobre sentido. Shiner (2014) menciona sobre Buren que:

Concibió su pieza no solo como una «escultura monumental» evocadora de las columnatas y reveladora de la presencia del nivel más bajo del patio, sino también como un entorno peatonal donde las columnas pudieran convertirse en asientos o en lugares a los que trepar, de manera que los visitantes, a su vez, se convirtieran en «esculturas vivientes». (p. 404)

Con esto, el sujeto es la pieza, ya es el humano, el cuerpo del sujeto el que es objeto contemplado en la vivencia, no solo como representación lejana, sino como un cúmulo de representaciones que se hacen evidentes en la participación de cada uno de nosotros en el momento en el que se desarrolla la pieza. La posición del artista es de prioridad para la reflexión social, porque nos hace pensar en torno a uno mismo, meditar en el cuerpo que nos integra personal y socialmente. Teóricos como Nancy, proponen que este es el tiempo de pensarse como artista, y hacer una revolución desde ese posicionamiento. Esto lleva a una reflexión que va más allá de una práctica

de formas para reemplazar el pensamiento colectivo. No se puede dejar la revolución sin una identidad, pero debe pasarse primero por el estadio del sujeto-ciudadano-artista y pensar en un verdadero cambio; quizá la revolución tenga atisbos de presente.

El artista y el filósofo son del mismo espectro de tiempo presente y del mismo orden. Cada uno tiene sus respectivas herramientas que hace que el otro se conozca a sí mismo por medio del presente y vivirlo. Los dos buscan la verdad del autoconocimiento, como dice Lefebvre (2006): «Ese hombre que lleva hasta el extremo —hasta lo absurdo, hasta el suplicio— la veracidad convertida en necesidad y deseo se llama: filósofo. A veces el novelista o el poeta. Los filósofos tienen por inicial y original, por esencial y fundamental, su aptitud para declarar lo Verdadero» (p. 54). Esto el poeta no lo hace solo *a veces*, quien es un artista lo realiza casi siempre pero de forma más sutil y tal vez más arraigada, porque no solo cree en esa necesidad por aprendizaje, sino por talento y convicción; por lo tanto, no existe ninguna diferencia con el filósofo. Piénsese en artistas como los que expone Vitali Shentalinski en su trilogía sobre los autores rusos;<sup>52</sup> o algunos autores más cercanos a nosotros, como son los muralistas: un Siqueiros, por ejemplo.

Para el mundo del arte y sus tribulaciones sociales, la parte afectada es la representación social que pueda tener el artista, no la que tenga un político, por la sencilla razón de que la voz de un artista íntegro es escuchada más allá de sus fronteras geográficas y temporales. Esto muchas veces no sucede con el personaje político, quien tiene un límite, y cuando pierde beneficios, abusa del poder: la forma de manifestarse es oprimiendo al receptor para hacer creer que su voz es escuchada. Según Lefebvre (2006), mientras que el poder político abarca el saber para controlarlo, posicionándose como su centro, el creador no dirige el saber, sino que lo recibe desde la experiencia vivida; pero esta solo es su punto de partida, no la petrifica ni busca adueñarse de ella para manipularla.

---

52 Trilogía de Shentalinski, Vitali. El primer todo es *Denuncia contra Sócrates* (2006a). El segundo *Esclavos de libertad* (2006b) y el último *Crimen sin castigo* (2007), todos publicados por Galaxia Gutenberg.

Más bien, el artista, a diferencia de un productor, no se queda en el saber, sino que al experimentarlo lo absorbe y surge de él como un ser integrado por su acto creador, se constituye como realizador de una obra, es decir, de una forma que supera lo lógico, al ser sensorial, artística, conformada por esa relación recíproca entre saber y vivencia. Esto es lo que Lefebvre (2006) explica como el *momento subjetivo*, que es acompañado por otro que no difiere mucho de aquel: el *momento objetivo*, donde «el ‘sujeto’ entra en contacto con la práctica social y política para luego desprenderse de ella» (p. 246). La voz del artista es potente porque precisamente se nutre del valor más vivo que hay en la sociedad: el presente, que transforma en una ficción o en una pintura, dibujos, teatro o alguna poesía; una acción artística o un performance es a veces más provocativo que un discurso de la oposición política, porque la presencia daña no a los ojos sino a las convicciones, convence con el ejemplo.

Si bien es cierto que el saber es rebasado cuando se transforman y crean productos artísticos, este se traslada a otro, el receptor, para que él mismo pueda aprehenderlo, replicándose la presencia. Esa espontaneidad del momento, del acontecimiento, tiene que fructificar en la percepción de ese otro, quien está en relación con la pieza, dependiendo si se habla de un objeto artístico, o de un sujeto artístico en el caso del performance. Será entonces capturar y desplazar esa vivencia por medio del presente para producir presencia. También el momento religioso fue parte nutricia de esta apreciación con la presencia, ya que ese énfasis puesto en la época medieval con la imagen religiosa fue un acercamiento a lo que podemos apreciar ahora. Shiner (2014) comenta que:

Emerson atribuía dos funciones al arte: la de ayudarnos a captar lo divino en la naturaleza y en la humanidad; y la de recordarnos el impulso universal de expresión del que todos nosotros somos portadores. Cada objeto de la naturaleza —una ardilla que salta de rama en rama o una piara de cerdos— contribuye a la revelación del espíritu tanto como la poesía o la pintura. «El verdadero

arte nunca está establecido sino que está siempre fluyendo. La música más dulce no está en un oratorio sino en la voz humana cuando habla, en el instante que es su vida, desde los tonos de la ternura a los de la verdad o el coraje». (p. 321)

Sin embargo, cuando se desplaza la presencia a lo divino, a otra cosa que no somos nosotros mismos, el respeto y la tolerancia no existen, se le quita la importancia al otro cuerpo, pues se piensa que lo que se debe enaltecer está en otro sitio; pero la importancia que hay en lo divino en realidad somos nosotros mismos. No se capta, como dice Emerson, lo divino en lo humano y eso hace que la presencia se aleje del impacto que pudiera tener un humano por el simple hecho de ser humano, sin nacionalidad, ni riqueza, sin estatus ni etiquetas. Para poder percibir la presencia hay muchas herramientas porque estamos inmersos en ella, pero desplazamos su importancia y por eso no la notamos.

Lefebvre (2006) comenta la manera en que se alcanza esa presencia, y afirma que la presencia, psíquicamente, se alcanza por varios caminos: «la impregnación (durante la infancia y la adolescencia, o sea durante «la educación») y la elección (más tardía, aceptando más o menos lúcidamente un riesgo)» (p. 283). Aquí se asevera que la desobediencia tiene que ver con esto. Cuando desobedeces, te reconoces en el presente desde donde se desencadenará lo que se habrá de asumir dependiendo la decisión.

Esa forma de vivir y presenciar está en la elección y en asumirse como humano pensante y sensible en conjunto con su entorno. El artista sabe que la obra *representa* algo, pero que es un elemento prestado, un contenido desplazado, subordinado a una forma. La presencia no proviene del *sujeto* ni del objeto, sino de la obra. El *sujeto* es el creador, pintor, poeta, novelista, dramaturgo, etcétera (Lefebvre, 2006, p. 185); ahora el ciudadano. Es ese juego de réplica entre los que participan en la representación, el que hace que se manifieste la presencia. Es el juego que da pie a pensarse como sujeto anclado a un entorno, a un contexto de humanidad.

Lefebvre (2006) dice que: «Mostremos en la vivencia misma lo que puede decirse ‘obra’ y descubramos tanto la vivencia de esta época como su obra: la angustia generalizada, la tortura sabiamente instituida como medio de poder, la manipulación de lo representativo elevado al rango de una de las bellas artes, la promoción de la democracia» (p. 237). Cuando no sabes qué es real y qué no, se desconfía de todo; entonces se formulan conclusiones como las de este autor, porque la representación se nutre precisamente de esa vivencia. No es posible estar fuera de ella; sin embargo, se banaliza la representación y se disimula el estado de la presencia; que debe ser única como lo somos nosotros.

Esa presencia la quieren hacer sentir como algo *dado* de antemano, en países democráticos, que son gobernados por tres o cuatro potencias mundiales y por los medios y redes sociales. Se alimenta casi en tiempo real una presencia sin potencia, sin sentido alguno la mayoría de las veces. «La humanidad ha perdido su dignidad; pero el arte ha venido a rescatarla... La verdad habita en la ilusión artística y es precisamente de esta copia o imagen subsidiaria de donde será restaurada la imagen originaria» (Shiner, 2014, p. 211) A pesar de cómo esté la sociedad, lo cierto es que en el arte, es efectivamente lo más cercano para poder transformar esa intolerancia y muchos de los prejuicios que nos impiden vernos como humanos, como otro, como una revolución.

### **Presente y presencia en las artes**

Para poder entender la obra -que muchas veces en las prácticas contemporáneas puede ser el cuerpo-, debe aclararse que el autor, cuando realiza la pieza, la hace consciente del tiempo como ingrediente elemental, pero muchas veces sin percibirse del presente:

No siempre es fácil distinguir el producto de la obra, por ejemplo, en lo que se refiere al espacio. Digamos provisionalmente que la obra tiene una presencia, que no se sitúa entre la presencia y la

ausencia sino que las reúne haciendo don de su presencia, colmando un vacío o sea una virtualidad: una ausencia. Mientras el producto permanece en medio de las representaciones, la obra se sitúa más allá de éstas. No es imposible que la obra resulte ser la piedra angular y forma superior de la práctica social, a través de las representaciones pero más allá. (Lefebvre, 2006, p. 31)

La obra deberá sobreponerse en potencia de representación al sujeto copartícipe del acontecimiento y poder seguir una ruta de presencia, que hace ver la pieza como valor aparte. Por esta razón, no es tan claro acotar la presencia en la obra, como tampoco vislumbrar cómo es que el artista echa mano de ese presente y hace otra realidad que hace nacer la presencia.

En vez de *reflejar* lo real (tesis empobrecedora) la obra suplanta, desplaza lo real y parece engendrarlo. Propone y superpone una «realidad» diferente. En este sentido toda obra contiene una utopía; es el lugar de un no lugar. No dice las contradicciones de lo real sino que las muestra superándolas, resolviéndolas en la ficción-real. (Lefebvre, 2006, p. 251)

Ese alejarse de la realidad no es real, porque a veces pareciera estar más lejos del objetivo cuando en verdad está más cerca. Esto sucede en el psicoanálisis: las palabras que no se dicen son las que nos acercan más a la cuestión. Por lo tanto, aquí solo se muestra cómo el artista es en la presencia uno en conjunto con su obra; cómo es que compacta las representaciones en una sola y las dota de potencia para seguir siendo. Aquí la representación representada, la presencia, será vista desde la creación del autor y llegaremos al arte contemporáneo, porque el presente y la presencia, que se forman desde las representaciones, son el único afán que se ha buscado a lo largo de la historia del arte, para darle fundamentos a la vida y que sea una celebración de esta, que está unida al cuerpo. Pierre Hadot (2006), se expresa sobre la capacidad de esta corporalidad: «Nuestro cuer-

po contiene todo el universo del mismo modo en que cada instante contiene la inmensidad del tiempo» (p. 295). Este autor también dice que: «Es una manera de tener algo para recordar que un cuerpo es una representación del todo, porque esa sensación de existir va indisolublemente unida a la sensación de formar parte del todo y a la sensación de existencia del todo» (Hadot, 2006, p. 295). El cuerpo es el origen y fin de nuestro afán de conservación, ya que esto hace que se pueda experimentar la presencia.

### ***La presencia en la escultura***

En la escultura<sup>53</sup>, no sólo se contempla la realidad o su imitación, lo que se percibe puede que no sea real. Si no hay receptor, la escultura es mero residuo del creador, un objeto, pero cuando la escultura es la que relaciona al espectador con el artista, esta es mucho más que un solo objeto. Ahí está también el afán de querer perdurar en la presencia del que contempla. Esto es evidente en el relato de Plinio<sup>54</sup>, que en palabras de Shiner (2014), habla de «una criada corintia, enamorada de un joven a punto de abandonar el país, dibujó la silueta de la sombra de éste sobre una pared y su padre más tarde la rellenó con arcilla y la horneó junto con otras piezas de cerámica» (p. 174) Ese relato, ya forma parte de la historia del arte y es referencia de cómo la representación es una sustituta de la presencia, no sólo como escultura, o cerámica, sino como pintura, instalación, o la disciplina que se quiera.

No es sólo para recordar, sino para hacer presencia del otro mientras la ausencia lo aleja (y lo vuelve a acercar, no hay algo más fuerte que la ausencia). Se está entonces con la representación como cercanía. Para ejemplo, habrá que ver las columnas de Daniel Buren

---

53 Este apartado se basa en el trabajo de Rosalind Krauss (2010) *Paisajes de la escultura moderna*, el de Anna Maria Guasch (2011) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, el de Mircea Eliade (2017) *El vuelo mágico*, entre otros.

54 Lessing (2015) comenta sobre este relato de Plinio, en la *Historia Natural*, XXXV, cap. 15. «Según la leyenda griega, la hija del alfarero Butades de Sición, pintó en una pared la sombra de su amante, que le había abandonado; su padre recubrió luego esta pintura con arcilla; éste fue el primer bajorrelieve de la Historia» (p. 52).

antes mencionadas por Shiner (2014). El mismo sujeto ya es alguien representado como un sujeto-objeto artístico. En la actualidad, el sujeto debería ser escultura de *sí mismo*, algo que Michel Foucault (2009) ya se preguntaba en *La hermenéutica del sujeto*, que también Michel Onfray (2014) sigue de cerca en su libro *La escultura de sí*.

Aún se quiere ver el monolito de mármol, la gran pieza monumental como en tiempos de los emperadores romanos. Pero el tiempo presente la ha acercado a las ideas y a lo inmaterial; ha hecho de la escultura algo formado de carne y hueso, algo que está más cerca de la acción y del individuo, que de la piedra preciosa y monumental. Por decirlo de mejor manera, es ahí donde se desarrolla lo monumental y su valor, en la presencia misma del *uno*, de nosotros. Cuando se convive con los escultores y se observa su labor, realmente parece que el tiempo está marcado por las pequeñas formas que se van sucediendo una tras otra a lo largo del tiempo en que se está trabajando con el material. Cada una de esas piezas encontradas son una revelación del tiempo de la presencia. Hay una exaltación en busca de la forma que, aunque dada, se tiene que intuir para ser revelada, para lo que es necesario situarse como artista, en el momento presente, en el momento del entorno, y en el material de la forma encontrada.

Sobre lo anterior, Eliade (2017) indica: «Brancusi, que vuelve a descubrir la sacralidad de la materia bruta, que se acerca a una ‘bella’ piedra con la emoción y la veneración de un hombre del paleolítico... Y, sobre todo, los pintores no figurativos que abolen las formas, las superficies, penetrando en el interior de la materia y tratan de revelar las estructuras últimas de la sustancia» (p. 132). Cuando el escultor se acerca al material muchas veces está *dada* la forma, ese revelar la sustancia sería una manera de marcar el espacio como una señal de empatía para con el otro del grupo, porque al final no somos tan diferentes.

Aún en la actualidad, cuando la religión está en decadencia, esa presencia que hay en las formas, puede parecer sacra, por revelar la situación del ser humano en el cosmos; como continúa Eliade (2017): «La pasión por la materia se parece a la ‘religiosidad cósmica’ premo-

sáica. El artista moderno que no puede creer ya en el judeocristianismo ('Dios está muerto') retorna, sin darse cuenta, al 'paganismo', a las hierofanías cósmicas: la sustancia encarna y manifiesta lo sagrado» (P. 132). Porque ahora, eso sagrado no es más que el otro que está frente a uno. Esto no dejará de hacerse visible en las artes, porque es parte vital de cada cultura, son esencias que no se desbaratan, a diferencia de las instituciones *democráticas*. Son al mismo tiempo esencia y supervivencia de la identidad de grupo. Eso lo saben los escultores y por eso quizás sea la disciplina que requiere de mucho sigilo al enfrentarse a la forma.

No es fácil encontrar la fuerza y lo intempestivo contenido en una sensibilidad frágil y huidiza, que transforme la esencia de la presencia del otro en formas talladas y pulidas, como lo demuestra Brancusi en sus esculturas. Eliade (2017), afirma que: «en Brancusi hay otra cosa: trata la piedra con la sensibilidad, y quizás la veneración, de un hombre de la prehistoria.» (p. 141). Se tiene que ser alguien que venere a la piedra, a la roca, alguien que sea capaz de sentirse uno con la naturaleza. «Él a menudo se explayó sobre la idea de que 'En todas las cosas hay un propósito. Para captarlo hay que ir más allá de uno mismo'» (Krauss, 2010, p. 94). De esos individuos creo que ha habido muy pocos en la historia del arte. Por eso, Brancusi resalta en muchos puntos del quehacer escultórico, donde suele suceder que el ego aparenta ser el cincel que reconoce a la roca.

Pareciera que el artista está acostumbrado a verse como un ego excesivo; pero es al contrario, cuando un artista es en verdad consciente de la cercanía con la piedra y con el árbol, con el río y con el polvo, con la arcilla y la obsidiana, es alguien que sabe ver esencias; lo demás no tiene entrada, carece de importancia. Por eso todos los atributos que adjudica Herbert Read (1994) a la sensibilidad del creador en *La escultura moderna*:

La sensibilidad plástica específica... comprende tres factores: un conocimiento sensitivo de la cualidad táctica de las superficies; un conocimiento sensitivo del volumen o (para evitar esta palabra

ambigua) la masa que abarca una serie integrada de superficies planas, y una sensación aceptable de la ponderabilidad o gravedad de las masas, esto es, un acuerdo entre la apariencia y el peso de la masa. (pp. 106-107)

Estos factores, en un artista como Brancusi quedan superados con creces, dado que como menciona Eliade (2017) menciona, este artista: «En su voluntad de transfigurar la piedra, de abolir su modo de ser, ante todo su pesadez, para mostrarnos cómo sube y vuela (como en la *Maiästra*), ¿no se adivina una cierta forma arcaica de religiosidad desde hace tiempo inaccesible en nuestro continente?» (p. 141). Es posible que esté en lo cierto el investigador de las religiones, pero son precisamente esos antecedentes los que un escultor sigue recreando en su práctica, ejerce una forma de prudencia con lo circundante, no sólo con lo material, sino también con los sujetos.

El artista entonces, doblega las potencias de las formas para crear otro espacio de convivencia, que muchas veces en lo *contemporáneo* se esfuma y queda reducido a mercado del arte. Este es visto como una ganancia y se tiene el prejuicio de que en él impera el interés monetario, de modo que queda olvidada la colectividad. Por lo tanto, un artista de genio no se limita al mercado del arte, trabaja para esa colectividad que se siente representada y presentada ante sí misma.

El genio de Brancusi reside en que supo dónde buscar la verdadera ‘fuente’ de formas que se sentía capaz de crear. En lugar de reproducir los universos plásticos del arte popular rumano o africano, se esforzó por, para así decirlo, ‘interiorizar’ su propia experiencia vital. De este modo consiguió reencontrar la ‘presencia-en-el-mundo’ específica del hombre arcaico, ya fuera un cazador del paleolítico inferior o un agricultor del neolítico mediterráneo, cárpato-danubiano o africano. (Eliade, 2017, p. 146)

Esa presencia en el mundo es la esencia de la que habla este trabajo, que aparentemente es fácil de detectarse, ya que vivimos, y por

ese simple hecho pudiera ser posible que exista la presencia. Pero en realidad, para notarla se requiere de más; existimos, somos un presente de presentes continuos que son inaprehensibles, cuando hay una colectividad que sostiene y re-crea, cuando hay algo que me re-presenta, estoy en principio de la presencia; parece una cuestión fácil, pero se requiere de reflexión, y de pensar en el pensar para que la obra escultórica me signifique.

De cierta forma, cuando se realiza una escultura es una propuesta de enlace de presentes, no solo de materiales y estilos, que están entrelazados para que los presentes cobren dimensión, sino de una verdadera propuesta en torno a la colectividad, para que sea activado el objeto, es una cuestión vital como cultura poder reducir a formas, a objetos, a imágenes, esos ímpetus como sociedad y como individuos, por eso las propuestas de Brancusi, que con la escultura *Columna sin fin* (1938) revive muchos de los mitos como:

La columna Irminsul de los antiguos germanos, los pilares cósmicos de las poblaciones norasiáticas, la Montaña central, el Árbol cósmico, etc. El simbolismo del *axis mundi* es complejo: el eje sostiene el cielo y asegura a la vez la comunicación entre cielo y tierra. Cerca del *axis mundi* cuya situación se concibe en el Centro del Mundo, el hombre puede comunicarse con las potencias celestes. (Eliade, 2017, p. 149)

Es lo que Brancusi hace de una escultura, un punto de apoyo del presente, se crea en los dioses o no, la medida es la conciencia del ser humano y su impulso, por eso el resucitar de lo esencial. Eliade (2017) al hablar de *Maistra*, el *Pájaro en el espacio*, explica que: «El simbolismo del vuelo traduce una ruptura efectuada en el universo de la experiencia cotidiana. La doble intención de esta ruptura es evidente: es a un tiempo la trascendencia y la libertad que se obtiene con el 'vuelo'» (p. 151). Estas son cuestiones fundamentales dentro del arte; ampliar la conciencia del ser sujetos en un mundo, de sabernos seres conscientes dentro del universo.

La experiencia cotidiana es repetición, por lo que en ella no hay ruptura, pero esa repetición puede ser utilizada por el arte al realizar cualquier actividad común con una profunda conciencia. Esto sucede, por ejemplo, en los *happenings*, donde la repetición exagerada de una acción atrae la atención hacia ella, la descontextualiza y le da nuevos significados. Así, el artista Allan Kaprow (2016) se pregunta qué pasaría si repitiéramos y exploráramos el acto tan sencillo y usual de lavarse las manos:

Se trata más bien de dar a entender que estas ocupaciones normales te interpelan por fuerza en cuanto les prestas atención. Lo que ocurre cuando prestas una gran atención a algo, especialmente si se trata de una conducta habitual, es que *cambia*. La atención altera aquello sobre lo que recae. (p. 283)

De esta manera, la atención se traduce a un atenderse a uno mismo, dar suma importancia al quehacer del sujeto, a la propia vida tal cual es. La repetición permite adquirir experiencia, así como pulir el presente en tanto presencia de la pieza; se va puliendo el carácter en la prudencia de las formas y en nuestra propia forma (que es el otro-enfrente). La repetición es de suma importancia en el arte, es como en el caso de la corrección en una obra escrita, se *repite* su lectura una y otra vez, corrigiéndola para que lo escrito sea más claro; el contenido, su estructura cambia al ser pulida. Mircea Eliade (2017), dice que: «A veces, y ese es el caso de Brancusi, el artista abusa de sí mismo sin dejar de repetirse. Pero también ocurre que, a una cierta edad, deja de crear y mantiene un mutismo absoluto acerca de todo lo que concierne a su ‘laboratorio interior’» (p. 153). Cuando ya aprendiste el peso de las palabras y de las acciones, cuando ya sabes el costo de la repetición o de la corrección, llega el silencio. Ya se mencionó la importancia de este en el mundo espiritual con los místicos, que se traslada de otra manera a los artistas, como con la arquitectura, con el presente y la presencia.

Es posible que un punto clave dentro de este escrito sea el silencio, que se va perfilando como el ingrediente máximo al estar frente a un acontecimiento que produce presencia. Ya está por dimensionarse, puede ser que más adelante se vislumbre una salida. El escultor encuentra el silencio por medio de repetir tal vez la forma, y no tanto con la repetición de esta, sino de la causalidad de tal acción. Brancusi encuentra de cierta manera lo que en la arquitectura está en un espacio vacío; en la escultura es el espacio abastecido de esencia el que permite esa conexión con el universo, pero al final solo es una conclusión del pequeño y frágil ser humano en su conocimiento del estar en el mundo y con conciencia de estarlo, por eso su analogía. Eliade (2017) dice que:

Efectivamente, entre los yao, indígenas de la China del sur, cuando alguien muere, el chamán sube al tejado y saca del centro tres tejas. La luz que penetra por esta abertura constituye el camino que el alma toma para subir al Cielo. Este rito se llama justamente ‘abrir la puerta del cielo’. Entre los tibetanos la abertura del tejado se llama también ‘Fortuna del cielo’ mientras que en las tiendas mongolas y turcas lleva el nombre de ‘Ventana del cielo’ (en chino, *t'ien-tch'ouang*)... En estas regiones se cree que el alma del muerto sale por la chimenea... Entre los carelos, los rusos y otros pueblos eslavos, en caso de agonía prolongada se saca una o muchas planchas del tejado o incluso se rompen. El significado de esta costumbre es evidente: el alma se desprenderá más fácilmente del cuerpo si la otra imagen del ‘Cuerpo-Cosmos’ que es la casa es fracturada en su parte superior. (p. 179)

De la misma manera, según Eliade, existen otros ejemplos que tienen que ver con una columna de luz o una conexión de planos, entre nuestro mundo y el otro, entre nuestra tierra y el cielo, como en el mito de nacimiento de Gengis Kan:

Asimilada al agujero del Cielo, la abertura del tejado sirve para la comunicación con el mundo celeste. Según una leyenda, el

antepasado de Gengis Kan nació de las relaciones de su madre con un hombre divino, de color amarillo claro, que se introdujo en su tienda por el agujero para el humo a lo largo de una estela luminosa. Su luz penetró en su vientre. (Eliade, 2017, p. 181)

Al final es una columna o estela luminosa donde el sentido de nacimiento y muerte cobra vida. La columna, sea la columna de luz del Panteón de Agripa que conecta a los dioses con la humanidad, o la columna que sostiene la casa, o la columna vertebral, es una estructura vital para el soporte de la existencia. Esto es tanto en relación con el propio cuerpo, como con lo que nos protege en este mundo (el hogar). De cualquier modo, las figuras representadas en la escultura provienen de significados profundos para el ser humano, sea que se plasme una columna o que por ejemplo se destruya un tejado, como Eliade (2017) explica:

Toda ‘morada estable’ donde uno se ha ‘instalado’ equivale en el plano filosófico a una situación existencial asumida. La imagen de la explosión del tejado significa que toda ‘situación’ ha sido abolida y que se ha elegido no la instalación en el mundo sino la libertad absoluta, que para el pensamiento indio implica el aniquilamiento de todo mundo condicionado. (p. 185)

Eso mismo plantea la escultura *Columna sin fin* de Brancusi, este quizá sea el plano inverso de la arquitectura, o la forma tangible, táctil del convencimiento de lo humano, de lo vivo, estoy y soy presencia, porque el otro me toca. Las esculturas serían el respirar del silencio de la arquitectura. Así, el trabajo de Brancusi invita a un nivel de enfrentamiento no solo con el mundo, sino con lo *uno*:

La contemplación a la que la obra de Brancusi nos invita, pues, ni mucho menos incita al desmantelamiento de la forma a fin de analizar sus relaciones internas. Por el contrario, nos reclama el reconocimiento de la peculiar manera en que la materia se in-

sería en el mundo —la manera en que el emplazamiento delata actitudes del ser—, de tal modo que, a sí mismo y a los demás, un hombre dormido aparece muy diferente de cuando, por ejemplo, corre, y estas no parecen diferencias meramente de postura, sino diferencias en la esencia de su forma. Brancusi parece siempre basar su significado de una escultura en la situación particular que debe modificar los absolutos de su forma geométrica. En este punto uno se encuentra en un terreno que Brancusi y Duchamp casi se pisan uno al otro. (Krauss, 2010, pp. 97-98)

Esa manera en que la materia se inserta en el mundo, es conociendo su forma, lo que constituye al sujeto. Tanto Brancusi como Duchamp son conscientes de que hacer escultura, es un desplegarse ellos mismos como punto de apoyo para mover un mundo, el cual fijo, pero aún vivo, puede transformarse; eso es tiempo, un tiempo presente denso y cualificado para llegar a la presencia. Krauss (2010) comenta que «lo mismo que el *readymades*, el huevo de *El origen del mundo...* es un objeto encontrado, una forma dada en sentido real a Brancusi más que inventada por él. De modo parecido, el acto estético gira en torno al emplazamiento de este objeto descubierto que lo traspone a un contexto particular en el que será ‘interpretado’ como arte» (p. 98). Aquí el descubrimiento es algo común para el artista, y tiene relación con ese tiempo presente en que se trabaja la pieza, no es misticismo religioso, es un saber hacer desde la vida una representación como lo hace cualquier artista consciente de su presencia; la forma es un estar-ahí, por eso muchas veces sucede ese *encontrar-se* de los escultores.

En primer lugar, se pone atención a pocos escultores debido a la naturaleza de este trabajo, que consiste en ver de manera tangible el uso de la presencia. Este concepto no es fácil de captar, pero que con el objeto, la forma, se nos invita a contemplar ese estar aquí, un tiempo objeto. El presente de cierta manera *captura el tiempo* real, para transformarlo en una pieza escultórica, para que con el tiempo de la conciencia de cada uno de nosotros, se fije desde otras formas o

perspectivas desde los materiales: el color, superficie, textura, planos, etc. dado que es lo que hace que el artista, el escultor y el espectador se junten en el presente, es el pretexto para producir presencia. Otro de los artistas que llaman la atención por sus trabajos escultóricos a base del tiempo real, y por lo tanto con fuerte carga de presencia al utilizar el presente como recurso es Alberto Giacometti; Krauss (2015) comenta que:

El punto de partida de las ideas de Giacometti acerca de la rotación del eje escultórico (el tablero de juego horizontal, el movimiento en tiempo real, la escultura como basamento, el basamento como necrópolis) no debe buscarse en el ámbito conceptual surrealista, en la fascinación por la alegoría, el libre juego del azar y el *objet trouvé*. Todas esas ideas hacen su aparición en 1930, y por entonces Giacometti todavía estaba vinculado a *Documents*. La preocupación por el movimiento real, inaugurada en su obra con *Bola en suspensión* y *La hora de las huellas*, se abre a una consideración del espacio real. (p. 90)

En las piezas de los artistas modernos se ha investigado mucho acerca del tiempo, a causa de que es uno de los principales ejes que se viven en torno a la fenomenología de Husserl, y que después se retomará con Heidegger, además del empuje que da a las cuestiones de tiempo Henry Bergson y su filosofía. Ese ir a las cosas mismas, es como ir al tiempo mismo, ya que somos reconocidos por el tiempo, no solo un tiempo de conciencia, sino un tiempo real, un tiempo que se ve y se vive, como Giacometti comenta:

‘A pesar de todos mis esfuerzos, entonces me era imposible soportar una escultura que produjera una ilusión de movimiento, una pierna adelantada, un brazo levantado, una cabeza ladeada. Yo sólo podía crear tal movimiento si era real y efectivo. También quería producir la sensación de movimiento que podía ser inducido’. Puesto que en *Bola suspendida* el movimiento es real, el medio

temporal en que se desenvuelven es, igualmente, literal. No es el momento fecundo de Hildebrand y Rude, o el tiempo analítico de Boccioni y Gabo: el instante compacto en el que una secuencia de momentos anteriores y posteriores se contienen y son mentalmente proyectados. Por el contrario, se trata del tiempo real de la experiencia, sin límite preciso y, por definición, incompleto. Este recurso al movimiento real y al tiempo literal se explica por el sentido mismo de surrealidad que se instala simultáneamente en los márgenes y en el seno mismo del mundo, que comparte las condiciones temporales de ese mundo, pero que se configura bajo la presión de una necesidad interior. (Krauss, 2010, p. 123)

Esa preocupación está palpable en todo el arte moderno y en el antiguo también de cierta manera, como lo pueden ver en Winckelmann. Hasta ahora, no había encontrado un documento donde se evidenciara esa forma en que los *tiempos* se visualizan, para que alguien que se inicia en el mundo del arte, tome en cuenta que el arte no es hacer algo bello. Hacer arte, en este caso escultura, no se trata de sólo repetir lo que dicta la tradición del presente según la academia, es algo mucho más complejo, para lo que se requiere de la misma disciplina que un deportista o un bailarín, en cuanto al ensayo y error. Esto no solo es mover el cuerpo sino perfeccionar un objetivo, un indicador, un record, para el artista serio, su meta es la conciencia, su expansión o su potencia, algo que no dejan de hacer algunos deportistas, aunque sean pocos los casos.

Mientras que Giacometti introduce la representación de la distancia en el mundo del objeto, y de este modo específico en la representación de la figura humana, Serra desea operar sobre la ‘experiencia preobjetiva’, y está convencido de que la única manera de aproximarse a ese mundo primordial y preobjetivo es utilizando unas formas que, aunque palpables y materiales —directamente vinculadas al cuerpo del espectador—, son rigurosamente no-figurativas, es decir, abstractas. Esta idea de lo

abstracto está presente en *Cambio*. A medida que nos movemos alrededor de la obra, los extremos de los muros se transforman gradual y constantemente. De ser las líneas desde las cuales se dirige la mirada hacia abajo, estableciendo de ese modo la conexión con la distancia, los muros pasan a convertirse, al ‘descender’ de ellos, en una cerca que te ata a la tierra. Percibidos, ya no como perspectiva, sino como barrera, intensifican la experiencia del propio cuerpo como lugar físico. (Krauss, 2010, p. 271)

Lo que hace interesante al trabajo de Serra, y a la vez, lo que le da importancia a su escultura, es el énfasis de situar el muro dentro de la tierra, (parte de ser artista es transformar el paisaje) solo que en este caso, no hay diferencia alguna entre la forma geométrica y las orgánicas, están situadas como si fuera una causa del mismo paisaje, algo que podría no tener ninguna intervención y sin embargo la tiene. Es la misma cuestión que se aborda en *El Quijote* con el punto ciego de Javier Cercas, hay una ambigüedad desde la contemplación. El *Landart*, hace que la conciencia de la finitud en nuestra vida y en la naturaleza cobre una dimensión en el ahora; es una confrontación directa con la forma de mi cuerpo y su posibilidad de estar presente en el contexto del que formo parte, como una cuestión de distancia. Krauss (2015) menciona que:

El mundo de Giacometti es un mundo ‘poblado’ de tal modo que la distancia remite a un rostro distante, a un cuerpo distante; la distancia se ha convertido en una imagen escultórica, está en el objeto, estampada en su superficie mediante la indeleble fractura del modelado, a través de la brusquedad con que los lados de la cara retroceden ante nuestros ojos, de tal manera que, tanto si se encuentra lejos como si se encuentra cerca, siempre se presenta ante nosotros como esta imagen de ‘distancia’. (p. 277)

Ese otro yo escultórico es el mismo artista, es Giacometti, que *llama a su igual*. Esa distancia solo trata de indicar su contrario, pues si bien

es cierto la forma en que se recuerda el trabajo de Giacometti es con planos generales, sería una distancia que de cierta forma acerca, siempre atrae el cuerpo de una escultura de Giacometti al espectador. Esto no es por su textura, ni su delgadez, no por sus retratos, sino por la gravedad que ejerce en el espectador por su silueta, como si esta fuera la que se replicara en muchas de las esculturas de Giacometti, que lo que hacen es precisamente jalar al que las contempla. Esto es diferente en cada artista, lo interesante es ver de qué manera maneja cada uno la tensión entre los elementos, cómo es que está estructurada con el tiempo. Krauss (2010) explica sobre Gabo y Brancusi:

Cada vez nos vemos más forzados a hablar del tiempo. La disposición de la forma por parte de Brancusi implica una condición temporal distinta a la de Gabo: su significado deriva de un conjunto diferente por completo de llamadas a la conciencia que de su propio tiempo tiene el espectador que contempla la obra. (p. 11)

La cercanía que el artista comparte con el espectador es una cuestión esencial para el desciframiento del objeto, pero hay muchas maneras para que ese reconocimiento sea explícito. Esto radica en el desarrollo de una intuición por medio del conocimiento, con la que se pueda manejar el tiempo de forma excepcional, cualquier tipo de tiempo entre sus múltiples representaciones. Como lo aclara Krauss (2010):

Uno de los aspectos más sorprendentes de la escultura moderna es la manera en que manifiesta en sus artifices la creciente conciencia de que la escultura es un medio peculiarmente localizado en el punto de reunión entre el reposo y el movimiento, el tiempo detenido y el tiempo que pasa. Esta tensión, que define la auténtica naturaleza de la escultura, explica su enorme poder expresivo. (p. 12)

Las obras de arte, en este caso la escultura, utilizan formas para unir aparentes contradicciones y así desdoblarse la realidad. Esa ambigüedad

dad que empata lo pausado con lo móvil es la que genera una abertura de los sentidos en lo que parece sencillo y común, transformándolo en una experiencia estética. De este modo, Krauss (2010) explica lo que provoca la *Bola suspendida*:

Formando parte del espacio real y estando, sin embargo, en ciertos modos separados de él, la bola suspendida y el creciente tratan de abrir una fisura en la superficie continua de la realidad. Así, la escultura repite una experiencia que a veces tenemos en estado de vigilia, una experiencia de discontinuidad entre las diferentes partes del mundo. (p. 123)

Esa fisura es producción de presencia, y esta es lo que busca la escultura. Por eso es que para ilustrarlo, se escogió esta cita con una experiencia de la propia Krauss, que, aunque es larga, es muy ilustrativa. Esto es lo mismo que se hace con todo tipo de escultura, por lo cual, no es fortuito que se sigan haciendo esculturas monumentales, que se utilizan como propaganda para transmitir mensajes del poder de los gobernantes en turno. Hacer escultura sigue siendo un foco de publicidad efectiva, porque la mayoría de la población no está dispuesta a gastar energía en protestar si les parece un desperdicio, que surge de invertir recursos que deberían ser para el beneficio de las personas.

Esto no quiere decir que pase en todos los estados, ni en todos los países. Pero tal parece que usan el presupuesto discrecionalmente para unos cuantos, sin convocatorias claras y definidas, y como la ciudadanía no tiene ni lo básico para vivir, parece que la escultura es un objeto alejado al ciudadano y que el simple hecho de hacerla ya es un logro. Aunque las piezas sean una estafa a causa de su deficiente elaboración, el humano capta de una u otra manera ese presente; no tiene una reacción tan profunda en la *producción de presencia* por lo poco interesante del resultado, pero sí responde ante la pieza. No la cuestiona, porque por pobre que sea, es algo dado, un regalo, algo a lo que no está acostumbrado, aunque sabe que es cuestión política y que

es imposición. En pocas palabras, no hay diálogo con la ciudadanía, y el ciudadano se mantiene en un presente sin presencia, observando esculturas que no producen nada, mucho menos una presencia que involucre al espectador.

La escultura tiene muchas formas de hacer que el presente cobre sentido, debido a que maneja muchos elementos plásticos y es apreciada con todos los sentidos, básicamente estos se acarician, alguno como el gusto es menos común, pero el tacto, la vista, el olfato incluso, que se puede percibir con la madera, arcilla, etc., y que también hace que saborees cierto gusto, incluso el oído, con la multiplicidad de recursos, como el mismo movimiento dentro de la pieza o la escultura móvil, que es muy común en el arte moderno. La escultura hace que el cuerpo sea un sentido con potencia, un estar ahí real en lo real. Krauss (2010) pone énfasis en la obra de *La puerta* de Rodin.

Desde un punto de vista narrativo, en las puertas uno se ve inmerso en la sensación de un acontecimiento en el momento en que éste se produce, sin el distanciamiento de ese acontecimiento que otorgaría una historia de sus causas. En su conjunto tanto como en cada una de sus figuras individuales, en *Las puertas* a uno se le detiene en la superficie. (p. 39)

La autora, quien es una de las mejores críticas del arte, pone de manifiesto esa importancia del tiempo en tanto narrativo, en tanto figura puesta en abismo en la misma pieza. En esta, se observan figuras individuales en juego de grupos, y de la misma figura, en su superficie. Parece bastante obvio que un crítico vea esto, pero no así dentro de la creación, donde apenas se está intuyendo el presente y su puesta en abismo, a causa de que sólo se trabaja con un tiempo, el del artista, el creador que tiene que ampliarlo hasta hacerlo múltiple. Así llegará a la presencia con el otro que observa con sus sentidos, aunado al hecho de esta obra es una puerta, un tránsito. Por eso Krauss (2010) continúa:

Una y otra vez Rodin obliga al espectador a reconocer la obra como resultado de un proceso, un acto que ha conformado a la figura en el tiempo. Y este reconocimiento se convierte en otro factor que pone al espectador en ese estado del que he hablado: el significado no precede a la experiencia, sino que se produce en el proceso mismo de la experiencia. En la superficie de la obra coinciden dos sentidos de proceso: la exteriorización y la impronta del artista en el acto de conformar la obra. (p. 40)

Esto es bastante complicado de realizar como creador, porque aunque estés usando el presente, en su multiplicación destaca un elemento en la elaboración de la pieza, algo sumamente reflexionado, que tiene que hacer reflexionar al otro, y es desde el mismo acto, algo que puede pasar desapercibido, por ser el acto en sí, el mismo acto a presentar. Tal vez la cuestión de la multiplicación del presente quede más clara con este ejemplo:

Según él [Medardo Rosso] gran parte de lo 'original' en el arte de Rodin lo compartía e incluso anticipaba el suyo propio y reivindicaba para sí la elevación del *bozzetto*, o esbozo grosero, a la categoría de obra 'acabada'. La rugosidad de sus superficies, la elocuencia de las marcas dejadas por sus dedos al trabajarlas y la manera en que presentaba el gesto mediante una fragmentación del cuerpo las consideraba como pruebas a su favor. (Krauss, 2010, p. 42)

El boceto hecho escultura es algo que está aquí, es algo que está dispuesto, un proceso de hacer, es un tiempo antes, no es el tiempo de acabado, sino un tiempo de inicio solamente. Las marcas de los dedos hablan de un sujeto que trabajó en la pieza en un tiempo específico, y que está en proceso de seguir trabajando la pieza, eso lo indica esa fragmentación del cuerpo. Un elemento de la escultura que muestra ese presente del que hablamos, y que es un principio de

esta disciplina, es el movimiento<sup>55</sup>. Desde la escultura antigua, hasta nuestros días, sigue siendo un tema a resolver en la escultura, no solo el movimiento dentro de la pieza, el movimiento de cada figura o de varias, el movimiento de las líneas, etc. sino también el movimiento del espectador, además del estilo en el que está inscrito, dentro de qué escuela se sitúa y muchos otros movimientos más, por ejemplo, el movimiento en los cubistas no es lo mismo que el de los futuristas, aunque tengan influencias de aquellos. Krauss (2010), comenta cómo el intelectual más perspicaz de los futuristas pensaba el movimiento:

El primero de estos modos, al que Boccioni llamaba el ‘movimiento absoluto’, afectaba a la esencia estructural y material del objeto: lo que podría decirse que son sus características intrínsecas. Al segundo modo lo llamaba el ‘movimiento relativo’ del objeto, con lo que designaba la existencia contingente del objeto en el espacio real en tanto... el espectador cambia de posición en relación con el objeto y lo ve formar nuevos agrupamientos con los objetos de su entorno. (p. 53)

No es una cuestión banal de cómo está situado el objeto dentro del contexto, porque eso permite una lectura específica, y muchas veces es lo que diferencia a un autor de alguien improvisado, el artista cui-

---

55 El historiador J.J. Winckelmann (1959) en *De la belleza en el arte clásico* menciona que «La escuela de los artistas era el gimnasio, donde la gente joven, que en público abrigaba el pudor, realizaba sus ejercicios físicos completamente desnuda. El sabio y el artista iban allí; Sócrates a enseñar a los Carmide, a los Autólico, a los Lisis; un Fidias, a enriquecer su arte con la contemplación de estas hermosas criaturas. En aquel lugar se aprendían también los movimientos de los músculos, los giros, cambios, vueltas y posiciones del cuerpo: se estudiaba el perfil de éste o el contorno del mismo en las impresiones que los jóvenes luchadores dejaban sobre la arena. La bella desnudez del cuerpo exhibíase aquí en posturas nobles, muy variadas y auténticas; en actitudes que no puede adoptar precisamente el modelo alquilado que posa en nuestras academias de acuerdo con lo estatuído para tal efecto» (p. 71). Habrá que señalar también lo que dice Lessing (2015): «el artista le imprimió una acción que era, dado aquel dolor, la que más se aproximaba a la serenidad... para poderla representar al mismo tiempo en actitud tranquila pero activa; en calma, más no indolente o somnolienta» (p. 84). Aquí es conveniente recordar el factor de ambigüedad para significar cosas precisas, que se ligan con un contexto específico de tiempo, una contextualización radical desde las formas y la representación. Porque llegar a «el rasgo común distintivo de las exquisitas piezas de los maestros griegos es una noble sencillez y una serena grandeza tanto en la actitud como en la expresión» (Winckelmann, 1957, p. 83), por eso Winckelmann habla de la unidad y otros principios de tiempo en la antigüedad que ayudaban a llegar a este punto.

da de forma casi obsesiva esos movimientos que la pieza y su entorno van a vivificar, harán más presente el momento y habrá más posibilidad de producir presencia. Krauss (2010), dice que «*Desarrollo de una botella en el espacio* es, por tanto, una obra en la que los problemas de la escultura equivalen a los problemas sobre cómo se conocen las cosas. Trata de ir más allá de la información parcial que cualquier visión singular de ese objeto dispensaría al espectador». (p. 55) Con este ejemplo se evidencia que, al hacer una escultura, no solo es una pieza, sino que muchas veces al tener el presente múltiple en su creación se pueden dimensionar otros atributos que la constituyen.

*Desarrollo de una botella en el espacio* es un emblema de esta ‘sensibilidad agudizada y multiplicada’. Pues no sólo trata al espectador como una conciencia capaz de abarcar en un único instante el exterior del objeto, sino que también garantiza la unidad y la claridad de este conocimiento al darle acceso al núcleo mismo del objeto. (Krauss, 2010, p. 56)

A veces se habla de núcleo, de esencia, de sustancia, y quizás solo sea el hacer viva la pieza, esa conciencia nuestra es la que da el movimiento decisivo, el giro preciso para desentrañarla. Al final, «la *Botella* es un intento parcial de separar un objeto cubista de su situación pictórica ilusionista y sumergirla en la vida en tres dimensiones del espacio real» (Krauss, 2010, p. 57). Ese espacio real es el que se busca en el arte, porque se sabe que es lo que le da conciencia al observador, al otro que soy y que forma un colectivo, por eso no es fortuito que los constructivistas rusos pusieran la atención en el tiempo como pretexto para el objeto artístico. para situar esa realidad de forma contundente, como en la obra de Tatlin, *Monumento a la Tercera Internacional*, 1919-1920:

La forma exterior de la torre se componía de dos espirales enlazadas en su ascensión, cuyo aspecto visual se correspondería y prolongaría el movimiento rotatorio de las cámaras que tenían

que sostener. Tatlin planeaba que la cámara inferior, un enorme tambor de vidrio, girara lentamente al ritmo de una vuelta completa al año; la mediana, altísima y piramidal, una al mes, y la superior —cilíndrica y rematada por un hemisferio— una diaria. (Krauss, 2010, p. 71)

Esto es algo que se ha repetido durante toda la historia del arte, la forma de acomodar cierta *totalidad* en un mismo objeto está desde la antigüedad, ya el mismo Winckelmann (1959) en *De la belleza en el arte clásico*, afirma que la escultura «*Apolo*, en primer lugar, presenta la suma de aquello que en la naturaleza se encuentra repartido» (p. 77), pero en el contexto actual no se toman en cuenta estos simples detalles cruciales en la realización de una pieza.

Si bien es cierto, en lo que logra concentrarse Winckelmann, es en la cuestión de la belleza, ahora nuestro tiempo requiere de visualizar el presente, para que retroalimente estas piezas de creación contemporánea, lo cual a veces está muy lejos de lograrse. Por otro lado, aunque haya quedado en maqueta el proyecto de Tatlin, es notable en él la tradición y el conocimiento del factor tiempo, no sólo es una cuestión cronológica sino que va más allá de lo conceptual para alimentar las mismas piezas:

En segundo lugar, la torre de Tatlin se diferencia de la *Columna* de Gabo por el favorecimiento de una actitud totalmente distinta en relación con el concepto de tiempo. La transparencia de la *Columna* de Gabo, como la sección abierta de la *Botella* de Boccioni, ofrece al espectador una síntesis perceptual en la que se confunden momentos pasados y futuros... Esta visión única resume y trasciende el espacio y el tiempo. Por el contrario, la torre de Tatlin tiene que ver con la experiencia del tiempo real. Sus habitantes tenían que ocupar cámaras que girarían lentamente en el espacio. Las cámaras tenían que albergar cuerpos legislativos y centros de información —redacciones de periódicos y estudios de radio y televisión—, cuya misión sería la de dirigir

y registrar la evolución de una situación política revolucionaria.  
(Krauss, 2010, p. 71)

Como resalta en este comentario, es una multiplicidad de factores de tiempo que se desdoblarían en el presente y se vería la puesta en abismo de ese factor alrededor de la pieza, algo sumamente interesante que no se llegó a realizar. Los artistas suelen pensar más que los políticos, por eso están mucho más alejados de estos y cercanos a los filósofos. El artista les enseña a estos un camino a resolver sin tantos enredos, logrando así una comunicación en tres partes en las que se lograría la unidad entre pieza, creador y espectador:

La ambición de hombres como Gabo, Lissitzky, Moholy-Nagy o Bill fue la de dominar el material por medio de una aprensión proyectiva y conceptual de la forma. Su estrategia apuntó siempre a la construcción del objeto a partir de lo que parece ser su núcleo, da lugar a la sensación de que toda la obra es accesible al espectador inmóvil en una percepción única conceptualmente ampliada. Objeto analítico ella misma, la escultura se concibe como modeladora, por reflexión, de la inteligencia analítica tanto del espectador como del escultor. (Krauss, 2010, p. 79)

Esa inteligencia tiene que ver con manejar diversos materiales y diversas técnicas, hacer envolvente los tiempos que se crean dentro de la pieza que parece que no existen, debido a la sencillez del material. Esta inteligencia la encontramos dentro de la escultura de Marcel Duchamp, que forma parte de los pilares del arte, y que sabe perfectamente lo que significa la *realidad*, lo *real*, lo *presente*, lo que significa el *tiempo en el arte*:

En 1913-1914 Duchamp ya manipulaba directamente los productos industriales mismos y produjo sus dos primeras 'esculturas': una rueda de bicicleta montada sobre un taburete de cocina y un botellero adquirido en un comercio y al que simplemente añadió

su firma... En otras palabras, había entrado en la fase madura de su carrera, que se iba a caracterizar por la obsesiva pregunta: ¿qué es lo que 'hace' una obra de arte? (Krauss, 2010, p.83)

Esa pregunta hace que se cuestione el concepto de tiempo desde sus trabajos, y la misma pregunta, es cuestión de tiempo. Uno de los artistas que re-presentan al tiempo en su forma casi pura, y de los más importantes aparte de Picasso, es Duchamp, porque lo supo ver desde la cuestión cotidiana e industrial, explica Krauss (2010) que:

Los *ready-mades* se convirtieron de ese modo en parte del proyecto de Duchamp de realizar cierto tipo de movimientos estratégicos que llevaran al cuestionamiento de la naturaleza exacta de la obra en la expresión 'obra de arte'. Una de las respuestas sugeridas por los *readymades* incita manifiestamente a ver la obra no como un objeto físico, sino como una pregunta, y la creación artística, por tanto, como una forma perfectamente legítima de la actividad especulativa de formular preguntas. (p. 83)

Lo que es interesante en Duchamp es la puesta en abismo del tiempo con el tiempo mismo, actualiza lo ontológico del arte en forma de pregunta, y una pregunta que está hecha de tiempo presente, no sólo se cuestiona el tiempo como material de la pieza artística, sino como principio de lo que hace que sea arte, de su valor ontológico. Por eso Duchamp ha sido alguien que es fundamental en el arte, siendo un autor que se implica con el concepto de la coherencia.

Esa misma coherencia de preguntarse por el arte, este artista se lo preguntaba él mismo, no solo toma el objeto industrial para realizar preguntas, sino que su mismo cuerpo es tomado para cuestionarse, para ser desobediente. Esto se puede identificar en Duchamp en su juego con su sexualidad, su nombre y su cuerpo en sincronía con su obra, como lo comprueba Krauss (2010): «*Rrose Sélavy*». Pronunciado '*Eros, c'est la vie*' por homofonía, tal nombre se transmuta en una declaración sobre la base sexual o el sentido erótico de la vida.

[‘Eros es la vida’.] Y es este sentido el que no sólo subyace a los pronunciamientos contenidos en los discos, sino que también parece acompañar la presencia escultórica de muchos de los *readymades*» (p. 90). Esa presencia es tácita en los trabajos de Duchamp, firma con sus seudónimos, como una forma de existencia según el contexto, se traspasó con Rrose Sélavy para adquirir una totalidad de la vida, alguien que está excedido de presencia es alguien que el presente lo tiene bien comprendido. Sus *ready-mades* son réplicas de ese presente que va de sus seudónimos a su ser travestido. Simple espejo del presente, como nos recuerda Krauss (2010):

Es decir, que estamos señalando el acto de transformación realizado por el artista, en este caso de un objeto industrial en una figura humana, como lo que constituye la obra creativa. Pero en el caso de la *Fuente*, el acto creativo del artista es tan evidentemente mínimo, la transformación misma tan absolutamente insignificante (el urinario es idéntico a todos los de su especie), que en lugar de tener la impresión de haber encontrado una respuesta, nos movemos enfrentados a todo un nuevo conjunto de cuestiones estéticas. La metáfora de la *Fuente* no parece haber sido forjada o fabricada por Duchamp, sino más bien por el observador. De modo que las preguntas planteadas y resaltadas son: ¿qué esperamos de las obras de arte en materia de significado? ¿Por qué pensamos en ellas como declaraciones que deben comunicar o encarnar un cierto contenido? Más aún, si ese contenido lo generamos nosotros mismos —nuestra propia necesidad de encontrar un significado—, ¿tenemos algún derecho a creer que ese contenido está causalmente conectado con el producto del objeto? (pp. 90-91)

Aquí empiezan las complicaciones para el arte, ya sean con las vanguardias o con el arte moderno, muchas veces se escucha sobre esa dificultad para apreciar el arte. De esa tradición viene la incomprendición del arte contemporáneo, de modo que mucha gente sigue es-

perando las mismas piezas de las que habla Winckelmann, cuando estamos ante algo que, por el manejo del tiempo, supera muchas veces la capacidad de reflexión en nosotros mismos. Lo que hace Duchamp es poner de frente al sujeto que se mira en la nada en su propia interpretación y en su propio significado, de ahí la importancia en Rose Sélavy que forma parte de su pintura, escultura y *ready-mades*.

El conjunto de todo lo anterior es lo que conforma a ese artista, que solo tendría que buscarse en la parte ética para denotar que quizás se esté hablando de uno de los primeros artistas que lleva en un plano concreto los cuatro conceptos principales de este libro. Esto es así a causa de que lo que hace Duchamp, es presentarse en sus representaciones, como objeto vivo, como vida de la imagen, una representación sin continuidad, solo presente, con experiencia.

Su [de Duchamp] repetido empleo de la espiral como un emblema de la vuelta sobre sí mismo (en los rotorrelieves y los discos de *Anemic-Cinéma*, por ejemplo)... Porque con la Fuente, como con los otros *readymades* y todo lo demás que hizo, Duchamp pretendía claramente la negación del sentido narrativo tradicional.  
(Krauss, 2010, p. 92)

Eso que parece una simple ocurrencia, es un cambio radical en el tiempo. Aquí vemos que en el artista Duchamp lo que sobresale es la coherencia, con la que maneja los tiempos presentes y en general el tiempo como una sincronización completa, el cuerpo, la obra, la vida de Duchamp.

Al decir ‘mi obra es respirar’, Duchamp habría autorizado a los especialistas a ver los detalles de su biografía como pertinentes al significado de su obra. En 1923 Duchamp ‘dejó’ de ser un artista para consagrarse al ajedrez. No cesó sin embargo su contribución al debate estético, pues siguió mostrando al mundo los emblemas del ataque formal contenidos en la producción de los *readyma-*

des. Instauró así una tensión entre el aspecto legendario de su propia personalidad y estilo de vida por un lado y la forma de despersonalización que constituía el significado mayor de su arte por otro. (Krauss, 2010, p. 94)

Esa lucidez que se encuentra en las obras de Duchamp, y aunque parece juego, es lo más complejo en el arte, debería de tomarse mucho tiempo jugando para ser expertos y complejizar las piezas del arte, de modo que se logre realizar artefactos de sumo interés para los otros. Eso ha hecho que el siglo XX y principios del XXI, sean un tiempo para muchos imitadores, ya que lo que es ambivalente y con fuerte carga de ambivalencia en primer término se cataloga como fraude o, genialidad, y la mayor parte de la gente se va con la primera, entender a la segunda cuesta tiempo.

Otro de los aspectos básicos en la escultura es la superficie, que quizá sea la que hace el primer acto de paro, una pausa, para definir el espacio del sujeto, del contemplador para que se dé y se contemple el presente. Ya se ha dicho que Rodin es uno de los mejores exponentes de este recurso, Krauss (2010) menciona que Brancusi lo aprendió de él, y comenta: «El mismo Brancusi dijo: ‘Sin los descubrimientos de Rodin, mi obra habría sido imposible’. Y, de hecho, el paralelismo entre el arte de Rodin y la idea de forma contextual en Brancusi es inevitable por la manera en que en ambos hemos visto cómo una superficie se inviste de significado independiente de la percepción de un núcleo esquelético» (p. 106). Esto nos ayuda a revelar el trabajo de un escultor: cada parte que trabaja, sabemos que debe dar y ser una correspondencia de coherencia con el artista, algo que se toma como un cliché, pero que arroja el presente de forma explícita al sujeto que contempla. Brancusi y Duchamp no sólo trabajan la escultura para el museo, desempeñan un proceso que va más allá de las demandas de su tiempo porque establecen su tiempo personal que despliegan en la representación de la presencia del objeto:

Pero en el sentido real en que estos dos hombres pueden emparejarse al tratar de la evolución de la escultura del siglo XX radica en el hecho de que ambos adoptaron la misma posición sobre el tema de la narración escultórica... cuestionaban la función misma de la estructura narrativa. El trabajo de ambos, por tanto, no tiene nada que ver con la tendencia que hemos rastreado desde el futurismo y el cubismo hasta la escultura constructivista, una tendencia a sustituir la narración histórica o psicológica por las satisfacciones de una explicación casi 'científica' de la organización estructural de la forma... De hecho, no fue hasta los años sesenta cuando el interés de Duchamp por la escultura como una especie de estrategia y el de Brancusi por la forma, como una manifestación de la superficie, se convirtieron en el principal punto de reflexión para una nueva generación de escultores. (Krauss, 2010, p. 113)

En la cuestión del fragmento se tiene que ver la totalidad, no tiene que ver con la forma aunque de esta se haga, no tiene que ver con la superficie, aunque de esta se origine, tienen que ver con el *arrojar* al tiempo en primer plano. Esto es de este modo para que se establezca un vínculo dentro del círculo artista-pieza-spectador, que al final, se diluye para que sea reconocido como un artista más en el siglo presente, por el motivo de que la experiencia es la que lleva la batuta en el arte. Brancusi y Duchamp lo sabían, como lo menciona Krauss (2010):

Duchamp y Brancusi dotaron a sus esculturas de un estatuto temporal que no tiene nada que ver con la narración analítica. La temporalidad del *ready-made* es la del acertijo o el enigma; como tal, es un tiempo especulativo. Y la temporalidad de la escultura de Brancusi es producto de una situación en la que la obra es colocada: los reflejos y contrarreflejos que ligan el objeto a su lugar y lo convierten en el producto del espacio real en que el espectador se lo encuentra. A diferencia del tiempo analítico, en el

que el espectador capta la estructura del objeto *a priori*, descifra las relaciones entre sus partes y conecta todo a una lógica estructural a causa primera, la alternativa que, cada uno por su cuenta, plantean Brancusi y Duchamp es la del tiempo real o tiempo de la experiencia. Es el tiempo vivido donde uno encuentra el enigma con sus recodos y desviaciones, y con su resistencia a la idea misma de ‘solución’. Es la experiencia de la forma que se muestra abierta al cambio en el tiempo y en el espacio: la contingencia de la forma como función de la experiencia. (p. 116)

Eso dio pie a que el performance cobre dimensiones inusitadas y sea valorizado como la cuestión primordial del arte de ahora, ya que el arte se venía perfilando para que la experiencia, esa representación presente, esté llena de sentido, que se vuelve contextualizadora del sujeto con los sujetos, sea una puesta en abismo de sentidos, que sea armonía con el tiempo presente, y de forma tangible hace que el conocimiento del otro, se tenga como presencia de uno mismo.

La vida, tanto para Giacometti como para Duchamp, es un juego donde el azar<sup>56</sup> convertido en presencia se manifiesta, en un solo movimiento cobra el sentido muchas veces de la vida. «Hablando del movimiento literal que él imponía en estas obras, Giacometti añadió: ‘Quería que uno pudiera sentarse, caminar e inclinarse sobre la escultura’. Componer la escultura como si se tratase de un juego de ajedrez constituye evidentemente una invitación a esa clase de inmediatez física» (Krauss, 2010, p. 126). Prontitud en acto, un acto más cerca para poder ensamblarse pieza y mundo en el sujeto; la danza que no está coreografiada. Y para que sea evidente «aunque la mayoría de sus esculturas Giacometti las separa del espacio simulando una realidad ‘proyectada’—empleando jaulas o mediante la

---

56 Rosalind Krauss (2010) comenta, en *Paisajes de la escultura moderna*, la importancia que tenía para Arp la cuestión del tiempo: «Arp veía en este recurso [azar] una estrategia para desconectar la obra de la personalización de su propio control. ‘Yo desarrollé el collage’, escribió, ‘disponiendo los elementos automáticamente, sin voluntad. Llamé a este proceso ‘según la ley del azar’, que contiene todas las leyes y es insondable, como la primera causa de la que surge toda la vida, no puede experimentarse más que mediante la devoción absoluta al inconsciente. Yo sostenía que quien seguía esta ley estaba creando “pura vida”’» (p. 143).

estrategia de los juegos de mesa—, algunas de sus obras las insertó más directamente en el flujo del espacio ambiente» (Krauss, 2010, pp. 127-128); pero no para impedir la cercanía, sino para lo contrario, dar más énfasis y anular la lejanía. Eso también lo han hecho muchos artistas, como explica Krauss (2010):

Como en *Bola suspendida* de Giacometti, estos objetos se inscriben a menudo en una temporalidad literal: un movimiento real que sincroniza su existencia con la de la experiencia del espectador. La *Venus de Milo con cajones* de Dalí (1936) es un ejemplo, y el *Objeto para ser destruido* de Man Ray (1923) otro. La primera es una estatuilla de yeso en cuya superficie corporal se han recortado unos cajones que se pueden abrir a merced a los correspondientes pomos. El segundo es un metrónomo al extremo de cuya varilla pendular se ha pegado con un clip la fotografía recortada de un ojo sin cuerpo que se mueve en el espacio al ritmo del tiempo real. (p. 128)

Cuando se logra sincronizar el tiempo de la pieza, con el tiempo del espectador, cuando se sincronizan varios presentes, en la escultura se contienen diversos elementos. Uno es la armonía, otro la superficie, esto se relaciona con el comentario de Krauss (2010) sobre que al espectador le cuesta identificar al cuerpo humano en la escultura minimalista por su inherente abstracción, entonces este tipo de arte reta los prejuicios del sujeto al momento de proyectarse en el espacio de la obra. Sin embargo, la autora insiste en que por más abstracta que sea la pieza, con materiales y formas que parecen no tener relación con el cuerpo humano, este es el punto central de la obra, sus grandes dimensiones llevan a adentrarse en ella. Pero no se pretende ocupar el centro de la obra, esta se habita:

Del mismo modo en que creemos que habitamos el espacio de nuestros cuerpos. Pero la imagen que tenemos de la propia relación con nuestros cuerpos es la de que estamos *centrados* dentro

de ellos; tenemos un conocimiento de nosotros mismos que, por así decir, nos sitúa en nuestro propio núcleo absoluto; somos totalmente transparentes para nuestra conciencia de una manera que parece permitirnos decir: ‘Sé lo que yo pienso y siento, pero *él* no’. En este sentido, *Doble negativo* no se asemeja a cómo nos figuramos que nos habitamos a nosotros mismos. Porque, ...sólo mirando al otro podemos formarnos una imagen del espacio que ocupamos. (Krauss, 2010, p. 271)

No se trata de imponer el propio cuerpo sobre el otro, por el contrario, obras como *Doble negativo* invitan a mirar al otro para entender el cuerpo propio y su relación con el mundo. En el arte contemporáneo, a veces cuesta trabajo identificar si el sujeto es interpelado por la pieza, pues no se ven cuerpos figurativos representados, pero es porque el espectador es el sujeto inmerso en la obra, la cual se hace para permitirle al espectador que se involucre y se imagine en ella. El arte es un fenómeno, no un objeto, y es por eso mismo que la escultura-espacio interroga en automático al estado de presencia del sujeto.

Krauss (2010) habla de la extraordinaria dependencia de los datos externos de un objeto a fin de determinar *qué es*, que se da en la escultura sin título que Robert Morris realizó en 1965, en la que utiliza tres enormes eles mayúsculas idénticas, de madera contrachapada. En esta obra el autor juega con las ilusiones ópticas que da el uso del espacio y la perspectiva para generar un efecto visual que hace que cada pieza aparente un tamaño distinto:

De manera que, por muy claramente que *entendamos* que las tres eles son idénticas (en estructura y dimensiones), es imposible verlas como la misma. Por tanto Morris parece estar diciéndonos que el ‘dato’ de la semejanza entre los objetos pertenecen a una lógica que existe *antes* que la experiencia; porque en el momento de la experiencia, o *en la* experiencia, las eles contradicen esta lógica y son ‘diferentes’. Su ‘mismidad’ pertenece solamente a una estructura ideal, a un ser interno que no podemos ver. Su dife-

rencia pertenece a su exterior, al punto en que emergen al mundo público de nuestra experiencia. Esta ‘diferencia’ es su significado escultórico; y este significado depende de la conexión de estas figuras con el espacio de la experiencia. (p. 260-261)

El artista juega con el otro, el que ve la pieza, por medio de posiciones en las que el movimiento del espectador va a ser el que determine cómo percibe la pieza, de modo que esta se activa simplemente con el desplazamiento del sujeto por el espacio alrededor de ella, viéndola desde diferentes ángulos que harán ese juego de miradas y perspectivas. Un elemento más de la escultura de los que se está hablando es el equilibrio, el cual Krauss (2010) analiza con la obra de Serra *Castillo de naipes*. Esta consiste en cuatro pesadas láminas de plomo cuadradas, de 200 kg aproximados cada una, que se recargan unas en otras en para conformar un cubo tridimensional, sin otra unión entre ellas más que el equilibrio en su acomodo. La autora considera que este acto de equilibrio de las láminas, conforma una imagen de la escultura que re-crea su estructura cada vez, en el tiempo presente, pues depende de las tensiones y modificaciones de lo que ocurre en su contexto y espacio, que pueden intervenir en la pieza. Así este artista transmite que:

Nosotros mismos somos como el *Dispositivo*. No somos un conjunto de significados privados que podamos elegir o no elegir hacer públicos para los demás. Somos la suma de nuestros gestos visibles. Somos tan accesibles a los demás como a nosotros mismos. Nuestros gestos mismos están formados por el mundo público, por sus convenciones, sus lenguajes, el repertorio de sus emociones, en el cual aprendemos las nuestras. No es accidental que las obras de Morris y Serra se realizaran en la misma época en que los novelistas franceses declaraban: ‘Yo no escribo. Soy escrito’. (Krauss, 2010, p. 263)

Este arte se entromete sin dudarlo con el ser, es un arte desobediente que se atreve a desafiar al espectador a que expanda sus sentidos, su lenguaje, sus ideas, su propia concepción de sí, pare sentirse en unidad con la obra. Pero esto es para sentirse uno con el otro, al que puedo sentir si permito el juego con los sentidos que la obra me propone, en un equilibrio ya no físico sino con el universo, en la presencia. Hay muchos otros elementos de los que se puede hablar en la escultura, como la tensión, el contraste, la fuerza, la gravedad, etc., y es cuando se juntan pues, varios presentes, que se puede hablar de una latencia de la presencia<sup>57</sup>. La escultura sería entonces el principio del tiempo, un cortar y continuar de nuevo, un renacimiento. Esto es de esta manera a causa de que:

Las conexiones metafóricas generadas por el objeto estimulan las proyecciones inconscientes del espectador, le invitan a traer a la conciencia una íntima narración fantástica que hasta entonces desconocía. El tiempo empleado en contemplar el objeto ha de estructurarse en términos de las condiciones temporales propias de la fantasía. (p. 130)

Quizá nos vamos hasta el tiempo de los arquetipos y desvelamos el misterio de nuestra profundidad desde esa superficie como la piedra o la madera, o metal como en el caso de Caro<sup>58</sup>. Al final, el presente

---

57 Krauss (2010) hace una referencia a la presencia en el uso de la espiral en la escultura de Smithson, al citar las palabras del artista sobre su obra: «Al contemplarlo, el lugar reverberaba sobre el horizonte como sugiriendo un ciclón inmóvil, mientras que todo el paisaje parecía estremecerse con la vibración de la luz. Un terremoto latente se desplegó en una curva inmensa. De ese espacio giratorio surgió la posibilidad del malecón espiral. Ninguna idea, ningún concepto, ningún sistema, ninguna abstracción podía resistir la realidad de esta evidencia fenomenológica» (p. 274). Luego se completa lo que comenta la autora: «expande la naturaleza de ese espacio externo localizado en el centro de nuestros cuerpos y que había formado parte de la imagen de Doble negativo. Smithson crea una imagen de nuestras reacciones psicológicas al tiempo y del modo en que tratamos de controlarlas mediante la creación de fantasías históricas. Pero Malecón espiral intenta suplantar las fórmulas históricas con la experiencia de un paisaje hecho de una sucesión de momentos a través del espacio y del tiempo» (Krauss, 2010, p. 278).

58 Sobre este artista Krauss (2010) dice: «Como escribe Adrian Stokes en Las piedras de Rimini: 'La forma tallada, por más abstracta que sea, es vista como esencialmente perteneciente a una sustancia particular... una figura tallada en piedra está bien tallada cuando uno siente que no la figura, sino la piedra por intermediación de la figura, es lo que ha cobrado vida'. La experiencia física de la sustancia y la inteligencia expresadas a través del diseño o la composición son, así, aspectos de la misma visión de la obra. Pero este efecto del

unificado del que se tiene conciencia sería un tiempo mental y muy personal para que dé pie a la presencia que transformaría la conciencia del ser humano, del espectador en el siglo XXI es o debería de ser el *otro* que se crea en esos pliegues que nos ofrece la escultura, en esa oportunidad de renacer en la fantasía del tiempo desde el objeto escultórico y el hombre se convierta en un sujeto artístico. Al hablar del sujeto artístico, se ve al artista actual como un casi-sujeto, pero es un sujeto, que aunque con miedo por la mercantilización de todo lo que existe se vuelve temeroso de sus propios logros, todo es mercancía, hasta lo real. Pero esa temeridad empezó con Picasso, según la cita de Krauss (2010):

Picasso llevaba introduciendo objetos ordinarios en sus composiciones escultóricas por lo menos desde 1914. En Vaso de absenta..., una pequeña maqueta en bronce, una cucharilla de azúcar real descansaba sobre el borde de los planos fracturados del objeto representado. La extrañeza que produjo esta invasión de lo real en la órbita de la ilusión impulsó a Breton a incluir esta obra en la exposición de objetos surrealistas en 1936. (p. 142)

Esto es un recordatorio de la transformación que realiza la presencia de lo real en el arte. Después, con su escultura pública Beuys amplió este campo, pero sigue un miedo, o una reacción al poder de la imagen, a un poder en nuestra representación que va más allá de nuestra presencia, que en otro capítulo hablaremos. Beuys, en Documenta 5 dice que conversar es una forma de arte, ya se mencionó antes su concepto de plástica social, con el que centra al ser humano creativo y al arte como las únicas fuerzas revolucionarias. Estas son las consecuencias que iniciaron los dadaístas, después los cubistas, que se siguieron reiterando en el performance y otras disciplinas, hasta llegar a Beuys, lo cual no es negativo, es tradición.

.....  
relieve tallado depende de la representación y la ilusión, y Una mañana temprano (Caro, 1962) desmantela esta clase de ilusión. El eje a través del cual uno se relaciona con la obra como objeto físico corta en ángulo recto el eje que establece su significado como imagen. El cambio de la horizontal a la vertical se expresa como cambio de estado o de ser» (p. 192)

Pero el performance se discutirá más adelante, aquí se está viendo de qué manera se hace tangible ese cambio en el manejo del presente en la escultura, pues se propone que los artistas quieren al final lo mismo, empujar la realidad a que sea más que sólo una perspectiva. Buscan una realidad que sea múltiple en mundo y en visiones, transformar la conciencia desde lo cotidiano, y desde el ser humano de las cuevas hasta el minimalismo. Algunos de los escultores principales de este arte como Tony Smith, Robert Morris o Donald Judd, son fáciles de identificar por la similitud de elementos que utilizan: objetos ordinarios como pedazos de madera, de metal o lo que bien pudieran ser restos de materiales de construcción, como cuerdas o ladrillos.

Para Krauss (2010), estos artistas no pretendían modificar la imagen de lo banal, lo cual llevaba a una fusión de lo cotidiano y el arte, un *no-arte* que en ese momento se volvió el tipo de arte más relevante, en continuación con el dadá, cuya influencia sigue hasta hoy en día. Pero para la autora había algo más elemental que eso, es lo que en este escrito se considera como la presencia: ir más allá de la función del objeto, para revelar su no-significado que es el puro tiempo presente, no hay carga de sentido definida por el artista a ese material cotidiano, solo el mostrar el día a día que está contenido en esa cosa, el tiempo del sujeto que los utiliza en su vida diaria, la cual parece simple, pero está cargada de la importancia de la existencia de la persona.

El minimalista, es el artista que hace de lo que le rodea a él y al espectador algo digno de ser pretexto para la reflexión de uno mismo, al final la cuestión de ¿quién soy? se está jugando a lo largo de la historia del arte. Esta pregunta está ligada a la cuestión minimalista, porque en su afán de industrialización el humano alcanzó niveles que no fácilmente se podrían alcanzar con la Segunda Guerra Mundial. El afán minimalista es el mismo de verse como alguien capaz de ver belleza en la simplicidad no de la naturaleza, sino de los materiales usados en la industrialización de la segunda mitad del siglo XX. Manfred Schneckenburger (2001) dice de los minimalistas que: «Esta noción de una línea de descendencia puramente norteamericana

sólo tiene un defecto: el silenciamiento de la influencia explícita de Brancusi y su Columna infinita en la obra de Andre, Judd y Morris» (p. 525). Esto es importante en este escrito, puesto que este apartado abre con Brancusi y el *tiempo eterno*. Ahora que se está en el arte minimal se habla de un *tiempo del aquí*, más cerca, algo que ya se había mencionado antes. El tiempo como pausa para pensar y reflexionar. Continúa Schneckenburger (2001):

No anuncia ninguna utopía; se limita a la interacción del objeto, el espacio y el espectador, y con ello a la experiencia del Yo. Atrae la atención sobre el esqueleto estructural, reforzando así nuestro poder de percepción. En 1967, el filósofo francés Roland Barthes anunció la muerte del escritor y el nacimiento del lector, razón que explica por qué Duchamp, con su sentencia de que la obra de arte la crean tanto el artista como el espectador, se considera un precursor del arte minimalista. (p. 525)

La responsabilidad del espectador quizá no fue bien recibida, dado que a lo largo de los años se ve que es difícil esta asimilación, pero ya el espectador es parte de lo que llamamos arte. Continúa la confusión de que todo se deja al artista que debe tener talento y expresarse, ¿de qué manera se ve el arte con esa obligación del espectador?, ¿cuánto es lo que tiene que hacer el espectador para que ponga en funcionamiento la pieza?, ¿dónde se ve cómo hace efecto la pieza y el observador? Esa atención los minimalistas la hacen desde la estructura, otro elemento básico de la escultura, la superficie no muestra algo que en la estructura no se intuya. La cuestión de tridimensionalidad y bidimensionalidad en los minimalistas está enfatizada, esos juegos con el fondo y los planos son los que le dan vida a la estructura, abierta al espectador, al otro, por ejemplo menciona Krauss (2010) que:

Para Caro, en las obras de arte hay *un* momento de comprensión, *un* objetivo de la aprehensión en el que todas las relaciones en el seno de la obra participan del momento singular de claridad que

funde todos los elementos con su significado. Y es esta condición la que saca a los objetos del mundo de la duración, una condición ‘que consiste en existir en un presente continuo y perpetuo cuando no en generarlo o constituirlo’. Si hay una forma de arte que pueda servir como modelo de esta clase de presencia en el presente, es la pintura; pues a la bidimensionalidad de la pintura le es esencial el hecho de que sus contenidos le sean al espectador constantemente accesibles con una inmediatez y una integridad que ningún arte tridimensional puede jamás tener. Es básicamente por estas razones por lo que Caro y los escultores que le siguen defienden la clase de pictoricismo que cada vez ha cobrado más protagonismo en sus obras. Parecen haberse dado cuenta de que sólo con obras sumamente moduladas y el tipo de estructura de obra abierta que crea una imagen bidimensional pueden articular una escultura que sea más que un ‘mero’ objeto; es decir, formada por el significado y de hecho inundada por éste. (p. 199)

Krauss habla del *momento singular de claridad que funde todos los elementos con su significado*, hace que el concepto de presencia cobre sentido para ver el tiempo como aglutinante, habla de la supremacía de la pintura para hacer presencia en el presente, pero puede que esto sea algo más sencillo. El presente de la pintura se traslada a la escultura, es sólo eso, ya que el artista se da cuenta de que la concentración para ese presente en la pintura es efectivo, lo que requería la escultura como algo innovador es hacer que el tiempo fuera algo preciso y disruptor dentro de la industrialización, con la industrialización misma (como material), hasta llevarla a la simplicidad de Brancusi.

Es una cuestión de que el espectador decida; se sabe que la cuestión del tiempo presente en escultura se complica, porque si bien es cierto, es algo habitual en otros el ver al objeto, no existe la costumbre a elevar los objetos con el factor tiempo. Hacemos que nuestros sentidos los transformen en materia y los usamos, el tiempo desaparece para convertirse en cotidianidad, se elimina, en vez de transformarlo para que ese presente permanezca en la conciencia de forma latente.

Según Krauss (2010): «Lo que para Fried distingue a la escultura del teatro es el concepto de tiempo. Una extensión de la temporalidad, la inserción de la experiencia temporal de la escultura en el tiempo real, convierte a las artes plásticas en una modalidad del teatro. Mientras que son los conceptos de ‘presencialidad e instantaneidad lo que hace que la pintura y la escultura modernas venzan al teatro’» (p. 203). Nosotros no podemos hablar del tiempo real en la escultura si no es desde la cuestión de un tiempo de conciencia, quizá desde los primeros tiempos donde el humano aprende a utilizar herramientas.

Hacer escultura no es una inserción de la experiencia temporal, la experiencia ya está ahí porque somos presencia, solo que no está desarrollado el presente, tanto en la escultura como en el teatro, la complejidad es ardua, pero en lo que se debe de poner atención es en la potencia del presente, que lo único que cambia es su puesta en escena dentro de la pieza. Por eso, las estrategias entre performance, teatro, video, instalación, y demás disciplinas o estilos empleados en el tiempo del desarrollo de la pieza escénica, cuestión que en las artes visuales no queda fuera y se discute desde su realización:

El Dispositivo lumínico pertenece a la historia secular de los autómatas. Tras ella encontramos un impulso mimético de largo alcance, una pasión por imitar no simplemente la apariencia de las criaturas vivas, sino de reproducir asimismo su animación, su producirse en el tiempo. En su libro *Más allá de la escultura moderna*, Jack Burnham sostiene que, desde sus inicios, la ambición fundamental de la escultura es la reproducción de la vida. Hasta hace bien poco, en la práctica de las bellas artes esta ambición ha tenido que limitarse a la representación fiel pero estática de las figuras humanas y animales, pero en las artes menores y populares ha habido intentos muy tempranos de romper los límites de esta movilidad. Los sumamente complejos autómatas con mecanismo de relojería creados por Vaucanson en el siglo XVIII nacieron de la necesidad de perfeccionar esta apariencia de vida en las criaturas mecánicas. (Krauss, 2010, p. 207)

Esta manera de emplazar los múltiples presentes, lleva a que la presencia cobre un sentido pleno, y al hacerlo tiene potencia. De esa potencia en la presencia, es de donde surge la preocupación por darle vida a los objetos, que es una cuestión fundamental en arte, como se explicará en el apartado de antropología de la imagen. En efecto en esta nota de Krauss se visualiza la preocupación primera del arte, regocijarse por percibir la vida, vivir como una condición suprema para el otro, estamos tan adheridos al otro que nuestra obsesión es hacer de lo inanimado un semejante, definitivamente vivimos para el otro, aunque «las obras de arte proyectan una imagen particular del mundo o de lo que significa estar en el mundo; pero en el contexto presente, ‘mundo’ se entiende de modos fundamentalmente diferentes según los diversos puntos de vista ideológicos que se adopten» (Krauss, 2010, p. 209). Al final de cuentas, todos llegan a una cuestión de vida, porque se habla del tiempo presente desde la presencia del otro, independientemente de valores específicos. Sin parecer esencialista, lo que distingue al humano de otros animales, es precisamente esa forma de valorar y hacer de forma aglutinante objetos tan complicados en cultura que son depositarios de lo más valioso, sea amor, vida o, muerte, etc., en los cuales el tiempo cumple la forma base de ese objeto-sujeto-idea, llamado arte, donde:

‘Yo me parezco a ellas’, donde ‘yo’ es el espectador y ‘ellas’ los objetos banales que llenan su espacio. Tal inversión produce una comprensión que se adentra mucho más profundamente en una visión apriorística del yo por la cual el yo se concibe como estructurado, en su sentido más básico, previamente a la experiencia.

(Krauss, 2010, p. 223)

Esto permite conocer al otro, de ello Krauss (2010) plantea que en las piezas de varios escultores como Nauman, Serra, Morris o Smithson, por medio de la idea de un pasaje en el que el tiempo y el espacio están contenidos en sucesiones de momentos, hacen evolucionar la búsqueda de Rodin de convertir lo inmóvil en temporal. «En todos los

casos la imagen de pasaje sirve para situar tanto al espectador como al artista ante la obra, y ante el mundo, en una actitud de primaria humildad a fin de encontrar la profunda reproducida entre ambos» (p. 275). La autora explica que esto ha existido en el arte desde hace mucho, la experiencia del pasaje genera, de manera inesperada, conexiones que son como un destello de presencia, sincronía del sujeto consigo mismo, el mundo y el objeto, en una multiplicidad de tiempos.

Krauss plantea el conocido ejemplo de Proust de la escena de Marcel, quien sin esperarlo, al probar una magdalena es remitido a recuerdos de su infancia que en otros momentos no había logrado encontrar en su memoria; este pasaje es renacimiento. No hay algo más profundo que el conocerse uno mismo, por eso la fascinación con el tiempo, somos tiempo decantado en cada uno de los presentes continuos, de ahí nos reintegramos para significar el mundo donde el otro, es lo mismo que soy yo y de eso depende que siga viviendo, una cuestión bastante biológica para sentir la escultura. Tal vez el arte solo sea un agradecimiento en común por la existencia.

La escultura y el arte, invitan al espectador a explorar en lo insospechado, a jugar con las maneras de relacionarse con un objeto que no sabe qué puede provocarle, cómo a partir de una experiencia con los sentidos puede desencadenarse una reacción emocional, de la memoria, del pensamiento, del cuerpo, un cambio de percepción de uno mismo o con los demás. «Y del azar depende que nos encontraremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no lo encontraremos nunca» (Krauss, 2010, p. 279). Esta cita de las palabras de Proust, hace pensar en que no es conveniente limitarse con prejuicios o ponerle barreras a la imaginación, sino dejarse sorprender por la vivencia con el arte. Esto lo han cumplido los minimalistas, han innovado en la cuestión de verse a uno mismo en el presente inmediato con potencia en la presencia, sin depender del azar, con paciencia.

Si es verdad que de esta naturaleza en constante transformación  
el artista jamás podrá utilizar más que un momento único, y si,

además, el pintor no puede aprehender este momento más que desde un único punto de vista; si las obras del artista están hechas no para ser vistas simplemente, sino para ser contempladas — para ser contempladas despaciosa y repetidamente—, ¿qué duda cabe de que el artista nunca se habrá esforzado lo suficiente para lograr que este momento y este punto de vista únicos sean los más fecundos de cuantos puedan escogerse? (Lessing, 2015, p. 60)

El instante es la razón de la confianza para el artista, suena algo tan superfluo como vago, pero en el arte estoy convencido de que así es, por eso contiene una concentración de multiplicidad de sentidos. Poner atención en ese instante que va a contener no uno, sino quizás muchos presentes puestos al servicio de otros presentes, hará que esa paciencia y tolerancia en el ser otro, cobre sentido en una experiencia con la presencia.

### ***La presencia en la pintura***

En el caso de la pintura hay varias referencias que llaman la atención. Solo por mencionar alguna, se encuentra el trabajo de Jackson Pollock, comentado por Estrella de Diego (2015):

Ella observa y él crea en trance, al estilo de los chamanes que había retratado Namuth durante sus viajes a Guatemala. En el fondo, también Pollock quiere imitar ciertos «ritos tribales», a los pintores nativos americanos que pintan sobre la arena, sobre el suelo —por esa razón arranca el lienzo del caballete, lo rodea y lo chorrea. (p. 12)

Esta actividad sería familiar para Warburg. En los gestos y actos de la pintura en acción, no solo se evidencia de forma tangible la presencia en el movimiento mismo del creador en el lienzo. Por lo tanto, no vamos a ver solo color, que ya está supeditado a un espacio, se verá el movimiento del cuerpo, el arribo de la presencia que no

puede quedarse en el cuadro. Se queda solo una representación de lo que no se puede decir, de experimentar en presencia del cuadro. Me hago presente cuando contemplo la representación; como indica Corella al hablar de Nancy (2013):

La pintura y con ella todas las artes visuales o plásticas consistirían así en un acto de «proferir», literalmente, un llevar hacia a delante, una venida a la luz desde la oscuridad, el advenimiento en la superficie desde el trasfondo. Toda pintura profiere entonces una misma verdad: esto es mi cuerpo [*hoc est corpus meum*]. La imagen es consecuentemente apertura a la presencia, no ya la representación de una idea o pensamiento, sino el pensamiento-ahí, abriéndose a la presencia. (p. 21)

No solo es contemplar la técnica en la pintura, ver si está bien aplicado el color, si tiene buen trazo en el dibujo o si utiliza mezclas adecuadas; al hacer arte se está jugando la presencia que intenta fijarse. Aunque sean ensayos y la presencia no quede, se registra el rastro de ella, la huella que hace que nosotros experimentemos la presencia desde su representación que es lo único que nos guía:

Me parece que es pertinente recordar que vestigio, *ex vestigio*, es un sinónimo de la palabra francesa *illico*, que quiere decir *in eo loco* — como se dice, en francés, «*illico*», «en el acto», es decir, «en este mismo momento», «en este lugar», «inmediatamente», «enseguida»—, ahí, pues, donde el espacio y el tiempo se cruzan. Tu vestigio no tiene nada que ver con una ruina, ni con nada teológico. Te servirá más bien para mostrar que en el arte, desde Lascaux, y en todo el arte, ha habido esta huella del existir. (Nancy, 2013, p. 252)

Esa huella sigue siendo un misterio, porque después de investigar me doy cuenta que la existencia es difícil de experimentar. Todavía el humano es ser de la naturaleza y lo que mortifica más no es Dios,

es el vivir, porque ese acto está hecho de un material indescriptible que es tiempo; es más de sentirse y no se ha podido abrir la mente para poder fijar con otra cosa que no sea el arte, de ahí su fascinación. Habrá que aclarar que la disciplina de la pintura es de las que más se desarrollará en el capítulo de la presencia, por lo cual se ha acortado este apartado.

### ***La presencia en la arquitectura***

La ciudad y mi cuerpo se complementan y se definen uno  
al otro. Habitó en la ciudad y la ciudad habita en mí.

Juhani Pallasmaa (2016b, p. 50)

El arquitecto es el guardián milenario del silencio. Por medio de la arquitectura, él es quien logra que el silencio se dé en el exterior del ser humano. Por eso en el Gótico no sólo se tenía que escuchar el silencio, se vivía el silencio y el humano estaba tranquilo, sereno en su interior que era Dios mismo. De forma lamentable, en la arquitectura hay un equivalente al mercado del arte que solo se interesa por lo monetario, pues muchos arquitectos priorizan este privilegio y no se preocupan por lo demás, de modo que hacen viviendas en las que no es posible habitar con dignidad y buena calidad de vida. Pero ser un artista en arquitectura es lograr concretar el espacio para fijarlo en el presente, ya que este arte está supeditado al espacio haptico. Por lo tanto, es una puesta en abismo de mi cuerpo, que se expande hasta ser ciudad, es por eso que es crucial que todo tenga un equilibrio, una unidad, y de ahí que sean sujetos íntegros quienes lo realicen.

Un arquitecto no sólo fija un edificio por medio de los bloques en el espacio, para que lo habiten tal cantidad de personas, sino que hace un ejercicio en el espacio para que el sujeto que lo habite sea más humano. Se podría objetar que esta forma de ver el arte es demasiado idealista, pero es la manera que es congruente con la conciencia de lo que sucede en el tiempo presente. Esto inicia desde las cuevas, las grutas o los monolitos, las estelas, o incluso ciudades esculpidas

en la roca. También el edificio dicta su presente, también el interior es tiempo y cobra sentido, no sólo los templos o las iglesias de culto, también las casas de Pompeya o los muros de Teotihuacán.

¿Por qué pintamos las paredes de las habitaciones? No para que «hagan bonito» sino porque sin pintura las paredes desaparecen, se hunden en un fondo sin fondo y la vivienda con ellas. Ahora bien, es preciso que haya vivienda: estancia, habitáculo, restauración, reposo, e incluso reserva, retraso. El presente retenido contra la precipitación del tiempo, el presente arrancado al tiempo, espaciado. Podríamos sostener que entonces el pintor de brocha gorda y el artista, al menos el artista contemporáneo, el «técnico del presente», se encuentran. (Nancy, 2013, pp. 253-254)

El espacio debe ser el soporte para la presencia, por eso el énfasis del lienzo, la pared, el muro como aliado, es lo que permite seguir creyendo en lo fijo *como si* no pasara el tiempo. De ese modo se posibilita valorar lo presente desde la quietud, que no es pasividad sino silencio, ese silencio que lleva a la interioridad del sujeto que se desdobra para ser casa, para formar una ciudad; otra vez, puesta en abismo del espacio que se habita, desde el cuerpo hasta la ciudad. Lefebvre (2006) afirma:

El carácter simultáneo de la obra fue estudiado entre otras cosas a propósito de la ciudad (cf. *El derecho a la ciudad*, p. 12). La forma urbana se caracteriza por el encuentro y la reunión de todo lo que constituye una sociedad, productos y obras. En este sentido la ciudad fue y sigue siendo la obra suprema, la obra de las obras. De ahí la generalización de su rasgo esencial. No hay ciudad que no se presente como simultaneidad percibida desde lo alto de las torres, de las colinas y montañas, desde un avión, y que no se figure espacialmente en la trama de las calles y avenidas. (p. 260)

La arquitectura de una ciudad también permitiría verse como ser humano en la presencia, a causa de que es la réplica de la represen-

tación, es como una puesta en abismo del presente del sujeto, algo que habla desde su tiempo, desde su presente y que se va sedimentando en presente-pasado. Porque la ciudad permite ver diferentes tiempos, diferentes estados de ánimo en el transcurso de su estar. Algo que acentúa esa presencia es la escultura monumental, como por ejemplo la obra *L.O.V.E.* (2010) de Maurizio Cattelan, o sin ir más lejos, la *Minerva* tapatía. Al final, la representación ayuda a que se penetre el mundo de presencia con las cosas puestas en abismo siendo su origen el presente humano, aunque los monumentos muchas veces no ayudan a que el sujeto se encuentre consigo mismo, que es la finalidad de la ciudad, porque se ha dicho, son un replicar, un intensificar la repetición o más bien, poner en circulación la puesta en abismo desde nuestra conciencia hasta algo megarepresentado.

Afirma Juhani Pallasmaa (2016b) que: «La arquitectura significativa hace que tengamos una experiencia de nosotros mismos como seres corporales y espirituales. De hecho, esta es la gran función de todo arte significativo» (p. 13). Por lo tanto, no sólo se manifiesta el fenómeno del arte en las disciplinas plásticas, lo diferente es que en la cuestión arquitectónica se siente que afecta más porque efectivamente, la mayoría de la población es pobre y no puede darse el lujo de una vivienda más digna o que evoque de forma más idónea ese silencio que permite al cuerpo habitar con plenitud el espacio. También hay esa problemática en las artes plásticas, ser artista no es cosa sencilla, hay tres mil años de querer aprehender el silencio, de tomar y sujetar la presencia que se escabulle.

Una obra de arquitectura no se experimenta como una serie de imágenes retinianas aisladas, sino en su esencia material, corpórea y espiritual plena e integrada. Ofrece formas y superficies placenteras moldeadas por el tacto del ojo y de otros sentidos, pero también incorpora e integra estructuras físicas y mentales que otorgan a nuestra experiencia existencial una coherencia y una trascendencia reforzadas. (Pallasmaa, 2016b, p. 13)

Es difícil encontrar coherencia en este mundo que toma el presente como una ráfaga sin sentido, y con los encargos faraónicos de las instituciones es complicado calibrar coherencias, más si se toma en cuenta que lo que debe de ir implícito en la creación es una espiritualidad. Que esto se concrete en el arte no es nada sencillo, lo que aumenta su dificultad si se parte desde una obviedad, como lo es lo cotidiano, dado que los artistas crean a partir de lo simple, como menciona Pallasmaa (2016b) «¿Qué otra cosa podría expresar el pintor o el poeta más que su encuentro con el mundo?» (p. 18); encuentro que es difícil de evidenciar, pues estamos inmersos en ello. Cualquiera que sea la creación, literaria o plástica, arquitectónica o virtual, se parte del aquí y del ahora, y es complejo transformarlo para intensificar conciencia, aunque la finalidad sea la sencillez misma de la existencia.

Pero el mundo del ojo hace que vivamos cada vez más en un eterno presente aplanado por la velocidad y la simultaneidad. Las imágenes visuales se han convertido en mercancía, tal y como señala Harvey: «una ráfaga de imágenes casi simultáneas de diferentes espacios funde los lugares del mundo en una amalgama de imágenes en la pantalla del televisor... La imagen de lugares y espacios pasa a estar tan dispuesta para la producción y el uso efímero como cualquier otra [mercancía]». Sin duda, la dramática destrucción de la construcción de la realidad heredada ha dado como resultado una crisis de la representación en las últimas décadas. Incluso podemos percibir cierta histeria nerviosa en la representación de las artes de nuestro tiempo. (Pallasmaa, 2016b, pp. 25-26)

Artes que incluyen la arquitectura, que debido a esa incesante producción de imágenes parece más alejada del presente, de la realidad de nuestro ahora que transcurre por hiperevidencia; puede ser que las creaciones no sean producto de una histeria sino de una burda anécdota repetida. En primera instancia, «en las obras artísticas, el entendimiento existencial surge de nuestro encuentro mismo con

el mundo y con nuestro ser-en-el-mundo; no se conceptualiza ni se intelectualiza» (Pallasmaa, 2016b, p. 30). Pero en muchas ocasiones, la pieza no implica un encuentro sino la lejanía antes mencionada, porque su intención es ser producto vendible en el mercado, no para la simpatía del otro ni por un interés por intensificar su conciencia. Eso se puede rastrear en el comentario de Alvar Aalto:

Una obra de arquitectura es grande precisamente por las intenciones y alusiones contrapuestas y contradictorias que logra fusionar. Para que una obra se abra a la participación emocional del observador es necesaria una tensión entre intenciones conscientes y los caminos inconscientes. ‘En todos los casos, los contrastes deben resolverse de una manera simultánea y aglutinante’. (Pallasmaa, 2016b, p. 32)

Para que esto sea posible, depende de la conciencia del creador y de la simpatía que este tenga del arte, que no sea un charlatán políticamente correcto. Ahí radica su importancia, sino termina haciendo un producto donde «se ha perdido el sentido del «aura», la autoridad de la presencia, lo que Walter Benjamin cree una cualidad necesaria para una auténtica obra de arte. Estos productos de tecnología instrumentalizada ocultan sus procesos de construcción, mostrándose como apariciones fantasmagóricas» (Pallasmaa, 2016b, p. 37). Esto suele suceder cuando hay cambios de régimen en el Estado, donde se gasta en exceso en construcciones que no son viables, ni siquiera posiblemente beneficiosas para los ciudadanos, pero se construyen con el interés de intensificar la presencia de la institución, pero nunca la del ciudadano. Otro caso es el que Pallasmaa (2016b) explica:

Los edificios de esta era tecnológica por lo general aspiran deliberadamente a una perfección eternamente joven y no incorporan la dimensión temporal ni los inevitables procesos mentalmente eloquentes del envejecimiento. Este miedo a las señales del desgaste y de la edad guarda relación con nuestro miedo a la muerte. (p. 37)

Lo que envejecerá del edificio no será lo cristalino, la transparencia, o la claridad de la luz, será su habitante, que crea ruido y exterioridades, no silencio ni interioridad; no intimidad consigo mismo. Se le da énfasis a un concepto de transparencia en vez de experiencia.

Martin Jay observa: «al contrario de la forma lúcida, lineal, sólida, fija, planimétrica y cerrada del Renacimiento... , el Barroco fue pictórico, en retroceso, suavemente enfocado, múltiple y abierto». También sostiene que la «experiencia visual barroca tiene una fuerte cualidad táctil y háptica que impide que se convierta en el absoluto ocularcentrismo de su rival cartesiano y perspectivista. (Pallasmaa, 2016b, p. 41)

Era una cuestión de sentir, no de solo ver a lo lejos como ahora con los rascacielos, era algo cercano al ojo; quizá el buen arquitecto logre hacer esto, por aunque se construya un edificio empresarial, debe incluirse la experiencia del sujeto. Buscar la producción de presencia en una obra puede parecer infructuoso, es lo que cada autor hace como Sísifo una y otra vez, pero esto es así porque es la única posibilidad con la que cuenta el artista real, el artista íntegro, como recuerda Pallasmaa (2016b):

Si el pintor quiere expresar el mundo, es necesario que la disposición de los colores lleve en sí misma este Todo indivisible; si no, su pintura será una ilusión de las cosas y no las reflejará esta unidad imperiosa, la presencia, la plenitud insuperable que constituye para nosotros la definición de lo real. (p. 54)

Esa definición de lo real está aglutinada en la sencillez del presente, que como dijimos hace un momento, se escabulle y no logra fijarse hasta que existe un trabajo que aglutine las fuerzas del presente, y dentro de esas fuerzas está el silencio, que no sólo maneja el arquitecto, sino todos los artistas. Es el estadio más certero a la presencia, ya que «una obra de arquitectura no se experimenta como una serie

de imágenes visuales aisladas, sino en su presencia espiritual y material completamente encarnada. Una obra de arquitectura incorpora e infunde tanto estructuras físicas como mentales» (Pallasmaa, 2016b, p. 54). Dentro de esas estructuras está el silencio, que jugará un papel crucial con el sonido que hay en mí, que soy el habitante, «el sonido mide el espacio y hace que su escala sea comprensible.

Con nuestros oídos acariciamos los límites del espacio; los chillidos de las gaviotas en el puerto despiertan nuestra conciencia de la inmensidad del océano y lo infinito del horizonte» (Pallasmaa, 2016b, p. 62). Por eso el silencio que proporciona una iglesia, o la casa, o el jardín de tus abuelos, es contraste al ruido y la furia que contiene el espíritu en su búsqueda de uno mismo. Ese silencio es alejarte del mundo, es dejar el orgullo y los prejuicios de cierta manera, para verse y escucharse, tal como es uno. El silencio que de cierta forma estamos rastreando en esta disciplina, es una puesta en abismo, como comenta Pallasmaa (2016b):

Cuando cesa el alboroto de la obra y los gritos de los trabajadores se apagan, el edificio se convierte en museo de un paciente silencio de espera. En los templos egipcios tropezamos con el silencio que rodeaba a los faraones, en el silencio de la catedral gótica nos acordamos de la última nota agonizante del canto gregoriano y de los muros del Panteón nos llega el eco de los pasos romanos que se van apagando poco a poco. Las casas viejas nos devuelven al tiempo lento y al silencio del pasado. El silencio de la arquitectura es un silencio receptivo, que hace recordar. Una experiencia arquitectónica potente silencia todo el ruido exterior; centra nuestra atención sobre nuestra propia experiencia y, como ocurre con el arte, nos hace ser conscientes de nuestra soledad esencial. (p. 63)

Es difícil encontrar al ser consciente de esa soledad en el arte actual, porque el ruido en las imágenes, en el dinero o en los discursos, provoca sordera inducida y se vive por vivir, no sólo en el arte contemporáneo, sino en todos los aspectos de la vida. Ese es el problema de

este tiempo, se confunde el silencio con falta de prestigio, es como cuando se cree que cuando hay notas en los periódicos sobre un libro significa que este tiene buen contenido. Así, el mundo provoca ruido innecesario, el humano no se encuentra a sí mismo de forma tan sencilla.

Es por eso que es tan importante el lugar en que habitamos, ciudad, tierra o río, porque afirma Pallasmaa (2016b) que «La arquitectura nos emancipa del abrazo del presente y nos permite experimentar el lento y curativo flujo del tiempo» (p. 63). Esta disciplina posibilita darse cuenta que se habita un presente contenido, que se es parte de este habitat, de esta construcción gigantesca, símil de la arquitectura, aunque es destruída día a día por el ser humano.

Quizá parezca descabellado mencionar y poner énfasis en lo global, pero no, al principio fuimos nómadas, y después seguimos pensando en la tierra como una casa, lo mismo que Pallasmaa atribuye a la experiencia arquitectónica: trae a un contacto más íntimo con el cuerpo. Es sólo una puesta en abismo del yo ante el espacio; habrá que hacer posesión de ella de una forma que ayude a intensificar la conciencia, lo que el arte quiere lograr y lo hace con obras de muchos artistas.

Por ejemplo Pallasmaa (2016b), al hablar de *One: Number 31*, (1950) de Jackson Pollock, dice que «la escala y la técnica pictórica de los pintores expresionistas abstractos norteamericanos proporcionan estímulos periféricos y nos invitan a entrar en el espacio» (p. 73). Ese entrar, es de cierta manera estar presente en el presente, de ahí la fascinación que tiene este tema para que se comprenda no sólo la pintura o la arquitectura, sino todas las artes y en la vida, como en 1954, a la edad de 85 años, Frank Lloyd Wright compartió que:

Lo que más se necesita ahora en la arquitectura es exactamente lo que más se necesita en la vida; integridad. Lo propio que en el ser humano, la integridad es la cualidad más profunda de un edificio... ; si lo conseguimos habremos hecho un gran servicio a nuestra naturaleza moral —la psiquis— de nuestra sociedad

democrática... Manténgase la integridad en el edificio y se mantendrá la integridad no solo en la vida de los que construyeron el edificio, sino que también será inevitable una recíproca relación social. (Pallasmaa, 2016b, p. 83)

Esa integridad ha sido buscada primero en el sujeto, quien es el que hace la arquitectura, puede haber diferentes caminos a la ciudad, pero el autor que sabe lo que hace es consciente de que no hay muchos, a causa de que lo que constituye al humano como tal es la ayuda al otro que es yo, el tú que soy yo, el yo que es nosotros, porque «los poetas y los pintores son fenomenólogos natos», tal como sugiere Jan Hendrik van den Berg. Esta observación implica que todos los artistas miran la esencia de las cosas. Además, todas las artes surgen de un sustrato común; todas son expresiones de la condición existencial humana» (Pallasmaa, 2016a, p. 21). Esto en la investigación es trasladado a la producción de presencia, percarnos que lo que hacemos tiene repercusión no sólo en nuestra mente y en nuestro oficio, sino en la colectividad, en la intensificación de conciencia.

Lo que hace el arte, muy pocas cosas lo logran, a causa de que «de hecho, el arte y la arquitectura nos devuelven a los orígenes del lenguaje, a la maravilla y el asombro originarios de cuando nos topamos con lo imprevisto. Las imágenes artísticas nos acercan a imágenes y descubrimientos de cosas antes de que el lenguaje pueda atraparlas. Tocamos las cosas y captamos su esencia antes de ser capaces de hablar sobre ellas» (Pallasmaa, 2016a, p. 38). Y al captar su esencia se transforma el mundo, así es aunque suene sentimental. Richard Sennett opina lo siguiente:

En primer lugar que todas las habilidades, incluso las más abstractas, empiezan como prácticas corporales; segundo lugar, que la comprensión técnica se desarrolla a través del poder de la imaginación. El primer argumento se centra en el conocimiento que se obtiene en la mano a través del tacto y del movimiento. El argumento acerca de la imaginación comienza con la exploración

del lenguaje que intenta dirigir y orientar la habilidad corporal.  
(Pallasmaa, 2016a, p. 57)

Esas acciones, a las que la historia del arte después de los sesenta les dará énfasis para la transformación del mundo, las dejamos de lado por ahora. Habrá que notar cómo ese cuerpo nuestro, que es algo que cargamos y que nos percatamos muchas veces de su existencia, es el que rige la fantasía, es el controlador del universo. La piel, algo tan insignificante como el cuerpo, se vuelve *todo*, seguimos presentes, luego será interesante ver cómo la robótica hace uso del conocimiento del cuerpo. Pero volvamos a nuestro tema, la arquitectura, o en otras palabras, al silencio.

En uno de los trabajos de Pallasmaa (2016a, p. 56) hay dos imágenes: Una es *Alberto Giacometti en la Rue d'Alésia*, París, 1961, tomada por el fotógrafo del *instante* Henri Cartier- Bresson; la otra imagen es la escultura *Mujer de pie*, 1948, de Alberto Giacometti. De ellas, el autor comenta que «una sorprendente similitud entre el carácter de un artista y su obra subraya la interacción del sentido del yo del artista y su obra» (Pallasmaa, 2016a, p. 56). Esto es algo que los artistas íntegros poseen en mayor medida, entre más coherentes sean, llámese arquitecto o pintor o lo que sea. Esa coherencia existe en los artistas íntegros, que se da porque en su trabajo existe la simplicidad, que se replica en su creación y en su vida. Pallasmaa (2016a), cita el argumento de Constantin Brancusi:

La simplicidad no es un fin del arte, sino que uno llega a ella a pesar de uno mismo, al acercarse a la verdadera esencia de las cosas; la simplicidad se encuentra al final de la complejidad y uno debe nutrirse de su esencia para entender su significado'. En otro contexto, el autor confiesa: 'Nunca intento hacer lo que llaman una forma pura o abstracta. La pureza, la simplicidad nunca están en mi mente; mi objetivo es llegar al verdadero sentido de las cosas'. (p. 89)

Ese acercarse a la esencia de las cosas es presentificar la presencia, es vivir el presente y ver el mundo con conciencia, es desde donde se puede replicar el silencio, desde la simplicidad, desde la sencillez para entender lo humano. Es cuestión espiritual sin dios, es silencio que dialoga con el interior de uno mismo; continúa Brancusi, «El arte debe dar de repente; todo a la vez, la commoción de la vida, la sensación de respirar» (Pallasmaa, 2016a, p. 94), vivir en el presente, nada más. Pero para apreciar la vida es necesaria su contraparte, como menciona André Green (2012) «Winnicott dice que lo único real es la falta, es decir, la muerte, la ausencia o la amnesia» (p. 41). Esto en el caso de la arquitectura dirige la atención en esa ausencia de habitáculo primero, no como lugar, sino como seguridad ante el otro, que es ausencia también.

Lo que buscarían la arquitectura y el arte, sería ese silencio de la esfera háptica del cuerpo primero, cuando este se formaba y comenzaba a replicar o a hacer una puesta en abismo de las ausencias y del silencio para aceptar la muerte. Los fenomenólogos han puesto mucha atención a esto, es un retorno. A manera de una simple inquietud, se puede expresar que es interesante darnos cuenta que nos formamos en la ausencia, esperando silencio, y preparándonos a morir. Pallasmaa (2016a) comenta que: «en su libro *Cuerpo, memoria y arquitectura*, uno de los primeros estudios acerca de la esencia corporal de la experiencia arquitectónica, Kent C. Bloomer y Charles W. Moore, señalan la primacía de la esfera háptica: ‘La imagen corporal se define básicamente a partir de las experiencias hápticas y de orientación que tienen lugar en las etapas más tempranas de nuestra vida...’» (p. 111). ¿Qué sería lo que escondería esa casa primera si fuera arquitectura? Winnicott (2013) en su magistral trabajo *Realidad y juego*, habla sobre:

El espacio potencial que existe entre el bebé y la madre, entre el niño y la familia, entre el individuo y la sociedad o el mundo, depende de la experiencia que conduce a confiar. Se lo puede considerar sagrado para el individuo, en el sentido de que allí experimenta éste vivir creador. (p. 168)

Con la arquitectura, el cuerpo se siente confiado ante esa presencia que el lugar posiciona en el individuo y que se muestra por medio de ese silencio para que se dé la introspección, la individuación del sujeto. Ya se ha dicho que el arte posiblemente sólo busque esa protección para el otro, esa confianza que en nuestros días es escasa, y muy difícil de que se produzca. En otro apartado, Winnicott (2013) afirma que «en el caso de los seres humanos no hay separación, sino sólo una amenaza de ella; y la amenaza es traumática al mínimo o al máximo según la experiencia de las primeras separaciones» (p. 174). Lo que intenta hacer el arte en todas sus disciplinas, es esa unión con el otro, que es de cierta forma lo que dará confianza, ya que cuando se ve el presente del arte, como en este caso de la arquitectura, ese presente es dador de confianza y hace que se produzca la presencia, donde el otro y el mundo es reconocido para que exista en sincronización y se intensifique la conciencia. Muchas veces cuando se está en otra casa, se visualiza el espacio por esas emociones que brinda; siempre se está a la espera de una bienvenida, de una forma de simpatía con lo circundante, más si esta es una creación arquitectónica hecha a conciencia. Pallasmaa (2016a) relaciona esto con la manija de la puerta:

En cualquier edificio, el pomo de una puerta es uno de los detalles que exige una atención ergonómica más ajustada, como objeto que proporciona la oportunidad de un contacto casi físico entre la mano del arquitecto y la del ocupante. Asir el pomo o la manija de una puerta principal de un edificio equivaldría a darle un apretón de manos, y tirar de esa puerta con el peso del cuerpo a menudo constituye el encuentro más íntimo con él. (p. 115)

Y no sólo la manija, así todo el edificio, toda la casa va a hacer que uno se sienta bienvenido o no. Esa forma de confianza en el otro es muy sugerente en la arquitectura, porque inmediatamente el cuerpo reacciona al ambiente, a la *atmósfera* del lugar. Tal vez por eso mismo es difícil explicar cómo se genera una pieza que contenga una *atmós-*

*fera*, así como es complicado aclarar cómo se dan ciertos elementos decisivos en las creaciones artísticas; se trata de que la experiencia haga su oficio como modeladora de conocimiento. Como lo dice Pallasmaa (2016a), la experiencia es un indicador para dejarse guiar:

La verdadera calidad arquitectónica se manifiesta en la plenitud e incuestionable dignidad de la experiencia. Entre el espacio y la persona que lo experimenta se produce una resonancia y una interacción; me ubico en el espacio y el espacio me tranquiliza. Esta es el «aura» de la obra de arte que observó Walter Benjamin. (p. 115)

Esa aura que ha sido sumamente citada es difícil de concretar cuando se está realizando un trabajo, porque como se ha dicho, es una experiencia en la percepción de cada uno de nosotros y una experiencia dada que se replica en el estar frente al espacio. Es una multiplicidad de relaciones que se dan en el instante donde se muestra el presente; podría plantearse que de cierta forma el aura de Benjamin es algo parecido a la presencia, sólo que la presencia es una autenticidad, una originalidad del estar, del ser sujeto y no del objeto en el universo; es lo que busca el arquitecto, o el creador de cualquier disciplina:

La arquitectura necesita construir un mundo mejor y esta proyección de una dimensión humana idealizada exige una sabiduría existencial más que pericia profesional, habilidad y experiencia. En realidad, proyectar consiste en una exploración existencial en la que se fusionan el conocimiento profesional, las experiencias vitales, las sensibilidades éticas y estéticas, la mente y el cuerpo, el ojo y la mano, así como toda la personalidad y la sabiduría existencial del arquitecto. (Pallasmaa, 2016a, p. 123)

Una creación entonces, es poner en juego muchas herramientas y formas de vida, donde a veces la intuición juega un papel crucial, a causa de que se trata de un conocimiento del cuerpo, de los sentidos que dan dirección al presente para que sea fijado por el arquitecto.

«La Casa de la cascada de Frank Lloyd Wright en Mill Run (Pensilvania, 1934-1937), o cualquier otra obra maestra de arquitectura, no proporciona una respuesta a cualquier pregunta, sino que abre un nuevo horizonte a la existencia humana» (Pallasmaa, 2016a, p. 130). Ese horizonte es el que permitirá que el sujeto se viva en el presente y produzca presencia para el otro, y pasa igual en otras disciplinas.

Pallasmaa es el mejor ejemplo para este trabajo, donde se rastrea el silencio, además del lugar sagrado de confianza, de lo cual habla este autor, quien también es alguien que entiende la arquitectura desde las otras artes. Cuando eres un artista íntegro, la relación que se tienen con las diferentes disciplinas es total, no se puede ver el mundo desde un plano, hay que ver el mundo como es desde todos los puntos, de forma esférica. Pallasmaa (2016a), al hablar de la experiencia arquitectónica pone un ejemplo de Rainer Maria Rilke que dice:

Los versos no son, como creen algunos, sentimientos... son experiencias. Para escribir un solo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimientos hacen las florecitas al abrirse por la mañana... Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan. Pues, los recuerdos mismos, no son aún eso. Hasta que no se convierten en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso. (p. 135)

Esa capacidad de producir presencias del presente desde la ausencia aparente, es al final de cuentas, la forma en que habla la intuición del creador, es la forma en que se prepara un artista para compartirse al mundo. Por eso es tan difícil, y a la vez tan fácil, entender el arte, porque por un lado, es experientiar el momento ante el objeto, ante la representación y por el otro, que es lo difícil, es ver de qué manera esa ausencia está puesta en abismo para ser un hecho que produzca presencia; lo que Pallasmaa (2016a), deja claro en esta observación:

Una obra artística no es ningún acertijo intelectual en busca de una interpretación o explicación. Se trata de un complejo de imágenes, experiencias y emociones que penetra directamente en nuestro inconsciente. Tiene un impacto sobre nuestra mente antes de ser entendido intelectualmente, o sin que nunca llegue a entenderse de ese modo. El artista encuentra un camino detrás de las palabras, conceptos y explicaciones racionales en su búsqueda repetida de un reencuentro inocente con el mundo. Las construcciones racionales sirven de poca ayuda a la búsqueda artística, puesto que el artista tiene que redescubrir repetidamente, una y otra vez, el límite de su propia existencia. (p. 143)

Es posible que en esta parte, se esté fallando entonces en la manera en que a veces se forma a los creativos, ya que la experiencia es carga de presente y de presencia, pero en el proceso de aprendizaje artístico, tal pareciera que todo es como una grabación, donde el estudiante debe entender sin realizar ni siquiera preguntas. No hay discusiones, y por lo tanto, no se les entiende como la primera acción del aprendizaje y de la importancia del otro en que se realiza el diálogo, el cual, mucho menos se extenderá a otras acciones, lo que se dice y ese conocimiento que se intentaba transmitir muchas veces queda en el olvido. Esto no es algo menor al hablar de arte, pues suele suceder que lo se hace como arte son solo objetos olvidados sin presente, sin atisbos de producción de presencia.

Pallasmaa (2016a) menciona que «investigaciones de fisiólogos cerebrales y psicólogos han demostrado que las imágenes mentales se registran en las mismas zonas del cerebro que las percepciones visuales y que estas imágenes poseen toda la autenticidad experiencial de aquellas que perciben nuestros ojos» (p 148). Entonces, una arquitectura que hace fantasear desde su silencio, hará que esas imágenes del pasado cobren una dimensión inusitada que se trasforma en algo real para uno mismo, ahora se puede imaginar que la puesta en abismo de presentes, y por lo tanto de imágenes, emociones y percepciones, generan una presencia física que hace que cobre dimensiones hasta una sincronización con el mundo.

La experiencia, la memoria y la imaginación son cualitativamente iguales en nuestra conciencia; podemos conmovernos por igual tanto ante algo que evoca nuestra memoria o imaginación como ante una experiencia real. El arte crea imágenes y emociones que son tan verdaderas como los encuentros reales de la vida. En una obra de arte nos encontramos esencialmente con nosotros mismos, con nuestras emociones y con nuestro ser-en-el-mundo de una manera intensificada. Una experiencia artística o arquitectónica genuina constituye fundamentalmente una conciencia fortalecida del yo. Una obra de arte o un edificio de hace miles de años o producidos por una cultura que nos es completamente desconocida nos emocionan porque nos topamos con el presente eterno de ser un ser humano a través de la obra y, en consecuencia, redescubrimos la actualidad de nuestro propio ser-en-el-mundo. Una de las paradojas del arte y la arquitectura es que, aunque todas las obras conmovedoras son únicas, reflejan aquello que es general y compartido en la experiencia existencial humana. De este modo, el arte es tautológico; sigue repitiendo una y otra vez la misma experiencia básica: cómo se siente un ser humano en este mundo. (Pallasmaa, 2016a, pp. 147-148)

Y no sólo como se siente un ser humano en este mundo, sino que al vivirlo, es una experiencia común y compartida, porque cuando el ser humano busca esa confianza de la que se habló con anterioridad, el sujeto que la experimenta lo comparte entre los suyos, es la forma como se puede crear un mejor mundo; continúa Pallasmaa (2016a):

En mi opinión, el simple reflejo y la mera representación de la realidad dominante no constituyen una misión suficiente para el arte. El arte no debería aumentar o reforzar la miseria humana, sino aliviarla. El deber de la arquitectura y del arte es investigar los ideales y los nuevos modos de percepción y de experiencia, y de este modo abrir y ampliar los límites de nuestro mundo. (p. 170)

Ya se vio que cuando se trabaja desde el presente y se produce presencia, el arte nunca es sólo un reflejo y mera representación de la realidad. Hay que denotar lo real porque es tan evidente que se nos escapa, y al resaltarlo se necesita una puesta en abismo de experiencias sólidas que trabajen en conjunto con los tiempos en los que nos toca transitar por este mundo, para que así se logre una intensificación de la conciencia que no es fácil; es por eso que no hay muchos artistas íntegros.

### ***La presencia en la música***

Con la música pasa algo muy interesante, ya que es el presente que hace que el mundo se detenga. Pascal Quignard (2012) afirma: «Me sorprende que algunos hombres se sorprendan de aquellos que aman la música más refinada y compleja, y son capaces de llorar escuchándola, sean a la vez capaces de ferocidad. El arte no es lo contrario de la barbarie» (p. 140). Es posible que pase eso porque hace que la presencia cobre sentido, quizás se abre otro tiempo donde el sujeto se encuentra a sí mismo en su ser interior y se pueda contemplar. Tal vez sean esos momentos en que el sujeto puede ser transformado, pero como el alma a veces está demasiado dolida o confundida, no alcanza a verse en ese transformarse, o simplemente ese cambio se queda en un resquicio entre el alma y el cuerpo. Muchos de los grandes filósofos, le han dedicado a la música gran cantidad de páginas, precisamente por la importancia de ese tiempo que fragmenta, por esa pauta que hace en la vida de cualquier sujeto. Shiner (2014), menciona que:

Schopenhauer es reconocido por ser uno de los principales exponentes de la defensa de la música como forma artística paradigmática, basada en la idea de que los sonidos puros de la música son una expresión directa de la voluntad. El punto de vista de Schopenhauer forma parte de una tendencia generalizada en el siglo XIX a elevar a la música instrumental a la suprema posición que antes habían ocupado la poesía o la pintura. La primera razón

que muchos escritores dieron para explicar la supremacía de la música frente a otras formas artísticas fue que parecía la menos mundana de todas las artes, al estar desprovista de cualquier propósito más allá de sus placeres intrínsecos. Tal vez sea este el sentido de la tan citada frase de Walter Pater: «Todo arte aspira siempre a la condición de la música». (p. 268)

No es que exista un arte más elevado que otro, simplemente que la música deja revelar el gusto sin falsedades. Lo presente en la música está desde que escuchas algo y te quedas asombrado ante el sonido; muy pocas personas discuten si es buena o no, por lo que hay menos discusión y más vivencia; está en sintonía con ese presente que la caracteriza. En la actualidad, esa evolución que ha tenido la música es muy llamativa porque no solamente el creador es alguien que ejecuta, sino que se convierte en un filósofo:

Cage también elevó al compositor a la categoría de pensador, situándolo por encima de los compositores dedicados al oficio de componer obras musicales. Del mismo modo que Duchamp antes que él, y que los conceptualistas que le sucedieron, la unión de arte y vida no significaba atribuir un lugar más elevado a las habilidades artesanales o a la función, sino, más bien, estimular a la mente para ver el arte y el mundo circundante de un nuevo modo. (Shiner, 2014, p. 395)

Es en esos momentos, cuando el contexto permite que el sonido que uno mismo, provoca pueda ser de igual transformación que una melodía de un compositor profesional. Esta manera de escucharse a uno mismo no se había dado como práctica artística, y es ahí donde está la presencia; como bien explica Shiner (2014) sobre la pieza 4'33" de Cage:

La música no sólo consistía en los cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio, sino también en las toses, el crujido de los programas y otros ruidos que se producían en la sala de concierto.

La pieza de Cage ponía de manifiesto, de un modo más contundente que ninguna composición anterior lo había hecho, que los sonidos ordinarios que nos rodean pueden ser una buena parte de la música tanto como lo son los sonidos de los instrumentos tradicionales cuando se toca una composición cabal. (p. 394)

Lo que hace Cage, no solo es incluir como instrumentos los cuerpos de los espectadores, sino también hacer evidente que el arte se compone de la presencia del sujeto. Así, el instrumento como la pieza salen del sujeto que busca con ansia permanecer en el presente, y su sonido en presente compone la obra, como una ejecución perfecta en el presente y con la presencia individual y colectiva, somos uno y múltiple; la presencia no puede ser individual, necesitamos del otro. Cuando se habla de copia, no es que desaparezca su imagen, se desvanece la potencia de la representación pero sigue existiendo, aunque sea una aparición débil en comparación con la original, pero lo es de un modo positivo pues permite la cercanía cotidiana con el sujeto. Pascal Quignard (2012) sostiene que:

La música multiplicada al infinito, al igual que la pintura reproducida en los libros, las revistas, las tarjetas postales, las películas, los CD-ROM, fue arrancada de su unicidad. Al haber sido arrancada de su unicidad, fue arrancada de su realidad. Y al hacerlo, se despojó de su verdad. Su multiplicación la privó de su aparición. Y al privarla de su aparición, la privó de la fascinación originaria, de la belleza. (p. 163)

La fascinación originaria se distingue por el vestigio de presente que guarda la pieza, (obra) y ahí se reconoce quien anda en la búsqueda de presente, porque la encuentra de inmediato. Esa fuerza aparece en lo débil, porque como lo dice también Quignard (2012): «escuchar es ser tocado a distancia. El ritmo está vinculado con la vibración, y por eso la música convierte en involuntariamente íntimos unos cuerpos yuxtapuestos» (pp. 163-164). Nancy (2013) también hace notar que:

Lo que oigo cuando la «música comienza», ha comenzado ya. Lo que deja de hacerse oír cuando la música se extingue, resuena todavía. «En el encanto —escribe Lacoue-Labarthe— exigimos de la voz algo distinto de lo que hace espontáneamente, exigimos acaso que encuentre un poco de música anterior [al nacimiento]...». La música no sólo moviliza la resonancia actual de los sonidos que amplifica, intensifica, trabaja y modula. Moviliza su resonancia anterior y posterior, el inacabamiento y el incomienzo que pertenecen, por definición, a la resonancia. La repetición —redifusión, ritornelo, tema, variación, melodía obsesionante, da capo, etcétera— que asedia a la música, que la puntúa y que la escande, gobierna el re-del relato, la iteración que retoma y vuelve a interpretar lo que no tuvo lugar jamás y que no tendrá lugar, pero que define el momento musical: el paso del tiempo fuera del tiempo, la composición de los presentes pasados y por venir en un presente que no es el de la presencia dada, sino el del recuerdo y la espera, el presente compuesto de una tensión hacia el retorno infinito de una presencia jamás dada, siempre esencialmente —eternamente— evadida. Un maestro de canto le decía a su alumno: «No debes en absoluto dejar que se note que comienzas. Eso ha comenzado ya a cantar». (pp. 179-180)

La música no solo es estar en un presente aquí, sino que ya el presente está anticipado por medio del ritmo que la contiene. La música por eso es muy seductora con el tiempo, ya que ella es su susurro, la forma de captarlo físicamente con los sentidos está en la música.

### ***La presencia en la literatura***

Y hágeme creer esto al ver que el mono no responde sino a las cosas pasadas o presentes, y a la sabiduría del diablo no se puede extender a más, que las por venir no las sabe si no es por conjetas, y no todas las veces, que a solo Dios está reservado conocer los tiempos y los momentos, y para Él no

hay pasado ni porvenir, que todo es presente.  
Don Quijote (Cervantes Saavedra, 2015, p. 748)

En la literatura<sup>59</sup>, en particular en la poesía, pasa algo sumamente curioso, que se exemplificará con un caso. Al conocer la obra de ciertos poetas hay piezas que son difíciles de leer completas, parece que algo impide al lector las posibilidades de terminar su lectura. Pero Lefebvre (2006) explica:

¿Qué propone el artista? Crear una obra que recree el encanto, o sea una presencia plena, inmediatamente accesible por los sentidos... La presencia en una obra pictórica no es el objeto representado: un rostro, un paisaje, una escena; es la presencia del cuadro. Entre el objeto como cuadro y el cuadro como objeto se instaura por y para el «sujeto» —el que mira— un movimiento intenso y rápido, rítmico a su manera, que se llama «emoción» o «impresión estética», que proviene de la obra como presencia [presente en los dos sentidos de la palabra: actualidad y don]. Asimismo, al escuchar un poema, no es de lo que habla el poeta lo que disipa la ausencia y suscita la presencia [digamos «el sol poniente» en tal poema de Hugo, o «la casa del pastor», o el «viejo marinero», etcétera], sino el poema. La obra como «objeto» entra en la composición del «sujeto», el observador y lo observado en su relación. Entre el objeto de que habla el poeta y la palabra del poeta —el poema como serie ritmada y regulada de palabras—, también se instaura para el lector-auditor un movimiento, a su vez intenso y rápido, la emoción poética: la obra como presencia [presente]. (p. 165)

Esto no pasa solo en obras de poesía como las de César Vallejo, también sucede en obras como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en *El pozo* de Juan Carlos Onetti, o en algunos cuentos de Borges. En estos casos,

59 Para este apartado de literatura mis referentes fueron García López, J. (2015). *Cervantes: La figura en el tapiz*. Ediciones Pasado y presente, y Cercas, J. (2016) *El punto ciego, las conferencias Weidenfeld 2015*. Penguin Random House.

el tiempo como presencia está entretejido con las frases, los párrafos, lo personajes, la forma muy particular que cada uno nos muestra su mundo, ya sea el pueblo de Santa María, algún lugar de La Plata, o un pueblo habitado por espíritus.

La puesta en abismo del tiempo en el tiempo es un recordatorio de la presencia que se quiere manifestar en esa impresión estética: es ahí donde se encuentra a un autor que sabe lo que hace. Es que el músico, el poeta o el escritor utilizan el ritmo, como afirma Chantal Maillard (2014): «La noción de ritmo reemplazaría las de materia y forma [lo que sucede, sucede con un ritmo]. Hablaríamos de resonancia. Y de escucha. ¿Y el poeta? El poeta no haría ningún ruido. Abriría la mano, tan solo, para el poema» (p. 13). Ser poeta, parece que es ser también alguien que toca el tiempo, que toca la música con ritmo del corazón de la vida misma. Pero eso no sólo pasa en el poema, sucede con cualquier buen escritor, por ejemplo, el caso paradigmático de la literatura en español, *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, en donde se ve claramente cómo el presente cobra sentido para producir presencia.

Para nadie es desconocido que la obra literaria es una fabulación de la vida misma, y como decíamos con anterioridad, el arte nace de un antecedente, de una tradición. Esto es lo que hace Cervantes, desobedecer las reglas y no seguir el estilo que había en la época, así haría un nuevo estilo con esa tradición, algo que siempre se ha hecho en el arte. Nada nuevo, lo que sí es interesante es ver esa puesta en abismo y esa amalgama de presentes del mismo Cervantes Saavedra en la pieza, si se conoce el presente se tiene la capacidad de producir presencia, es lo que hizo este artista al crear *Don Quijote...*; Jorge García López (2015) comenta en su magnífico libro *Cervantes: La figura en el tapiz*, que algunos de los hechos que se narran en algunos de los trabajos de Cervantes como *El capitán cautivo* y *El amante liberal*, o en *El coloquio de los perros*, son parte de los sucesos de la vida de Cervantes:

Pero sí tienen valor cuando esos datos los podemos cruzar con documentación histórica. De hecho, lo que nos sorprende de las

citas que siguen es lo cercano que está el narrador, es decir, Cervantes autor histórico, a los hechos que narra, cómo se posiciona de forma muy concreta, reflejando un contexto histórico determinado, que debía ser el de la soldadesca de la época, y cómo exhibe opiniones personales y bien contrastadas. (p. 72)

Cualquiera que sea el género literario parte de un presente, que debe estar fijo. Este debe desarrollar la producción de presencia. Cualquier disciplina artística, tiene que contener la vida como principio elemental en la creación artística, sea pintura, instalación o escritura. Partiendo de ahí hay una fractura con el tiempo, entra la ficción o la verosimilitud, la fantasía o la fábula, la imaginación y la representación, entran fantasmas como imágenes latentes que se irán fijando de acuerdo con la disciplina y el momento histórico que aguarde para ser develado en la obra; continúa García López (2015):

Las referencias en clave —en el caso de Cervantes, a poetas y escritores de Madrid de la época, incluso se ha supuesto una a Mateo Vázquez— constituye una respuesta, pero es una respuesta débil. Eso parece claro a lo largo de la obra. ¿Hay algún otro tipo de relación entre el mundo «real» y el mundo virtual? Esa es la pregunta de fondo que la *Galatea* casi enuncia, pero que no responde, porque, como nos alecciona el mismísimo autor, «no concluye nada». (p. 120)

La puesta en abismo una y otra vez, no concluye, pero tiene sentido porque es un pasar, un presente constante que se hace pasado y se convierte en memoria, en recuerdo, que por medio de estas técnicas se fija el presente, se da la presencia. García López (2015), pone en énfasis la tradición helénica que estaba siendo redescubierta a finales del siglo XVI, y dice: «De esta forma, frente al platonismo omnipresente en el siglo XVI, tres corrientes de pensamiento comienzan a dominar a finales del siglo: estoicismo, escepticismo y cinismo» (pp. 147-148). Precisamente Michel Onfray (2009) en *Cinis-*

mos. *Retratos de Los filósofos llamados perros*, habla del performance de Diógenes de Sinope, un indigente que convivía con sus perros como si fueran humanos, y cuando buscaba humanos en pleno día quizá no los encontraba. Ese hombre, que es tomado por un ser estrañafario y loco igual que sus seguidores, estaba buscándose a sí mismo, haciendo uso de su presente, esa cualidad tan banal, tan sutil, que pasa casi sin ser percibida. El loco no sabe qué es ficción y fantasía, qué es realidad o no, qué es verdad o verosímil, pero en ese agujero negro de ambigüedad, es donde uno se encuentra a sí mismo; desde esta incertidumbre es donde sale un ser transformado. Javier Cercas (2016) habla en *El punto ciego, las conferencias Weidenfeld 2015* acerca de esta forma de sentir, de intuir la presencia:

Por eso decía que el punto ciego del ojo y el punto ciego de estas novelas no funcionan a fin de cuentas de manera tan disímil: igual que el cerebro rellena el punto ciego del ojo, permitiéndole ver donde de hecho no ve, el lector rellena el punto ciego de la novela, permitiéndole conocer lo que de hecho no conoce, llegar hasta donde, por sí sola, nunca llegaría la novela. (p. 18)

El lector se apropiá de la novela, cuando esta tiene presente, ya sea en forma de punto ciego como lo menciona Cercas, o como puesta en abismo<sup>60</sup> o como cualquier otra herramienta. Esa implicación del lector que hace la novela, provoca que este tome de cierta manera el problema ético que se juega en sus páginas, no es indiferente a los sucesos de los personajes porque son el presente del lector, es parte de lo que se juega en ese presente puesto y hecho un abismo para la transformación de la conciencia.

Escribir una novela consiste en plantearse una pregunta compleja para formularla de la manera más compleja posible, no para

---

<sup>60</sup> Aquí una cualidad de Don Quijote que ya ha sido tratada en muchos trabajos es su locura, donde hace una puesta en abismo, lo cual es analizado por Nabokov (2009): «Quijote desarrolla una veta de Sancho, éste se torna tan loco como su señor. Por ejemplo, pretende convertir a su mujer a su creencia en ínsulas y condados, lo mismo que Don Quijote se esfuerza en hacerle creer que los molinos son gigantes y las ventas castillos» (p. 50).

contestarla, o no para contestarla de manera clara e inequívoca; consiste en sumergirse en un enigma para volverlo irresoluble... Ese enigma es el punto ciego, y lo mejor que tienen que decir estas novelas lo dicen a través de él: a través de ese silencio pletórico de sentido, de esa ceguera visionaria, de esa oscuridad radiante, de esa ambigüedad sin solución. Ese punto ciego es lo que somos.  
(Cercas, 2016, p. 18)

Eso que somos, que intuimos, lo buscamos en el arte, porque ahí se va dando la creación que se vuelve algo autorreferencial, además esto que menciona Cercas está muy emparentado con lo que comenta Maximiliano Herraíz sobre la creación de Juan de la Cruz de su *Noche oscura*, ya que comenta que «La conexión vital entre la «noche» de la cárcel toledana y la composición del poema es innegable. La experiencia de encarcelamiento y la posterior huida «en par de levantes de la aurora» sirvieron al poeta para cantar la «noche oscura» de su camino interior.» (de la Cruz, J. 2007, p. 413)

Ese camino interior es el mismo camino que sigue Rothko, que sigue Malévich o un Van Gogh, o un Rilke, o un Rulfo. Toda creación íntegra, como todo autor íntegro, sigue este camino que es difícil de aprehender, ya que es el conocerse a sí mismo, y para eso hay que desobedecer, como lo hizo Juan de la Cruz, Cervantes, o Warburg.<sup>61</sup> Además, no hay que olvidar que también *Don Quijote* nace en la cárcel, como aclara Herrera Puga (1974) en *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro*, al hablar de la Cárcel Real de Sevilla:

---

61 Aquí es curioso ver como Françoise Davoine (2012) en *Don Quijote, para combatir la melancolía*, compara a Warburg con Don Quijote: «Como Aby Warburg más adelante, don Quijote también se deshace de su herencia, que cambia por libros... Ahora bien, no sólo transmite a su hijo el remedio de los libros para luchar contra la melancolía, sino que concibe a ese mismo hijo como agente de su escritura. Silueta longilínea y aguzada, don Quijote es, literalmente, la pluma y la lanza polémica de Cervantes, al mismo tiempo que el cuaderno tirado a la basura donde va a registrarse la verídica historia de un lazo social ridiculizado» (pág. 51). Es la potencia de Cervantes, al final ninguno de los conceptos de este texto carece de intensidad, la cual en cuanto esté más elevada será más crítica, el autor desde su obra. Las motivaciones de los dos personajes quizás son muy diferentes, pero lo que las une es llegar a una comprensión del otro por medio del arte, Warburg llega al mismo lugar que Cervantes, a la importancia del otro que no se devela fácilmente y se escabulle.

La presente historia sobre el edificio de la Cárcel Real de Sevilla viene justificada por las razones que sirvieron de introducción a este capítulo. No sería acertado analizar la vida humana, en toda la vida singular que se desarrollaba en su interior, sin recoger las notas dispersas que organizaban todo aquel escenario y, fundamentalmente, olvidar su trascendencia, ya que aquí nació *Don Quijote* en medio de aquel río de vida de tantas enseñanzas que ilustran nuestra historia y nuestra literatura. (p. 94)

Habrá que visualizar esto, no por la construcción, sino por lo que sucedía ahí, eran centros donde se podían contabilizar más de mil personas, mucha gente que tenía tantas historias que contar. De ahí es donde se nutría la picaresca según Herrera Puga (1974) que comenta que «por esto, al considerar el ambiente de la cárcel en todas sus dimensiones picarescas, se llega al convencimiento de ser éste uno de sus aspectos más importantes y al mismo tiempo, el foco principal de donde irradia gran parte de la fuerza secreta de nuestra literatura» (p. 95). Debido a este ambiente y a la cantidad de historias que hay en una cárcel, es evidente la alteración en las narrativas, o sobre el sentido de la vida que se transforma ahí adentro debido a la multitud.

Raras veces bajan de quinientos los hombres presos que hay en esta cárcel real, y muchas veces suben de mil, y llegan a mil quinientos. Casi todos andan sueltos, sin prisiones, por uso de la cárcel real de Sevilla. Pero ver la chusma de tantos presos, tan asquerosos, desarrapados y en vivas carnes, su hedor, confusión y vocerío, no parece sino una verdadera representación del infierno en la tierra. (p. 96)

Esa representación la ha representado Cervantes, porque, así como sufría la pena más grande, también se lograba burlar de todo estando en la convivencia con bandoleros y malhechores, como lo menciona el propio Herrera. El Quijote no es más que una puesta en escrito de las prisiones del mundo, de la carencia de imaginación y el humor para vivir el presente. Herrera Puga (1974) habla acerca de sus juegos, sí,

los que se jugaban en la prisión «El segundo juego, que quedó antes indicado, consistía en el ensayo para morir. Este... tiene puntos de contacto con el momento de la muerte» (p. 103). De cierta manera hacían teatro con su muerte, como el ejemplo de la simulación que hacían con el de estar con la soga al cuello mientras sus compañeros hacían preguntas.

Todo el cuestionario respondía a un amplio capítulo de realismo, y era este un sentido del humor tan original y cercano a la muerte, que no se justificaría sólo con el ambiente de la cárcel. De hecho, se sentían connaturalizados con la horca y con toda clase de ejecuciones, y era tal la familiaridad con este género, que es obligado pensar hasta qué punto las ejecuciones llegaron a dominar la conciencia pública y a constituirse casi en espectáculo público. Con frecuencia se reunían hasta 20,000 personas en la plaza de San Francisco para presenciar estas escenas, y, como dato de excepcional importancia, no olvidemos que las ejecuciones se repetían a lo largo del año alrededor de treinta veces.

(Herrera Puga, 1974, p. 104)

El Quijote hace un aglutinamiento de presentes en las diferentes disciplinas literarias que había en el momento, quizás por eso mismo hace que todo el presente en el que vive cobre realidad y sugiera otro tipo de entretenimiento. En esta novela, Nabokov (2009) registra veinte victorias contra veinte derrotas y sigue «Además, también está igualada en cada una de las dos partes del libro: 13-13 y 7-7, respectivamente. Este equilibrio perfecto de victoria y derrota es muy asombroso en una obra que parece tan inconexa y descuidada. Nace de un sentido secreto de la escritura, la intuición armonizadora del artista» (p. 207). Esa cualidad la incluye el presente en el que vive el autor<sup>62</sup>, que además, en su obra incluye todo lo que es útil para fijar el presente, que como nos comenta Joaquín Casalduero (1966):

---

62 Françoise Devoine (2012) dice que «Treinta años después de Lepanto, al dejarse vapulear, capítulo tras capítulo, como el analista sesión tras sesión, don Quijote hace desfilar accesos de reviviscencias traumáticas en las que el pasado se torna presente y afirma la realidad de hechos juzgados inútiles y perimidos» (p. 53).

Trasladar el mundo de la imaginación idealizada al de la imaginación de la realidad. Este ha sido el gran hallazgo de Cervantes entre 1585 y 1600. No es que quiera sustituir el mundo imaginado por el mundo real, la necesidad de esta sustitución no será sentida hasta el siglo XIX. Cervantes llega a esta disparidad al confrontar el pasado con el presente; no por ser imaginario, sino por ser pasado. El presente necesita otra forma imaginaria, la realidad del presente tiene que ser captada con otra forma de imaginación. (p. 50)

Cuando un autor es artista tiene a la tradición de su parte, como indica Martín de Riquer (1970), «demuestran hasta qué punto un escritor culto y elegante como Cervantes es capaz de reproducir y asimilar el estilo coloquial del pueblo» (p. 162). De cierta manera es un objeto artístico donde la complejidad de meter mil cosas no parece tanto, pero Van Doren (1962) recuerda que «en este libro pondría todo lo que sabía, todo lo que husmeaba, así como toda su imaginación y todo su pensamiento» (p. 31). Porque en una obra auténtica se pone todo lo que hay en el interior, no hay medias tintas, es como ver *La muerte de Virgilio*, *Pedro Páramo*, *El libro del desasosiego*, o algunos otros. No hay punto medio en quién sabe ver el presente de frente y producir presencia, porque ver ese presente es conocerse a sí mismo y conocer al otro.<sup>63</sup> Tocar la realidad con la ficción, con la mentira. O como en el caso de Diógenes de Sinope, no hay medias tintas para responderle a un Alejandro Magno. García López (2015), en la bio-

---

63 Es por eso que el autor se despliega en muchos personajes, no es uno sólo y, como lo ve Nabokov (2009) «Desde los primeros momentos, ya en el propio original, la figura de Don Quijote experimenta una multiplicación oscura. 1) Hay el señor Quijada de partida, un hidalgo rural y corriente; 2) hay el Quijano el bueno del final, una especie de síntesis en la que entran la antítesis Don Quijote y la tesis hidalgo rural; 3) hay el supuesto Don Quijote original, histórico, que Cervantes sitúa astutamente más allá del libro para darle un sabor de historia verídica; 4) hay el Don Quijote de Cide Hamete Benengeli, el cronista arábigo imaginado, que quizás, se insinúa no sin gracia, haya rebajado la valentía del caballero español; 5) hay el Quijote de la segunda parte, el caballero de los Leones, en yuxtaposición al Caballero de la Triste Figura de la primera parte; 6) hay el Don Quijote de Carrasco; 7) hay el Don Quijote grosero de la continuación espuria de Avellaneda, en la sombra de la segunda parte auténtica. De modo que tenemos por lo menos siete colores del espectro de Don Quijote en un mismo libro, colores que se funden, se separan y se vuelven a fundir» (pp. 211-212).

grafía de Cervantes menciona que el escritor seguía de cierta forma el cinismo, ya que:

El cinismo de la antigüedad era una suerte de comportamiento contracultural (o, como diríamos hoy «antisistema») que estaba en la base de la crítica a los valores de la *polis* clásica. Tal comportamiento se exteriorizaba en prácticas como vivir en un tonel en las afueras de la ciudad, tal como según es fama hacía Diógenes, o masturbarse en las plazas públicas. El cinismo de principios del siglo XVII será muy diferente, y su importancia se documenta en la preeminencia, a finales de la centuria, del *somnium* («sueno»), un diálogo de raíz luicianesca y perfil cínico. En este caso se trata de una visión exteriorizada y distanciada de los comportamientos establecidos que ha sido en ocasiones relacionada con la obra de Cervantes y que tendremos ocasión de comentar más adelante, por cuanto una de sus obras de madurez, *El coloquio de los perros*, puede leerse en estos términos: «el coloquio de los filósofos cínicos». (p. 168)

Desde el primer capítulo se ve la importancia que tienen los cínicos en el contexto presente, ya que si no existiera esa desobediencia, no se viviría una experiencia mayor en reafirmar lo que se cree, lo que es lo correcto y por lo tanto reafirmarnos como sujetos. Toda obra genuina, como la *Noche oscura* o como *El Quijote*, nacen de esa misma inquietud e incertidumbre, de esa angustia de no saber si se hace lo correcto o no, de saber que se está abandonado en el universo y que sólo se tiene a sí mismo como el *otro*, no hay más, por eso lo incisivo en la conciencia que cada obra proporciona al lector; por medio de la obra artística hay que mitigar la sed de vivir, el fuerte impacto de la realidad.

Esa importancia es vista en *El Quijote* ya que como dice García López «La calidad estética es un hecho moral: en Cervantes no hay estética sin ética... Con este nuevo tipo de escritor, las palabras y los libros se reencuentran con la vida». Como se puede ver a lo largo de

la historia del arte, ese presente es diseccionado, en la observación del autor, en la creación de la pieza y en la proyección del otro a quien va dirigida la pieza. Comenta Casalduero (1966), que:

Cervantes daba forma a su mundo, no al mundo por venir. Lo que ocurre es que en las *Novelas* y el *Persiles*, Cervantes se refiere exclusivamente a su época, crea una belleza totalmente siglo XVII, una de las formas particulares de la Belleza; en cambio, en el Quijote descubre el presente... A partir del Quijote, sin embargo, todas las épocas han tomado posesión del presente con una conciencia histórica. Su personalidad ha surgido con conciencia del pasado, en lucha con él. (p. 51)

Este presente que Cervantes pone en evidencia, es algo que se ha reactualizado en la historia del arte, desde que el ser humano ha sido capaz de crear. Pero este artista lo eleva como condición principal y de ahí su genio, su talento. Siguiendo con los trabajos de Cervantes, García López (2015) habla de que si hubiera un núcleo central en la obra de este artista, él lo ubicaría en sus escritos de madurez y afirma:

Ahí una pulsión central articula y vehicula todo el escenario: sólo lo cotidiano es «real». Ese es su «pensamiento» y esa es la principal obra de arte de su vida y el resultado central de su actividad como intelectual. Construido sobre el escepticismo académico y la visión crítica del dogmatismo humanista finisecular, la conclusión esencial del desarrollo de ese estilo literario en 1605 es la exigencia ética como finalidad de la obra literaria (*neocinismo*). Es la exigencia de un nuevo tipo de literatura y de prosa que tenga la exploración ética como norte y guía, que sepa buscar la convergencia entre el mero divertimento y la edificación doctrinal entendida como exploración de las categorías morales. (p. 248).

Por lo tanto, es posible ver cómo la cuestión moral, la cuestión ética, la incertidumbre, el conocerse a sí mismo, el dar al otro su cono-

cimiento, es parte de la obra de Cervantes, y de cualquier obra de arte. García López (2015) habla de lo cotidiano entrelazado en la obra de este artista,<sup>64</sup> de eso real que al verla, sirva para intensificar la conciencia,<sup>65</sup> que es lo mismo que hizo Warhol con las técnicas de reproducción, con sus videos, o Cage con su pieza musical, o Joseph Beuys con sus performances. Estos artistas toman la banalidad y hacen una genialidad con ella para el conocimiento del otro, ese *otro* que ve que el mundo está integrado por otros semejantes a él.

Hay formas en las que se ha procurado producir presencia por medio del arte, que toman el presente como su aliado, pero que parecen una farsa por su aparente simpleza; mas el mismo Cercas (2016), indica que «siempre o casi siempre ha sido así: la mejor literatura no es la que suena a literatura, sino la que no suena a literatura; es decir: la que suena a verdad. Toda literatura genuina es antiliteratura» (p. 36). Es vivir la desobediencia en la disciplina y en lo cotidiano, no hay secreto, sólo asumir el riesgo.

Continúa Cercas (2016) a hablar de la novela con una cita sobre Broch: «la única obligación de una novela (o por lo menos la más importante) consiste en ampliar nuestro conocimiento de lo humano, y por eso Hermann Broch afirmaba que es inmoral aquella novela que no descubre ninguna parcela de la existencia hasta entonces desconocida» (p. 47). A causa de que el humano está hendido de la cultura y del poder del pensamiento, está muchas veces perdido en confusiones banales de la existencia, y el arte puede aclarar y dejar ver un claro en el bosque, al menos. Es importante pensar que:

Es mentira, lo repito, que las novelas sirvan sólo para pasar el rato, para matar el tiempo; al contrario: sirven, de entrada, para hacer vivir el tiempo, para volverlo más intenso y menos trivial,

---

64 Esto también lo comenta Jordi Gracia (2016), en *Miguel de Cervantes, la conquista de la ironía. Una biografía*, donde explica que los «conflictos del presente que selecciona Cervantes son plenamente intencionados ya, no intemporales ni sin fecha, sino estrechamente vinculados a la experiencia colectiva de su tiempo, a la coyuntura histórica y a la justicia e injusticia de las condiciones de vida de su presente» (p. 396).

65 Ignacio Padilla (2016), en *Cervantes & Compañía* menciona que «ciertamente la obra describe un proceso, pero no es el de la locura sino el del poder que la realidad tiene para remediarla, confrontarla o rematarla» (p. 46).

pero sobre todo sirven para cambiar la forma de percepción del mundo del lector; es decir: sirven para cambiar el mundo. La novela necesita ser nueva para decir cosas nuevas; necesita cambiar para cambiarnos: para hacernos como nunca hemos sido. (Cercas, 2016, p. 47)

Ese hacer vivir el tiempo es ver el presente, el presente que es la banalidad más cruel que espera su caída en el abismo del olvido, pero también ese presente que puede ser claro para conocerse a sí mismo y poder ser recordado y reforzado en su actualización más certera para un autoconocimiento. Esa intensidad de la que habla Cercas, bien puede ser la presencia, la que se produce en el arte y vive al sincronizarnos con ella y con el mundo<sup>66</sup>, con el *otro* desde esta realidad. Cercas (2016) cita a Virginia Woolf, quien dice:

En su modestia parecen ustedes considerar que los escritores están hechos de una pasta distinta de la suya; que saben más de los hombres de lo que ustedes saben. Nunca hubo un error más fatal. Es esta división entre lector y escritor, esta humildad de su parte, estos aires de grandeza de la nuestra, lo que corrompe y castra a los libros, que deberían ser el fruto saludable de una estrecha e igualitaria alianza entre nosotros. (p. 71)

Dado que muchas veces se relaciona al arte con grupos de élite, ya sean de clase o de intelectuales, se ha creado un mito que promueve

---

66 Según lo visto en capítulos anteriores esto viene de la contemplación del paisaje por Petrarca, que forma parte del Renacimiento y es continuado por el Barroco. Es por eso que es tan importante esta época. Como Casalduero (1966) asevera: «El hombre del Renacimiento era un hombre geográfico; el hombre del Barroco es un hombre cósmico, astronómico; necesita las montañas inaccesibles, las estrellas innumerables. En la Edad Media, el espacio es siempre intrincado y estrecho; en el Barroco, el espacio es igualmente misterioso; pero ahora el misterio se expresa por medio de la amplitud. El hombre barroco somete el imponente horror a la Naturaleza Medieval al dominio del hombre, un hombre que tiene que ser inmenso para hacer de sus jardines bosques espesos, para hacer de sus fuentes rocas, para hacer cúpulas-firmamentos. El hombre barroco se abre camino por la encrucijada medieval y lo derriba todo, hasta dejar sólo una inmensa peña. Cervantes necesita la peña monumental para pódiun de la dramática aparición de una visión maravillosa. Improvisamente se presenta Marcela en la cima de una peña, a cuyos pies se cava la sepultura del dolor desesperado. Es una gran sepultura barroca, coronada con esa figura de la hermosura impasible. Sobre el dolor del corazón humano se yergue esa belleza cuya contemplación lleva la muerte» (pp. 91-92).

que el arte está alejado de la vida, de lo cotidiano y por lo tanto, de la mayoría de las personas. Pero para que sea posible que suceda el fenómeno del arte, no basta con que exista el artista y la obra; el espectador es quien termina por darle potencia al arte, al involucrarse con ella y prestar sus emociones, sus experiencias y sus sentidos. Esto concuerda con el comentario de Cercas (2016) sobre la cita recién hecha de la artista Woolf:

Es posible, incluso, que la Woolf se quede corta, y que el lector cree el libro todavía más que el escritor, al menos en el caso de los mejores lectores y los libros mejores. Era lo que creía Paul Válery: ‘No es nunca el autor el que hace una obra maestra —escribió—. La obra maestra se debe a los lectores, a la calidad del lector. Lector riguroso, con sutileza, con lentitud, con tiempo e ingenuidad armada. Sólo él puede hacer una obra maestra’. (p. 71)

Cuando hay una obra de por medio, tiene que estar involucrado el autor tanto como el lector, la obra sin espectador no existe, al menos aquí, porque si se habla de un presente, siempre es de un presente para el otro, siempre es un dar y un recibir, una reciprocidad que permite que exista ese flujo y que haga la producción de presencia, por eso es tan importante el otro, quién es el que activa el mecanismo del reconocimiento mismo en el acto, en el acontecimiento recibido. Como lo menciona Oé: «Eso es la literatura comprometida. Una literatura que te compromete por entero, una literatura en la que uno se involucra de tal modo que no sólo quiere leerla, sino también vivirla» (Cercas, 2016, p. 113). O como comenta Margaret Atwood (2005):

Al incluir diferentes versiones del personaje, el hidalgo don Quijote, Cervantes nos induce a creer que una de esas versiones es más real que la otra; que es, de hecho, una parte de la realidad en sí. Este truco también lo conocía Shakespeare, quien hacía que un actor, en plena interpretación, diera un paso adelante y hablara directamente al público. (p. 22)

Solo están afirmando la presencia en su forma de presente y de estar, y para eso hay muchas técnicas en la novela, también al respecto, Margit Frenk (2015) indica:

Por eso en el Quijote nada se está quedo: todo está en perpetuo movimiento, todo va cambiando. Y los personajes mismos no están hechos de una pieza. Son como nosotros, seres múltiples, que unas veces piensan, hablan y actúan de una manera y otras, de otra diferente, a menudo contradiciendo lo que han pensado, dicho y hecho anteriormente. (p. 16)

Fijar la cuestión del presente no es fácil en una obra literaria, producir presencia es menos fácil, porque hay que tener disposición. Algo que ayudaba a Cervantes a lograr hacer posible lo anterior, es quizá su práctica en la lectura, que como Frenk (2015) sabe:

Lo que podemos llamar el vocabulario de la lectura en aquel tiempo era muy diferente del actual y de una gran complejidad; con la lectura se asociaban los verbos oír, recitar, referir, relatar, decir, hablar, en una intrincada red de significantes y significados, en que se mezclaban los sentidos de la vista y del oído y éstos con la memoria y en que leer estaba estrechamente asociado con la recitación memorística. (p. 120)

Recitación que tenía que ver con una cuestión performativa y, por lo tanto, más cerca de un presente físico de interrelación con el otro, donde la puesta en abismo del tiempo se sincronizaba para producir presencia. Al final, la literatura como la vida es un dar y tomar tiempos para avanzar juntos como humanos. Esto, Cercas (2016) lo tiene muy presente en la cita que hace de Jean Paul Sartre:

Para Sartre, en cualquier caso, la literatura no es adorno ni entretenimiento, sino acción; el resultado de esa acción es una revelación: la revelación de lo real; y el resultado de esa revelación es una

revolución: según Sartre, la literatura sirve para transformar la realidad, es decir, para cambiar el mundo; también para cambiar a los hombres, llevándoles a asumir plenamente su responsabilidad, el único modo de acceso a la liberación personal. (p. 112)

En concordancia con la postura de Cercas y de Sartre, se plantea que el concepto de ética implica precisamente responsabilizarse desde el presente con esa presencia dada y no dejar para el futuro que otros resuelvan los problemas. El futuro está contenido en el presente, es en el tiempo actual cuando debemos actuar con ética, pues los resultados de nuestras acciones impactan con rapidez. Cuesta mucho trabajo aceptar esa responsabilidad, ahora más que se confunde lo rápido o instantáneo con el presente. El presente es cuestión de observación del mundo, con aceleramiento no se puede reflexionar en él, pues no hay una realidad ni siquiera imaginada para poder partir de ahí y producir presencia; es por eso que el arte abre los sentidos y la imaginación a cómo hacerlo. Cercas (2016), comenta sobre Viktor Shklovski:

Según él, la misión del arte consiste en desautorizar la realidad, en convertir en extraño y singular lo que, a fuerza de tanto verlo, ha acabado pareciéndonos normal y corriente. Es, en mi opinión una idea inapelable. Montaigne observa que la costumbre borra el perfil de las cosas, volviéndolas imprecisas y anodinas; pues bien lo que hace el arte en general y la literatura en particular, o lo que debería hacer, es permitirnos mirar la realidad —la realidad física, pero también la realidad moral y política— como si la viésemos por vez primera, con todos sus perfiles, en toda su maravillosa plenitud y todo su espanto, arrebátandole la máscara automatizada de la costumbre. (p. 115)

Con todos sus perfiles, así es ver a las cosas, desde las cosas mismas, por eso Cercas habla de Sartre, el continuador de la fenomenología en Francia, porque es ver el tiempo de forma tal cual es, no dejarse

apabullar por la máscara de finas formas que desvirtúan lo verdaderamente importante de ser uno mismo<sup>67</sup>. Por eso, Cercas (2016) insiste:

La literatura, por lo tanto, representa un desnudamiento de la realidad, pero también una refutación, y el escritor es, para la sociedad, ‘una conciencia inquieta’, por decirlo de nuevo con Sartre, un incordio, un insumiso, un respondón, un impugnador de los valores comúnmente aceptados, y sus obras el instrumento de tal impugnación. (p. 115)

Esto es un artista íntegro, el que desobedece lo impuesto por el poder, para facilitar al otro un encuentro con el amor, con la empatía. Los sentidos se desestabilizan, las ideas se remueven y ocurre una revuelta en el sujeto al encontrarse en el otro, que es a la vez él mismo mirándose de otro modo, de una forma que supera sus límites.

### ***La presencia en el performance***

En este trabajo del performance se reflexionará sobre la representación y el performance, cómo se da la representación artística del cuerpo y cómo se traslada al mundo cotidiano de los artistas del performance y desde los que no lo son. La escultura social de Beuys, y las prácticas antropológicas dentro de cada sociedad o cultura, son puntos de partida para que poder cerciorarnos de estar presentes. ¿Cómo una persona sin conexión directa con el mundo del arte puede poner su cuerpo, su ética, su coherencia, es decir, su representación, a beneficio del otro?, ¿cómo encontrar mecanismos para una comprensión del arte en lo ordinario?

Para abordar la representación en el performance, es necesario investigar sus antecedentes, entonces, se indagará en el pasado quíñico sobre cómo la presencia de esas acciones a comienzos del mundo he-

---

<sup>67</sup> Acerca de la importancia de ser uno mismo. José Ortega y Gasset (1942) dice en *Meditaciones del Quijote, La deshumanización del arte*: «Porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo... Cuando el héroe quiere, no son los antepasados en él o los usos del presente quienes quieren, sino él mismo, y este querer él ser él mismo es la heroicidad» (p. 141).

lénico fue absorbida desde los filósofos para hacer una comparación con los artistas. Es una idea tomada desde Onfray que los filósofos, como ciudadanos, realizaban prácticas con el cuerpo, que si bien no eran denominadas *performance art*, el impacto podría ser muy parecido: la presencia del sujeto. La filosofía cínica viene desde Sócrates, Antístenes, hasta llegar a Diógenes de Sínope, y propone una manera de vivir de acuerdo a la forma en que se piensa, sobre todo la coherencia entre decir y hacer, hacer de la vida y de su representación una vida auténtica. Cuando se hace referencia al filósofo<sup>68</sup>, se habla de un artista y viceversa. El cuidado de sí, incluye al cuerpo, mantenerlo con vida, incluso el artista lo crea, como en el mito de Pigmalión y Galatea, donde al realizarse la escultura, esta cobra vida.

La cuestión de creación y vida es importante, aún más en el caso del performance. El uso del presente, aunque no sea tangible como presente humano, sí lo contienen las obras artísticas. Cuando se es un artista, lo que se hace y lo que se dice, la creación y la vida, van de la mano: la vida se representa, se presenta. El performance entonces es solo como soporte, la esencia de la presencia que se oculta en la manifestación evidente de la obra, por lo cual no la percibimos como algo material, sino como experiencia.

Muchas veces, en el contexto actual, se puede escuchar que el *arte contemporáneo* no sirve, que no dice nada, que es solo producir objetos fetichistas para una *élite superficial que controla el mercado del arte*. Pero estas aseveraciones no tienen un contenido valioso si antes no se entiende cómo es que están constituidas las piezas artísticas. Por eso explicar esto último es un objetivo de este trabajo, que concluye este apartado con una atención exclusiva sobre la disciplina del performance.

Esta es una práctica donde la presencia del cuerpo queda expuesta, y no necesariamente la del autor, porque se puede realizar

---

68 Peter Kingsley (2018) en *Filosofía antigua, misterios y magia* habla de la figura de Empédocles: «En estos círculos, el objetivo era ayudar a poner orden en la vida de uno, así como en las vidas de los demás, y es a la luz de este objetivo como debemos entender los diversos papeles (filósofo, mago y sanador) desempeñados por Empédocles» (p. 449). Esto es porque había una relevancia en la cuestión del cuerpo.

el performance con otro cuerpo, el de los participantes, pero como quiera que sea, es el cuerpo el que se expone. Al ser tan evidente la presencia, queda anulada la pregunta por el presente que constituye el acto del performance. Marina Abramovic (Yugoslavia, 1946), realiza en el MOMA su exposición *The Artist Is Present* (2010), donde realiza un performance sentada, mirando a los ojos del que se sentaba frente a ella. Eso podría resumir este escrito, solo que se quiso hacer un recuento de por qué la visión de Marina Abramovic es un acto simple, un acto sencillo, pero con potencia, que a lo largo del tiempo y de la historia del arte se ha buscado.

La importancia de las figuras de cera, que Hans Belting y Freedberg mencionan en sus respectivos trabajos, se perciben en el performance de Marina Abramovic. Es decir que la artista del performance logra de cierta manera resumir con una acción un trayecto amplio de la historia del arte. Esa presencia con exceso de presente, para que pueda llegar a ser presencia, Abramovic la deja perfectamente acotada en su performance del 2010. Para poder saber si es un artista íntegro, debemos de indagar sobre su vida, que *está presente* en su ética, con coherencia en sus trabajos artísticos y en la desobediencia debida, no solo en las prácticas artísticas.

Esto no es sencillo, pero al hablar de arte, estamos hablando de un universo de presentes entrelazados en la elaboración de mundos. Los que hablan muchas veces sobre el arte contemporáneo, solo hablan como divulgadores, pero no proponen algo más certero y convincente para poder entender y comprender al otro y por ende a la actividad artística; no dan herramientas para poder deconstruir el arte de manera que se viva la experiencia y se potencie ese presente que presentan como crítica, la cual tiene que emerger de nuevo desde esta confusión de palabras y actos sin sentido, o más bien, de un tiempo que parece incierto.

La vida de un artista, es decir su representación y sus acciones, van encaminadas al conocimiento de sí mismos y del entorno. Aquí se plantea que es este punto en donde se sitúa la presencia, por lo tanto, los presentes de los que está constituida. El ciudadano *común*

puede hacer acto de *presencia*. Los performance de las marchas y manifestaciones, son una evidencia clara de esa presencia tácita, aunque también hay una costumbre por medio de los conciertos, que permiten una experiencia similar. Sobre todo hay artistas que hacen uso de su presencia para movilizar estados de ánimo, como Lady Gaga, o Michel Jackson; esto, por haber sido trabajado por mucho tiempo en el pasado, hoy es tomado en la vida cotidiana como un elemento más en la convivencia con los otros.

Por ejemplo: «el arte no fue nunca para Beuys un privilegio de los artistas. Arte era siempre riesgo, confrontación, contradicción, una dimensión de la libertad. Beuys consideraba el arte, en la definición tan amplia que él daba, como la única fuerza verdaderamente revolucionaria» (Beuys, 1986, p. 12); una fuerza que está en cada uno de nosotros, aunque no estemos en el circuito del arte. Esa representación hace que el ser humano cambie a otro ser humano, que modifique su ser interior y esto se da, desde el artista con sus representaciones, esto tratamos de dilucidar en esta discusión sobre arte, aquí radica la importancia del papel del artista y cómo se representa a sí mismo (desde esa re-presentación), y por ende en su trabajo artístico. En este ahora en que vivimos, es cuando se debe de fusionar y no encontrar separaciones con el artista y el ciudadano, con el artista y el filósofo, con el artista y el otro, su presente mismo en otro cuerpo.

Ese cambiar constante, esa evolución continua, es con lo que se puede realizar una discusión filosófica-antropológica acerca del arte y su elaboración, así como algunos usos, ya que «la revolución somos nosotros: esta es la quintaesencia de una sorprendente teología del arte y del artista, que apunta hacia el renacer de cada individuo» (Beuys, 1986, p. 25). En todas las épocas ha habido artistas que llevan la vida y la obra por un camino que ayuda a la sociedad a reflexionar en torno a su existencia y eso únicamente se hace por medio de la re-presentación; la que como dice Gadamer no es sólo imitación, sino la esencia de esa representación:

La relación mímica original que estamos considerando contiene, pues, no sólo el que lo representado esté ahí, sino también que haya llegado ahí de manera más auténtica. La imitación y la representación no son sólo repetir copiando, sino que son conocimiento de la esencia, en cuanto que no son mera repetición sino verdadero «poner de relieve», hay en ellas al mismo tiempo una referencia al espectador. Contienen en sí una referencia a todo aquél para quien pueda darse la representación. (Gadamer, 1996, p. 59)

Esa esencia viene y se da por el tiempo; hace que ese conocimiento de la esencia incida en el otro, es lo que nos motiva a explicar esta travesía del tiempo, del presente, y la presencia entorno al arte. Más aún cuando se cree que no tiene ningún sentido ni aportación una instalación, o una pieza de arte sonoro, o un performance. La relación entre la obra y el sujeto muchas veces es inexistente porque no hay un presente, ni presencia con el *otro*. Por eso, hay una incomprendión del arte contemporáneo que todavía provoca cierta discusión, en disciplinas donde parece que lo conceptual está más ponderado en las piezas artísticas o en los usos del cuerpo, donde es notable que quien creó la pieza no sabe qué hacer, porque el cuerpo en representación resulta una obviedad casi anulada y no es teatro, de modo que el otro no existe, situación que es nuestro verdadero problema.

¿Por qué se considera a la representación alejada de la realidad estando tan unidas? Como lo dice Jones (1999): «Por definición, la performance del cuerpo del artista como obra de arte crea ese cuerpo/yo como medio para la comunicación pública» (p. 33). Y es lo que debería de permitir un reconocimiento con el otro de forma instantánea, que como se ha mencionado, desde los sucesos del 68 se está más consciente de poseer un cuerpo, lo cual ha aportado algo positivo ya que: «los artistas han impulsado a través de sus cuerpos al resto de individuos a ser más conscientes de sí mismos (a pensar en sí mismos como la carne del mundo, como una parte absoluta del ámbito social que podríamos imaginar como la ‘esfera pública’)» (Jones, 1999, p.

43). Eso mismo, al ser evidenciado, se hace banal al contemplarlo; por eso se buscan las experiencias como los conciertos, con el teatro o con la ópera, que hacen que este principio se intuya con diferentes potencias en la lejanía; pero es el mismo principio de presencia, es decir que en este contexto y este tiempo, se debe estar sediento de la presencia del otro.

La esfera pública compete a toda la sociedad, es por eso que la representación que hace un artista no es la misma representación que los demás hacemos, ya que su objetivo de incidencia no es la misma. Esto se aprecia en las palabras de la artista del performance *La Congelada de Uva*: «Prefiero provocar repugnancia, odio, rechazo, desconcierto hartazgo, angustia, hostilidad, miedo... que seguir fomentando la asepsia mental» (Cultura Colectiva News, 2022). Este es un ejemplo de quinismo contemporáneo, ya que los artistas son esa representación que hace conscientes a las personas.

En la antigüedad se decía que eras *filósofo* cuando vivías de acuerdo a lo que pensabas. Una de las más notables características del filósofo cínico era precisamente su coherencia, no dejaba de ser cínico en pensamiento y vida. En el performance, menciona Carlos Zerpa (2004): «el accionista es él mismo y continúa siendo él mismo, nunca busca caminos fuera de sí mismo sino que sigue el camino verdadero, sin máscaras, el camino hacia dentro de sí mismo (que es en realidad el verdadero y único camino)» (p. 10). Este recorrido se puede seguir por medio de la representación, pues sólo se conoce la trayectoria en imagen, no en acciones.

Si la importancia de la representación representada es juego y es legítima, esta puesta en abismo del presente ayudará a entenderse a uno mismos y al *otro* desde la representación representada. Dentro de esta puesta en abismo de presente que produce presencia, hay presentes que tocan al espectador, hay tiempo del ahora que se combina con el suyo y se produce, hace que exista la presencia, y la presencia no se da en uno solo, es un autoconocimiento de mí, pero con lo *otro*, por eso pre-esencia, como si fuera alguien que está antes de mí mismo.

Sobre el performance se ha escrito mucho, desde el ensayo de Susan Sontag (2011) *Estilos radicales*, hasta la tesis de Dulce María de Alvarado (2015), donde expone la historia del performance en México de forma sucinta y clara. En nuestro país, son varios los que se encargan de escribir sobre arte acción y no está tan alejado de las prácticas del cuerpo porque ha existido una tradición católica y sobre todo por la combinación de danza y sincretismo en las prácticas del cuerpo, con limpias del cuerpo y lo religioso se combina para tener esa familiaridad ritual de forma no tan alejada que otras culturas.

En México, el performance como ritual religioso (que en sí mismo es uno) es muy concreto, pero también como cuestión política y de otros tantos pretextos para poder cambiar la mentalidad de este país. El performance fue mencionado al final, porque si la presencia ha tenido un desempeño a lo largo del arte, este ha tenido su cauce, y si se cierra un ciclo en este trabajo hasta el performance, es porque termina por ser el máximo concentrador de presencia en este tiempo. El libro de *Performance en México, 28 testimonios 1995-2000* de Dulce María de Alvarado (2015), da una visión completa, pero también está Alcázar y otros tantos, que son creadores y escritores de la experiencia del performance. Este arte se realizaba en la calle, o en lugares no oficiales, ahora suele hacerse en lugares institucionales específicos:

En los noventa el performance se consolidó, dejó de ser un evento underground y pasó a ser un arte reconocido oficialmente. En 1990, se organizó la Semana del Performance, que se llevó a cabo de manera paralela en el Museo Carrillo Gil y en el Centro Cultural Santo Domingo... Esta actividad fue muy importante pues marcó el acceso del performance a los espacios institucionales.  
(Alcázar y Fuentes, 2005, pp. 158-159)

En el 2010, se presentó una de las exposiciones de performance más llamativa debido al exceso de sentimiento que intensificó con el video y el cine (documental), a través de la ayuda de las redes sociales, que reproducen millones de veces la acción de Marina Abramovic,

y hace que se consolide su presente una y otra vez en internet, que además sabe manejar muy bien. Con ella se tiene un ejemplo de cómo manejar los presentes de manera clara.

Quizá lo anterior que mencionaban Alcázar y Fuentes, sea un síntoma de la libertad en los tiempos después de 1964, del período posthistórico de Danto (2012), que propone en *Después del fin del arte*: «una vez que fue determinado que una definición filosófica del arte no se vinculaba con ningún imperativo estilístico, por lo que cualquier cosa podría ser una obra de arte» (p. 66). Sin embargo, en esa ambigüedad hay varios indicadores de artisticidad que no solo el estilo puede definir. Eso precisamente marca y empuja a que exista un Beuys, un Fluxus y otras corrientes del arte acción.

De eso se nutre precisamente lo que pasa con el performance en la actualidad: todo es válido y con posibilidades de ser aceptado como arte legítimo; aunque esto empujaría a crear otras disidencias para continuar con la presencia y que sea efectiva. El performance al entrar a las instituciones oficiales y ser apoyado por ellas: ¿sólo afianza el simulacro en la representación, simulacro que sale del mundo capitalista, posmoderno de hoy? Como lo dice González Flores (2005) en *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?*, aunque los artistas busquen criticar al sistema desde adentro, el significado de las obras puede quedar en que solo son simples objetos de consumo:

La «Pala» de Duchamp, la «Pared» de Richard Serra, los «Montones de tierra» de Robert Morris, el «Traje de fieltro» de Beuys, «Las aspiradoras» de Jeff Koons, las «Postales» de On Kawara o, más recientemente, la «Caja de zapatos» de Gabriel Orozco son obras fragilísimas, siempre a punto de perder su ironía conceptual y su filo crítico a los ojos del espectador, y de verse sólo como lo que son: objetos. (p. 282)

¿Cómo saber que esa aporía de la representación en el arte contemporáneo es de importancia para el otro?, ¿cómo afecta a la representación que lo oficial acapare los modos de presentar el arte? En

treinta años el sistema absorbe lo contestatario, lo políticamente incorrecto, lo indomable, lo *undergroud*, lo revolucionario. ¿Qué tanto restará esto al arte, a la coherencia de los artistas del performance?, ¿qué tipo de cambios resultan en la representación de las acciones y en lo íntegro del artista?, ¿qué tanto se limita el artista, al hacer un performance para las instituciones oficiales del arte, del mercado?, ¿se necesita otro nivel de representación para hacer reflexionar al público? Tal vez cambia lo polémico, lo contestatario, al mismo tiempo que cambia el artista (su coherencia que se forma desde la representación misma de su trabajo artístico), pero existe el presente en sus trabajos y desde esa sutileza se sigue creando.

Hay algo que con el cuerpo no deja de ser *verdad*, pues si las palabras dicen algo, muchas veces y el cuerpo lo contradice, se toma como válido a este antes que a las palabras, aunque como se mencionaba en otro apartado, lo que trata de hacer el lenguaje en palabras es lo mismo que el cuerpo, situarte en el mundo y fijar tu posición en el universo descentrado. La verdad de uno entonces, sería como sentirse perdido, pero con una convicción de saber que estar vivo y que estar presente vale la pena, pues se está frente a *otro*. Por eso la importancia del performance en las artes está arraigada, dado que es una cuestión que siempre ha unido al espectador con:

El deseo de intensificar las emociones estéticas fundiendo, por así decirlo, la tela pintada con el espíritu del observador, afirmamos que éste 'debe, en el futuro, ser situado en el centro del cuadro'. No debe limitarse a estar presente, sino que ha de participar en la acción. (Chipp, 1995, p. 320)

Esto es, efectivamente, lo que siempre ha sucedido; un cuadro es una puesta en escena para que el observador se involucre y coopere en la creación de mundo, en otras palabras, para que sitúe la vida misma desde el cuerpo, como un festejo por estar vivo, mirar el sujeto artístico ya es un acto festivo por vivir. Varios pintores intuyeron esto, Anna María Guasch (2011), recuerda que «en una acción de Y. Klein

este contestó a la pregunta de lo que él entendía por arte, ésta fue su respuesta: 'El arte es salud. Esta salud nos hace existir. Es la naturaleza de la misma vida. Es todo lo que somos'» (p. 83). Esa misma concepción la replica en sus pinturas azules, donde pinta a los modelos para que ellas *pinten* los cuadros, las famosas Antropometrías. Otro de los pintores que trabajó como tal adentro de la pintura fue Jackson Pollock, quien comenta en *Tres declaraciones*:

Trabajo más a gusto en el suelo. Me siento más cerca, más parte de la propia obra, pues de este modo puedo andar a su alrededor, trabajar por los cuatro lados y, literalmente, estar *en* el cuadro. Es algo parecido a las pinturas que los indios del Oeste hacen en la arena... Cuando estoy *en* mi cuadro, no tengo conciencia de lo que estoy haciendo, solamente después de un tiempo de lo que se puede llamar «conocerse» veo lo que he estado haciendo. El cuadro tiene vida propia. Lo que intento es que surja esa vida. Sólo cuando he perdido el contacto con el cuadro se produce el caos. De otro modo es armonía pura, un fácil dar y tomar, y la obra sale bien. (Chipp, 1995, p. 582)

Como se puede ver, hay mayor acercamiento a los presentes, de forma física, ya no tanto alejada como en la antigüedad, en la que se basaban en la música para crear presente y producir presencia, última de la que los pintores de la mitad del siglo XX conocían su importancia. Por eso Harold Rosenberg, en *Entrando en la tela*, afirma que: «En un momento dado, la tela comienza a ser vista por un pintor norteamericano tras otro como un lugar en el cual actuar más bien que como un espacio para reproducir, rehacer, analizar o «expresar» un objeto, real o imaginado. Lo que va a la tela no es una pintura, sino un acontecimiento» (Chipp, 1995, p. 606). Y es así como la presencia empieza a ser evidente de forma física, por eso la importancia de este periodo en la historia del arte, donde la materia empuja a que se amplíe la experiencia. Por eso es crucial retomar la tradición y desobedecerla para ampliar las disciplinas, como lo dice Claes Oldenburg, en *Transformar el ojo en dedos... de Discusión*, 1964:

La única razón de mis *happenings* es que he querido experimentar con el espacio total o con el espacio del entorno. No creo que nadie haya utilizado antes el espacio como Kaprow y otros en los *happenings*. Hay muchas maneras de interpretar un *happening*, pero una de ellas consiste en utilizarlo como ampliación del espacio pictórico. Yo pintaba, pero encontré que era algo demasiado limitado, por lo que abandoné las limitaciones que tiene la pintura. Voy ahora en otra dirección, violando la idea misma del espacio pintado... En otras palabras, en vez de pintarlas, hacerlas palpables, transformar el ojo en dedos. Ésta ha sido la motivación fundamental de toda mi obra. Por eso hago cosas blandas que son duras, y por eso trato la perspectiva del modo en que lo hago... Lo que me interesa es que el equivalente de mi fantasía existe fuera de mí, y que yo puedo, al imitar el objeto, hacer algo distinto de lo que existía antes. (Chipp, 1995, p. 625)

Con la acción del cuerpo, ya sea *happening* o *performance*, se amplifican los límites de las disciplinas artísticas que antes no le daban al receptor una participación muy activa, pues esta estaba velada en el espacio con la perspectiva, con el claroscuro, o con la forma, como en el caso de la escultura. Pero no solo eso, con el arte acción se amplía la vida de la pieza, pero también el receptor se convierte en la pieza, es en este tiempo donde hay un giro hacia el cuerpo que no ha dejado de sorprender a muchos. Aunque la mitad del siglo XX parezca ya como algo lejano, para la historia del arte es poco tiempo el que ha pasado desde entonces hasta ahora.

Puede ser que Trotsky tuviera razón al decir que «imagina el arte y la tecnología al servicio del Estado revolucionario, y su ensayo termina con una mirada a la gloriosa utopía del futuro, cuando el hombre moverá montañas, y la propia Tierra y la especie humana habrán llegado a ser obras de arte» (Chipp, 1995, p. 487). Quizá este comentario sea cercano al estado revolucionario en la conciencia, en verdad creo que el ser humano ya debe de pensar en ser una obra de arte, y también ver al otro de esa manera, porque ya no tenemos tiempo para vernos de otra manera.

De ahí, implica también la sobrevivencia de la especie, a causa de que si esta no se considera más que materia que puede ser sustituida y sin respeto alguno, pronto perecerá. Pero si se coopera con el *otro* y si el respeto mutuo existe, habrá posibilidad de conquistar un estado de conciencia diferente, de mover el centro de su mundo individual. Para lograrlo se necesita pensar y pensarnos más allá de la apariencia. Se tiene que ser más presencia, y para eso sirve el performance y el arte acción, las formas donde el cuerpo adquiere presente y se manifiesta hasta cambiar el sentido del mundo con presencia. Por eso André Breton y León Trotsky escriben en el *Manifiesto: Hacia un arte revolucionario libre*, en 1938 que:

El verdadero arte, que no se contenta con limitarse a hacer variaciones sobre modelos previos, sino que insiste en expresar las necesidades íntimas del hombre y de la humanidad de su época, el verdadero arte no puede no ser revolucionario, no puede dejar de aspirar a una reconstrucción total y radical de la sociedad. Ello ha de ser así aunque sólo sea para liberar a la creación intelectual de las cadenas que la sujetan, y para permitir que todo género humano pueda elevarse a las cimas que en el pasado sólo habían alcanzado genios aislados. (Chipp, 1995, p. 515)

Esto conduce a lo crucial de las palabras de Beuys, de su escultura social, por eso la importancia vital del uso múltiple del cuerpo en vivo, para que sea comprendido en cabalidad. Aquí entonces, se junta el concepto de desobediencia si se quiere hacer una revolución, también se une el tema ético, para poder comprender que todo ser humano es artista. Esto también es vivir en el presente y en los presentes que cada aspecto proporciona para ver entre sujetos y con el arte la presencia del otro, ese otro convertido en *arte*, convertido en alguien que no solo es materia, sino algo que puede ser un transformador del universo, ya que es un creador de mundos.

Comenta Robert Motherwell en una declaración de 1944 que, «como resultado de la miseria de la vida moderna, nos encontramos

ante la circunstancia de que el arte es más interesante que la vida» (Chipp, 1995, p. 581). Debe dársele a la vida ese estatus de arte para que no deje de ser interesante, ya que es lo más valioso, y por cuestiones políticas o sociales, tal parece ser que se difumina su sentido. Este trabajo indaga a lo largo de la historia del arte para rastrear la presencia, ya que de cierta forma es *ver la vida*, la representación, la imagen, volvamos a repetirlo porque es extraordinario: es *dar vida*. Así es, y no como metáfora, sino que el ser humano al crear arte, está valorando la vida, y lo que es necesario ahora es volver a situar esa vida que ha sido vaciada de nuestro cuerpo desfigurado, para ser depositada en espectáculos políticos.

Hay que situar de nuevo la vida en la vida, por eso la importancia del performance, que se dirige a una atención a los cuerpos, que se hace de presente, que produce presencia, lo mismo que produce el arte plástico o de cualquier índole o soporte. Lo que hace más evidente al performance o el arte acción, es el movimiento del cuerpo o la carencia de él, y eso porque «La vida no existe sin movimiento, y el movimiento no existe sin la vida. El movimiento es la expresión de la vida» (Chipp, 1995, p. 577). Aquí se tiene un punto interesante que pone de manifiesto las artes escénicas: *el movimiento*. Si se analizó que en la arquitectura la vida se fija al silencio, o la pintura a un sonido de colores, o la escultura a una distancia: *lejanía o cercanía, una cuestión de tacto*, esto denota que cada una de las disciplinas formen un lugar privilegiado de incubación de la vida en la vida.

Esto es extraordinario para el ser humano, quien puede salirse de su mismo cuerpo para replicarse en su entorno y en sus creaciones. Pero habrá que decir que así como esto se puede usar para algo positivo, se usa también para crear muerte, lo que ha pasado en algunos casos. Otro de los grupos que tomaban en cuenta el tiempo de forma tangible, debido a que es una cuestión experimental, es el grupo Co-BrA, que es uno de los antecedentes del arte de finales de siglo XX. Dice Constant, en *Nuestros propios deseos construyen la Revolución* (*El Grupo Cobra*), de 1949:

Pero ¿cuál ha sido la base de la experimentación hasta ahora? Puesto que nuestros deseos nos son en su mayor parte desconocidos, la experimentación debe siempre tomar el estado presente como un punto de partida. Todo lo que ahora conocemos es la materia prima de la cual extraer posibilidades hasta ahora desconocidas. Y una vez que hayan sido halladas nuevas formas para utilizar la experiencia, se nos abrirá todavía un abanico aún más amplio, que nos permitirá avanzar hacia hallazgos inimaginados. (Chipp, 1995, p. 642)

El tiempo presente es el punto de partida, puesto que la revolución en la que estamos inmersos no es otra que la que uno mismo tiene con el tiempo que transcurre. Con estos antecedentes se va formando la base para grupos en la década de los sesenta, por eso,

R. Long realizó obras como *A Line Made by Walking* (Una línea hecha caminando, 1967) en la que no sólo se valió de su cuerpo como instrumento artístico (hacer una obra de arte caminando), sino como medida del mundo que pisaba, de la superficie de la tierra sobre la que dejaba la huella de su andar y a la que consideraba matriz de su obra. (Guasch, 2011, p. 75)

Esas obras que aparentemente son tan sencillas de realizar necesitan, de un conocimiento extremo para poder solucionar, con elementos del presente, una pieza, como en el caso de R. Long. Son muchos los artistas que comienzan trabajando con el cuerpo, ya sea acercándose al lienzo, metiéndose en él, o siendo el mismo cuerpo el soporte, por ejemplo, lo que menciona Guasch (2011) quien dice que:

Junto con Y. Klein uno de los primeros artistas plásticos en presentar y utilizar el cuerpo como obra de arte, «la primera piedra de toque del arte corporal», fue el italiano Piero Manzoni (Soncino, 1934-Milán, 1963). No lo hizo tanto en sus *Acromos* (obras realizadas con los materiales más diversos que, a partir de los

*Monocromos* de Y. Klein, intentaban revelar el grado cero de la pintura), sino en sus *Esculturas vivientes* (1961) en las que cualquier individuo podía convertirse en obra de arte tan sólo con que su cuerpo fuese firmado por el artista. (pp. 84-85)

En este caso habría que tener una firma, pero después, se ve que esos asuntos de autoría cambian y el cuerpo es algo legítimo y sin posibilidades de ser firmado para ser considerado arte, ya que el arte no solo es el cuerpo sino la acción. Todo esto se tiene que tomar en cuenta cuando se aprecia arte contemporáneo, ya que si no tenemos en cuenta la tradición del cuerpo y su re-presentación, y nos situamos en el siglo XVI y no en el XX o XXI, lo que vemos parece una burla a los cánones. Manzoni sentó bases de la importancia del cuerpo y sus residuos como componente estructural de un arte del futuro, ya en los años sesenta:

Piero Manzoni trasladó esta dimensión performativa a otro tipo de trabajos como fueron sus bases mágicas, que presentó por primera vez en la galería La Tartaruga de Roma en 1961, y que constaban de un pedestal sobre el cual se habían fijado dos pisadas de fieltro que otorgaban temporalmente la condición de escultura a toda persona u objeto que se dispusiese sobre ellas, y sus esculturas neumáticas (*Corpo d'aria* [Cuerpo de aire], 1961) que atrapaban el aliento del artista. (Guasch, 2011, p. 85)

Estas manifestaciones con el cuerpo de la década del sesenta, se refieren a la historia del arte, algo que ya pasó a la historia, pero a veces en la actualidad aún se sigue cuestionando si eso es arte o no, sin tener explicaciones que fundamenten el por qué se opina una cosa o la otra. En estos casos, la única guía es una percepción personal sin antecedentes de tal o cual disciplina. En cambio, «para W. Sharp ese nuevo material y ese nuevo soporte, el cuerpo, se podía entender como útil (B. Le Va), como soporte (B. Nauman y W. Wegman), como objeto y, por último, como presencia en su devenir cotidiano»

(Guasch, 2011, p. 92). De ahí se alimentará la escultura social y los actos performativos en la vida cotidiana, si es que se quiere elevar al arte a otra dimensión, aunque esto cause escándalo. Hay casos excesivos que no van a ser bien recibidos en el mundo del arte y que todavía hoy causan mucho descontento, por ejemplo:

El Accionismo vienesés: sus objetivos fueron formulados con claridad: reaccionar contra el expresionismo abstracto norteamericano y sus derivaciones utilizando su cuerpo como soporte y material de la obra de arte, un cuerpo que podía ser degradado, envilecido e incluso mancillado en un proceso de ‘política de la experiencia’. (Guasch, 2011, p. 85)

Sin embargo, como toda práctica artística seria, esto no era una cuestión de solo maltratar al cuerpo, sino que en la intencionalidad de estas obras había una cuestión primordial del arte que es la vida, aunque fuera mediante llevar al cuerpo a traspasar ciertos límites que generan muchas preguntas éticas y políticas:

Al respecto H. Nitsch, en los estatutos del *Orgien Mysterien Theatre*, afirmó que el ejercicio del arte conlleva el sacerdocio de una nueva concepción existencial: «El arte es un medio de enamorarse perdida e intensamente de la vida y debe intensificarse hasta el más descarado exhibicionismo que deriva de los sacrificios. Soy expresión de todas las culpas y las libidos del mundo. Quiero reconocerme en el júbilo de la resurrección. Quiero liberar a la humanidad de sus instintos bestiales». (Guasch, 2011, p. 88)

Es sabido que uno de los conceptos utilizados en la elaboración de la obra artística es la *desobediencia*, que al ser contenida en un alto grado en una pieza, suele escandalizar a la sociedad en la que se vive, pero es el mismo espíritu *cínico* el que está de por medio, y lo que hace que esa evolución de conciencia se amplie en la sociedad para la que está

propuesta la obra. Pero también debe de valorarse la cuestión ética del artista en la elaboración de la pieza misma, dado que muchas veces es la ignorancia lo que hace que no se dé una justa valoración a las obras, y por medio de voluntades, triunfe el servilismo institucional y de grupos que inhiben el crecimiento social en aras de la *civildad*. Es el escándalo el que permite que sean movilizados los prejuicios, y a la vez cumple un poco su función, aunque por el mismo revuelo que causa la obra muchas veces es censurada.

La fuerza que tiene el arte del cuerpo no es sencilla de asimilar, porque están puestos en él muchos ideales y costumbres que la sociedad respeta y son tabú, pero precisamente por eso «En el primer manifiesto de arte corporal dice: ‘El arte corporal derriba, rechaza y niega la totalidad de los pasados valores estéticos y morales inherentes a la práctica artística, ya que la fuerza del discurso debe reemplazar a cualquier otro presupuesto del arte’»<sup>69</sup> (Guasch, 2011, p. 83). Por eso, el arte del cuerpo nace en un contexto circunstancial de la opresión y deja su vestigio en la historia. No es fácil enfrentarse a uno mismo desnudo y descarnado en todo un esplendor de claridad, la lucidez ciega y por eso se la niega, dejándola salir solo en pequeñas dosis, si no es que casi de inmediato se le reprime para que sea un espectro, casi en el momento de su desaparición. De esta manera:

El arte corporal se presenta como la primera medicina para la enfermedad social puesta en evidencia por los desórdenes políticos y culturales del Mayo francés, y como la más contundente y violenta reacción contra el establishment que, conscientemente o no, es el responsable de poner el mundo al revés, un mundo que en lugar de dar vida, esclaviza, mutila y castra al ser humano: «Hoy día —dice Pluchart en el manifiesto de Niza— el arte corporal ya no tiene por qué producir belleza, sino lenguaje, un lenguaje inédito, no codificado que, rechazando la historia, el sentido y la razón, sea capaz de hablar del cuerpo, aquí y ahora, con el fin de preparar también el mañana». (Guasch, 2011, p. 94)

---

69 *Primer manifiesto del arte corporal* (París, 20 diciembre de 1974), en *Art corporal*, galería Stadler, París, enero de 1975. Recogido por F. Pluchart, *L'art corporal*, págs. 64-66.

Como ya se ha visto, cualquier disciplina artística de la cual se hable, sin excepción, es una obra que sirve a la vida, y a una vida mejor, para que el *otro* a quien no se conoce tenga un mejor futuro. Eso es la ampliación de la conciencia, querer el bien y tener más posibilidades de una vida *digna*, no solo para uno, sino también para otros. Esto es algo que se aprecia en el trabajo de Journiac:

Uno de sus primeros rituales, verdadero alegato en defensa de los marginados sociales y obra sin duda paradigmática de la historia del arte corporal, es *Messe pour un corps* (misa para un cuerpo) que M. Journiac celebró el 6 de diciembre de 1969 en la galería Daniel Templon de París y en la que ofreció a todos los asistentes su propio cuerpo a través de la comunión de éstos con hostias cocinadas con su sangre, cuya receta fue repartida entre los que comulgaron. Aparte de exaltar la materialidad y, a la vez, la transubstanciación del cuerpo, el artista buscó explorar la soledad humana a través de la comunión/comunicación absoluta y trascendente de los «fieles» del acto artístico. Con respecto a esta acción, F. Pluchart afirmó: «Con *Messe pour un corp*, Journiac ha llevado la historia del arte a su último paso en falso. Ha abierto una herida incurable y ha intentado profundizar en todas sus consecuencias». (Guasch, 2011, p. 106)

El arte se ha propuesto algo que es imposible hacer, extender las posibilidades de vida en sentido de felicidad y en sentido de dignidad, como en el sentido físico, cualquier dar sentido a la vida le parece justo para continuar con lo vigente de su permanencia y así sostener la coherencia que hay todavía en el ser humano. Esto puede verse en la obra de Pane:

En *Escalade non anesthésiée*, Gina Pane, en la soledad de su estudio, desliza sus pies y sus manos desnudos, sin nada que los proteja del dolor, sin anestesia, en una «escalera sueca», hecha con planchas metálicas de aceradas aristas para denunciar el te-

rror, la agresión, la violencia, la tortura y los peligros sociales que atenazan al mundo. (Guasch, 2011, p. 107)

La artista hace esto como protesta a la guerra de Vietnam. Aquí se despliegan los cuatro conceptos estudiados en este libro, que en la mayoría de las obras son evidentes, aunque es cierto que algunas son más complejas de analizar debido a su sutileza. Hay otros artistas, para quienes lo político se vuelve una cuestión más íntima, como lo es una relación de pareja, por ejemplo en el dúo que formaban Marina Abramovic y Ulay, su expareja, e igual que ella, un artista de la acción:

En la década de los ochenta, partiendo de la base de que el artista no debe ser un fabricante de objetos sino más un sujeto activo de viajes ceremoniales hacia el territorio de la conciencia, M. Abramovic y Ulay empiezan a trabajar con el concepto de tiempo y supervivencia del cuerpo humano que singularizan en experiencias como sus travesías por los desiertos australianos (Modus Vivendi) en las que ponen el cuerpo a los límites de la resistencia, ... su meditaciones ceremoniales, como la que durante dos días los mantuvo en Sao Paulo sentados inmóviles frente a frente a ambos lados de una larga mesa mirándose a los ojos sin pronunciar palabra (Nightsea Crossing, 1985). (Guasch, 2011, pp. 112-113)

Marina Abramovic, es conocedora de la tradición del arte y de las culturas, adquiere a lo largo de varios decenios el privilegio de manipular el tiempo presente haciéndolo suyo; por eso en el 2010, en la exposición antes mencionada, logra multiplicarlo con sus performance actuados por otras personas. Existen fotos de esos performances que Marina una vez hizo en el pasado, logra tener videos del performance que hay en imagen, hace publicidad con los performance, hace en pocas palabras una puesta en abismo de la misma acción, dotando de vida a su acción, desde y con el otro, su imagen es del otro.

La artista logra una circularidad en el tiempo que pocos artistas consiguen. Esto hace que su obra se afiance en el presente, que como

proyectil impacta de forma certera al espectador. Como punto culminante en su retrospectiva, ella misma se hace presente, el artista está presente mirando de frente al espectador, su espejo, quien también es artista. Digamos que la acción íntima de Marina replica en *el amor* una obra de arte de sí misma en el presente con el espectador, como Beuys quería hacerlo a nivel social. Este artista no era el único que quería impactar a lo social, también los situacionistas tenían de cierta forma el mismo objetivo:

Querían conseguir una cultura abierta, de participación total, de diálogo, de interacción, en cuyo seno todo el mundo se convirtiese en artista, querían una poesía que fuese comunicación inmediata con lo real y en último término, buscaban la transformación del mundo a través de un nuevo irrealismo, aunque no siempre sabían cómo eliminar el orden establecido. (Guasch, 2011, pp. 123-124)

Marina absorbe el orden establecido y logra hacer de sus ocho horas sentada en aparente pasividad, una labor con el otro; logra esa comunicación que tanto busca el autor-obra con su receptor, el espectador.

Tal vez lo interesante de la performance es que habla de la vida misma de los protagonistas, igual que esa imagen de Abramovic, quien se exigía silencio fuera de la escena porque allí la escena era, al fin, la vida misma... La performance autobiográfica en vivo tiene lugar no solo en un campo compartido. Las performances se hacen con el espectador en mente. (de Diego, 2015, p. 131)

Esto comenta Estrella de Diego al hablar de los *performances* representados de Marina Abramovic en el MOMA. Es entonces un encuentro entre la representación de sí mismos y del otro, puesto que el proceso es uno de los elementos donde se origina y se acciona al performance desde el presente; solo es una puesta en escena de la presencia del *otro-yo*, porque como lo dice Lefebvre (2006): «las representaciones

también vienen de dentro, contemporáneas de la constitución del sujeto, tanto en la historia de cada individuo como en la génesis del individuo a escala social» (p. 20). Esto existe para que siga evolucionando el ser humano, se requiere una transformación en él, no es en sus nacionalismos y obsesiones, sino en algo más general, algo que ayude a estimular la conciencia. Ser el otro, que se pueda ver de frente en igualdad de condiciones, de otra manera no hay posibilidad en que exista un cambio. La pintura y el arte acerca al *otro*:

El ojo y la mirada perciben forman, superficies. El ojo percibe lo visible. Busca la luz y no se ve, a no ser en un espejo. Para él, la luz hace surgir un mundo —doble— de colores y de formas. ¿Presencias? No. Esbozos, siluetas. Para la presencia, se necesita además el contacto, el movimiento de todo el cuerpo. (Lefebvre, 2006, p. 202)

Esto es lo que evidencia el performance y el arte acción, es la promesa fáctica de los conciertos, que en multitud permiten encontrar la intensidad de la presencia. Gumbrecht (2005) afirma que:

El concepto de intensificación nos ayuda a entender que no es inusual, para las culturas de presencia, cuantificar lo que no es pasible de cuantificación en una cultura del significado; las culturas de presencia cuantifican los sentimientos, por ejemplo, o las impresiones de cercanía y ausencia, o los grados de aprobación y resistencia. (p. 94)

Es lo que las prácticas hacen en la actualidad, desde las estéticas contemporáneas, como la estética del aparecer, la estética del performance, entre otras muchas; el arte se tiene que ver desde esta perspectiva. Cada obra es producir presencia, ya que: «En una cultura de presencia, las cosas del mundo, además de su ser material, tienen un significado inherente (no meramente un significado que se les confiere después de una interpretación), y los humanos consideran a

sus cuerpos como parte integral de su existencia» (Gumbrecht, 2005, p. 80). Entonces, esto es lo que el espectador debe preguntar cuando mira manifestaciones del arte actual, debe de intuir desde el cuerpo y los sentidos el contenido de presencia que se produce en tal pieza. Habría que preguntarse cómo es que el creador, que es un artista ya consciente de su cuerpo, sobre todo del cuerpo del *otro* como un igual, amplía el nivel de conciencia del *otro*. Se es partícipe como espectador-creador, del cambio constante del mundo en el que se vive y en el que se quiere seguir viviendo. Para eso no hay que ser partícipes de la destrucción del otro, sino su guardián, un guardián de la vida.

# **La fotografía: El presente y la presencia en la imagen**

Este escrito nace de la necesidad de explicar de forma convincente la importancia del tiempo en el arte. Inicia como una inquietud desde la imagen fotográfica<sup>70</sup>, a causa de la preocupación de saber explicar en una asignatura de arte cómo es que la fotografía es arte. Esta disciplina en la imagen artística es una complejidad, nada simplista, al contrario, está estructurada por los empeños humanos para hacer que esta tenga sentido en su constitución y dimensión humana.

Como la mayoría de las personas tienen celular y hacen miles de imágenes en su vida, el acto de fotografiar parece algo sencillo de realizar. Sin embargo, ya se ha explicado que a lo largo de la historia del arte, como humanos, lo único que hemos querido hacer es participar con el otro del sentido de su existencia, del sentirse plenamente identificado con el sí mismo. Es lo que ha llevado al arte a considerar el tiempo como elemento fundamental de su constitución al realizar una obra.

En esta exploración, lo que se ha procurado es que se vea la complejidad en la creación de un proyecto artístico, dejar claro que este no se realiza con ocurrencias. En la actualidad, lo único que queda

---

<sup>70</sup> Uno de los principales trabajos que uso en este apartado es *La Fotografía* de André Rouillé (2017), que es de reciente aparición en el contexto actual y muy acercado a lo que se estudia aquí.

en el museo es la foto o el video, porque mucho del arte que se rea-liza es precisamente performance, instalación, *landart* u otras dis-ciplinas efímeras o imposibles de trasladar a museos, de modo que simplemente las conocemos fijadas en imágenes. Eso a mucha gente le parece superfluo, pero en lo que concierne al arte contemporáneo, veremos que no es así.

La fotografía a finales del siglo XIX viene a modificar los elemen-tos del arte, a refrescar técnicas y procesos que serán utilizados por pintores<sup>71</sup> y escultores,<sup>72</sup> como los cubistas y los futuristas, como la pintura abstracta y después el minimalismo. La importancia del tiempo cobra un sentido capital en la representación del sujeto y su mundo. Henri Cartier-Bresson, uno de los mejores fotógrafos del fotoperiodismo, tenía como lema: *el momento decisivo*; es decir, ese acontecimiento donde el ojo, la cabeza y el corazón se juntan para realizar una toma; no es que se sincronice el cuerpo para realizar el disparo, sino que el momento decisivo es la presencia del otro, cuando alcanza a percibir que un instante no se volverá a repetir con esas características.

Berger (2015) dice que: «Las fotografías no celebran ni el aconte-cimiento ni la facultad de la visión en sí. Son un mensaje acerca del acontecimiento que registran. La urgencia de este mensaje no depen-de enteramente de la urgencia del acontecimiento, pero tampoco es completamente independiente de este» (p. 35). No es independiente porque ese mensaje con potencia se puede convertir en presencia; en un momento revelador que transforma el tiempo donde acontece, un mensaje que puede ser provisto de potencia, de intensidad en la impresión estética y cobrar sentido. Sontag (1996), recuerda que «Aunque acontecimiento ha llegado a significar, precisamente, algo

---

71 Jean-Louis Igout produce en 1880 impresiones en forma de cuadros formados por ocho o dieciséis clichés distintos de cuerpos desnudos, o bien, de partes del cuerpo: pechos, pies o manos. También ahí el objetivo es ahorrar a los artistas la contratación, a menudo onerosa, de un modelo vivo. (Rouillé, 2017, p. 397)

72 El pintor y el fotógrafo Louis-Camille d'Oliver funda en 1853 la Sociedad Fotográfica, especializada en la producción de desnudos para artistas. A principios de la década de los sesenta del xix, Alexandre Quinet comercializa también series de desnudos, cuya leyenda «Estudio del natural, no autorizado para exhibición» revela su doble destino en el contexto de esa época: tanto el de los artistas como el de los aficionados a las imágenes frívolas. (Rouillé, 2017, p. 396)

digno de fotografiarse, aun es la ideología (en el sentido más amplio) lo que determina qué constituye un acontecimiento» (p. 28). Por eso el peso que se le da al apartado de ética:

El verdadero contenido de una fotografía es invisible, porque no se deriva de una relación con la forma, sino con el tiempo. Se podría decir que la fotografía está tan cerca de la música como de la pintura. Acabo de decir que las fotografías testimonian una elección humana. Esta elección no se establece entre fotografiar x o fotografiar y, sino entre fotografiar en el momento x o en el momento y. Los objetos registrados en cualquier fotografía (desde el más impactante al más común) transmiten aproximadamente el mismo peso, la misma convicción. Lo que varía es la intensidad con la que se nos hace conscientes de los polos de ausencia y presencia. Es entre estos dos polos donde la fotografía encuentra su significado (el uso más popular de la fotografía es como recuerdo de lo ausente). (Berger, 2015, p. 35)

La fotografía se utiliza como memoria, pero para hacer hincapié en lo presente, no para que sea algo del pasado, recordar es volver a estar un poco en aquel presente pasado, con una potencia deslavada, pero queriendo aprehender, palpar el presente a como dé lugar. Se busca hacerlo ya sea con la fotografía o con el cine, o por medios digitales, que es lo último que tenemos para evidenciarnos en la obsesión del presente inaprensible. La realidad virtual está alcanzando importancia, y aún ahí estaremos buscando lo mismo, se tendrá el mismo afán.

Esta obsesión por el tiempo está desde el origen de la humanidad; llámese tiempo bíblico o tiempo físico, es una de las preocupaciones humanas de mayor estudio, pues como seres temporales y con consciencia, queremos aprovechar el tiempo, alargarlo, acortarlo o fijarlo, esa angustia sobre y por el tiempo nos hace ser conscientes de nuestra existencia, de la existencia del otro. Pero aunque este tema es antiguo, hay una obviedad que no es muy discutida, dado que, por ser

el tiempo lo que constituye la pieza, muchas veces damos por hecho que hay una comprensión del tiempo mismo y no es así. Es por eso que nos disponemos a ver de qué manera se manifiesta ese tiempo y cómo lo podemos percibir en la fotografía.

La fotografía en la actualidad con las redes sociales es algo cotidiano. Es por eso que Laura González Flores, en la introducción al libro *La fotografía, entre el documento y arte contemporáneo* de André Rouillé (2017), nos recuerda que «la fotografía no sólo reproduce, sino que produce la realidad social de modo performativo» (p. 18). De modo que no solo es una reproducción del acontecer; sino que ya implica un proceso de la producción de la realidad, algo que se está formando. Eso es muy importante, porque a causa de las redes sociales, se cataloga a la fotografía como una disciplina artística superficial, es en el contexto actual menos valorada que la plástica, de manera que todavía en los concursos se dan premios mayores a la pintura que a la fotografía, pero a nivel de impacto son lo mismo. Todas las disciplinas tienen el mismo valor porque hacen del presente algo tangible y producen presencia. Rouillé (2017), sigue a Deleuze y Guattari:

El arte-fotografía de las postrimerías del siglo XX cumple con dos propósitos poco descritos en la historiografía del arte contemporáneo: el primero, resarcir la ausencia de objetos en un campo artístico amenazado por la desmaterialización y deslocalización de las obras de arte, y el segundo, emprender un profundo movimiento de secularización del arte. (p. 20)

Esto es muy importante, ya que al hacer de la realidad algo palpable, un mundo repetido, se difumina lo sacro de esta para poder re-estructurar con *momentos* ese otro mundo que llevará a la imagen a ser algo sumamente cercano. Si antes había una preocupación con el *alma* al ser fotografiados, ahora se está unido a la imagen, aunque se anhele lo contrario. Esto es así, pues el arte ha utilizado la fotografía como registro, la finalidad ha sido concretar en el presente la realidad de lo efímero, y ese anhelo hace más bien que sea lo que conforme esta realidad de forma tangible, a causa de que:

En esta derrota del arte-objeto (único, artesanal, subjetivo, etcétera) tal y como lo defendió ardientemente la pintura moderna, el arte-fotografía interpreta de hecho un doble juego, a la vez favoreciendo esa derrota y atenuándola, porque el arte-fotografía no opone a los objetos artísticos canónicos (manuales) un no-objeto (performance, concepto, diálogo, obra virtual), sino una especie de cuasi objeto (tecnológico). Cuasi objeto en tanto infradelgado y afectado de un déficit de materia, pero objeto al fin y al cabo, lo que asegura, de hecho, una permanencia del objeto a contra corriente del movimiento de desmaterialización del arte. (Rouillé, 2017, p. 32)

Este objeto, este *residuo*, es la constancia del presente que hace que la posibilidad de la presencia quede asentada. Lo que no alcanza a ser vívido es congelado, para que en su frescura permanezca la inmaterialidad de la acción, la cual con la fotografía no desaparece, se torna misteriosa, una cuestión épica entorno a los sujetos de un tiempo concreto. Porque al final, está ese testigo que presenció lo que estoy viendo y me convierte en participé de eso, la importancia entonces no es la acción, sino la posibilidad de acción que sigue entre yo y la realidad.

La antigua unidad hombre-imagen abre paso a una nueva unidad realidad-imagen: ‘Una vez iluminado y posado, el modelo y el instrumento actúan solos’, señala en 1864 el retratista Alexandre Ken. Con la imagen-máquina, la realidad material ocupa el lugar del operador. Se verá cómo así serán modificados los regímenes de la verdad y la semejanza, como también la ontología de la imagen y el conjunto de discursos que la toman como objeto. (Rouillé, 2017, p. 48)

Desde el inicio de la fotografía y ante el asombro de las posibilidades de la imagen y representar la verdad, al mismo tiempo venía

esa idea de la transformación del ser humano, del sujeto que estaba acompañando la acción del tiempo. La cuestión del artista entonces quedaba en entredicho. Al ser un operador quien utilizaba la cámara, no era tan fácil de digerir que eras un artista, aunque muchos de los primeros usuarios de la fotografía eran pintores. Ya se ha dicho que la cuestión del arte no la hace en sí la disciplina, por eso mismo la cámara era vista mucho más que como un espejo, era una cuestión de reconocerte, de mirarte de frente, y de continuar mirándote, no es una cuestión de devenir, es darte cuenta de que vives en un solo instante; como explica Rouillé (2017):

Pero producir y grabar no es representar. Como precisa Janin, «en efecto la cámara oscura no produce nada por sí sola; no es un cuadro, es un espejo», sólo capaz de reproducir. Si se le adjunta un sistema químico de registro, se obtiene la fotografía, que capta más de lo que presenta. El espejo es un objeto paradójico, capaz de recibir y reenviar las imágenes, pero incapaz de retenerlas, de captarlas. Es a esta especie de enfermedad ancestral a la que viene a responder —milagrosamente— el daguerrotipo, cuyos reflejos plateados todavía recuerdan aquellos del espejo. (p. 49)

Esto indica que el continuo del tiempo está de cierta forma integrado a la imagen fija, algo que no se ha querido ver en la fotografía, pero sí en el cine y el video. Después, al darle movimiento, lo único que se hace es darle más intensidad a la imagen fija, pero esta también posee su propio movimiento, quizás sólo es que no tiene suficiente potencia. «La fotografía es entonces una máquina para captar más que para representar: capta fuerzas, movimientos, intensidades, densidades, visibles o no; no representar lo real, sino producir y reproducir visibilidad (y no lo visible), 'Volver visible, no devolver o reproducir lo visible'» (Rouillé, 2017, p 49). Algo que por principio parece ser algo evidente no debe de dejarse pasar. Hace un mundo y ese mundo se imita, se reproduce, se usa en esos ámbitos en lo que se llama la cultura.

Por eso su importancia, dado que es la que realiza el modelo para ver y ser visto, que modela la cuestión de cómo se vive el presente y cómo, gracias a la fotografía, es usado el tiempo que era una cuestión aplicada en las brújulas y en los relojes. Este fue puesto al servicio de la cámara y el proceso fotográfico, algo que llevó a muchos pensadores a formular ideas y teorías de la importancia del tiempo y su efecto. En la unión fotografía-tiempo, Rouillé (2017) aclara que:

Su contigüidad con la realidad es la fuerza y la vulnerabilidad de la imagen fotográfica. La experiencia de Langlois ilustra hasta qué punto esta imagen es un embrollo profundo, esencial, de temporalidades múltiples articuladas sobre el estado del cielo: la ‘perseverancia y tenacidad’ del fotógrafo, los «tiempos de exposición» que pueden llegar a ser ‘de varias horas’, el tiempo de revelado («dos o tres días, y a veces más») y el acontecer de las cosas, que ‘desaparecen cada día por la mano de los hombres o por la del tiempo y el clima’. (p. 51)

A grandes rasgos, en este libro se le llama presentes a esos tiempos, y no son los únicos que intervienen en la creación de la fotografía, habrá que tomar en cuenta también los presentes de: lo imaginario, de la conciencia de cada fotógrafo, de los presentes de cada estilo o género fotográfico, de las mismas técnicas, de la utilización del color o blanco y negro, del momento decisivo de Cartier-Bresson, de los planos, de la misma duración de la exposición, de los elementos integrados alrededor de la fotografía o en la fotografía, etc. Son muchos los presentes que podemos ver en la fotografía, dado que esta está constituida principalmente con tiempo.

Esto es como si fuera la conclusión del uso del tiempo de las demás disciplinas. Después nace el cine, para arrebatar la complicidad de tiempo, ahora está la realidad virtual y más adelante algo que la superará; el arte es una cuestión de tiempo que fue saturada por la fotografía. Ese presente que cada disciplina organiza en sus estructuras interiores en complicidad con el espectador, hace que se produzca la

presencia de la que hemos hablado. Las imágenes están constituidas por varios presentes que se manifiestan desde el proceso de poner en escena el momento que se va a fotografiar, como lo que está en el encuadre, así como también los tiempos de observador que se hace partícipe de la obra y la contextualiza desde muchos presentes, es por eso que como dice Rouillé (2017):

La fotografía no representa tal cual una cosa pre-existente, sino que produce una imagen durante un proceso que pone la cosa en contacto y en variaciones con otros elementos materiales e inmateriales. Por otro lado, traslada a la fotografía del terreno de las realizaciones al de las actualizaciones, del dominio de las sustancias al de los acontecimientos. (p. 99)

Por eso la importancia de la justificación al realizar tal o cual cosa, ya que de eso dependerá que más presentes se actualicen o se perciban en la obra del fotógrafo; parece simple, pero por eso a la hora de realizar proyectos se deja de lado. El artista tiene una razón principal para realizar arte, ir a las cosas mismas y verlas tal cual son, puesto que está enlazando una discusión con la *verdad*, con la *realidad*, con los objetos cotidianos, como se vio anteriormente en el caso del *Guardador de Rebaños* de Fernando Pessoa y en del *El Quijote*, de Cervantes. En la fotografía no ha sido diferente, se está en busca de ese tiempo como cualquier arte, por eso Rouillé (2017) comenta:

Mientras que la nitidez y la precisión, excluidas durante tanto tiempo del campo del arte fotográfico, se convierten en su eje principal a principios de los treinta del siglo XX, con el ocaso del pictorialismo. Entre los fotógrafos alemanes y estadounidenses de esta época, la antigua oposición entre documento y arte se resolvió a favor de un arte documental. De August Sander a Walker Evans, de Albert Renger-Patzsch a Dorothea Lange, de Karl Blossfeldt a las primeras imágenes de Henri Cartier-Bresson, la postura es parecida: fotografiar ‘las cosas como éstas son’,

aceptar el mundo tal como es, tal y como se le presenta a la cámara. Tras los montajes de estudio del retratista profesional, de los retoques pictorialistas y de las experimentaciones vanguardistas, el documental busca confrontarse con la cruda realidad. (p. 115)

Confrontarse con la realidad empezó a ser una cuestión de lo más profundo para el ser humano, ya que la filosofía de Husserl era lo que dictaba. No solo es que sea una ocurrencia de los artistas, se presenta de forma clara y en representación desde múltiples presentes ese estar aquí, que se escabulle porque es escurridizo desde la realidad, y hay que fijarlo de alguna manera. Ahí es donde la fotografía empieza su dominio, por ejemplo, en la fotografía-documento:

Una fotografía-documento nunca está sola, pero tampoco nunca está ante la cosa que representa. Siempre está inscrita en una red regulada de transformaciones y siempre está arrastrada por un flujo de huellas en movimiento. Sola, ella no tiene nada que decir... Este contacto físico, que liga cada etapa a la siguiente, teje una red y asegura la posibilidad de regresar mentalmente de la última etapa (la imagen) a la primera (la cosa). Es este retorno posible, esta circulación, esta corriente interna de la red de transformaciones y contigüidades lo que sella esta verdad particular de la fotografía-documento. Una verdad de red. (Rouillé, 2017, p. 127)

Se determina el lugar con el sujeto, se captura casi de forma impecable lo que está presente, pero también se conecta con situaciones que se encuentran entre medio, y que se pueden corroborar también con el espectador. Al final, la recepción es la que amplía esa red, porque se comprueba la existencia con la actualización de los espectadores. Esa misma red de la que habla Rouillé, es la que está de forma intrínseca en la disciplina con los tiempos presentes, que al ser actualizados por el espectador pueden crear presencia desde la fotografía, porque será una red de redes. Uno de los más importantes autores que ha dejado la fotografía es Marey, ya que al diseccionar lo real, se ve una

irrealidad, ese punto ciego que antes de la fotografía era imposible de averiguar.

Marey construyó un conocimiento sobre la locomoción combinando una práctica de enunciados (los de la fisiología) con una práctica de las visibilidades (sus cronofotografías), en su sitio (el Parque de los Príncipes), con ayuda de un dispositivo técnico (la estación fisiológica), actuando de manera específica sobre los cuerpos y produciendo imágenes con formas y usos singulares.

(Rouillé, 2017, p. 152)

Al ir a la cosa misma no solo desde el sujeto, sino también desde el aparato, se producen nuevos resultados. Aquí se tiene una lección al ir a las cosas mismas, ya que se conoce lo que se usa y se innova al mismo tiempo, según sean las posibilidades del material. Marey, con «la cronofotografía virtualiza los cuerpos en tanto tiene como objetivo, a través de ellos, a los mecanismos del salto, del caminar o de la carrera, y en tanto anula sus formas. Los protocolos y las formas cronofotográficas también son procedimientos de producción de conocimientos» (Rouillé, 2017, p. 160). Esto es una transformación radical en el arte, como ya se conoce, pues deja ver *la realidad* y produce otra, que está ahí en la cotidianidad, y al mismo tiempo se encontraba velada. La obviedad es lo más radical para develar el gran misterio, algo que todo fotógrafo sabe a conciencia:

'Lo principal es estar al mismo nivel que eso real que recortamos con el visor', precisa Cartier-Bresson. Cortar de tajo la realidad preexistente y obtener la huella química de la operación: tal procedimiento bien merecería el beneplácito de los adeptos a la teoría peirciana del índice, Rosalind Krauss o Philippe Dubois. Pero esto tiene el inconveniente de considerar la imagen fotográfica como un simple recorte de un real existente, cuando fotografiar consiste en transformar *lo* real en *un* real fotográfico. No es recortar-registrar, sino en transformar, convertir. La

fotografía reproduce menos de lo que produce. O más bien, no reproduce sin producir, sin inventar, sin crear —artísticamente o no— *algo* real. Henri Cartier-Bresson cree que la realidad esconde en sus profundidades una verdad accesible a través de ciertos signos y hechos superficiales que el fotógrafo ha de detectar y recoger. Según esta concepción idealista, la verdad está ahí para ser alcanzada, encontrada, reproducida, no tanto producida o creada. Es esta concepción lo que sostiene la doble búsqueda de Cartier-Bresson en pos del «instante decisivo» y a favor de la «foto única» en tanto resultado de un proceso de «condensación». Instante único, síntesis de todos los instantes: imagen única —la Imagen—, condensación de todas las imágenes posibles; hecho único y verdadero, expresión de toda la realidad móvil y múltiple: la fotografía es aquí búsqueda de trascendencia. (Rouillé, 2017, pp. 174-175)

Primero la fotografía es la suma de los tiempos en los que las demás artes se forman, porque precisamente toma el índice como algo no solo que existe, sino que lo puedo percibir como *existiendo* y también como un real fotógrafo, ya que la creación de estereotipos desde el cine, la prensa y la televisión lo reafirman. A la vez, en la misma imagen se esconde aquella *verdad* que existe en la misma imagen, porque pone como principio de la puesta en abismo a ese presente que puede alcanzar la potencia hasta la presencia.

También la fotografía en sí misma, en algo que va de lo general de la presencia —la realidad misma— (que de tan banal resultaría casi imposible de ver para alguien que no tiene poesía en el ojo), a lo particular que es el presente, la fotografía como documento, el acontecimiento en tiempo *real*. Por eso «[C]artier-Bresson confesará que el motivo de su atracción por la fotografía «era la vida, y ¡eso es todo!» (Rouillé, 2017, p. 175).

Como lo hace ver Rouillé (2017), la fotografía por su herramienta primordial que utiliza, se centra en el *momento*. «El ‘instante ideal’ de Ernst, el ‘buen instante’ de Sahl y el ‘instante decisivo’ de Car-

tier-Bresson serán así los portadores de una verdad contenida en la dinámica de las cosas, accesible a quien la sepa ver, y la fotografía tendría la excepcional capacidad de poder captar» (p. 176). Ese poder ver es saber apreciar el presente, pero no solo como tiempo que puede ser congelado, sino con variantes, ya que es una anticipación.

Ese instante decisivo está planeado en un futuro, para que la acción del sujeto u objeto quede en la composición del encuadre; está pensado para un futuro también, ya que se previsualiza la gama de color, por ejemplo, si quedará en blanco y negro o color, si con el margen de error con la que se obtuvo puede ser editable o no, así como otras variables más de tiempo, tanto fuera como dentro de la imagen. Por lo tanto, el tiempo de ese instante en un tiempo, de cierta manera continuó en el proceso de su hechura; quizás eso mismo hace que el potencial de la imagen sea de una fuerza inigualable y sea usada para fines insospechados, como dice Rouillé (2017):

Esta postura estética señala una situación visual en la que el contacto directo con lo real se ha vuelto imposible, incluso superfluo, en la que el mundo es reducido a la sucesión de sus imágenes, en la que la función referencial es abolida, en la que las cosas, privadas de consistencia, se equivalen al infinito: la guerra deviene un objeto estético, y las imágenes, un arma. (p. 191)

Esa misma imposibilidad hace que se retorne a ella, a la esencia de la imagen, si la imagen parte de una realidad que es fragmentada como presente, su puesta en abismo que resulta en presencia hace que su origen se pueda defender, pero acentuando las motivaciones del espectador que son las mismas o variables de aquella por la que fue tomada la imagen.

Este énfasis en la imagen será valorado desde cierta coherencia, evaluada desde una desobediencia con el fin de ser partícipe para generar un pensamiento, y que esa reflexión amplíe la conciencia de lo que el ser humano es y que lo aleje del espectáculo que satura la cotidianidad actual. No es posible que la imagen fotográfica sea

usada desde enfoques para reafirmar el poder sobre los *otros*, con un mínimo valor para ellos. En el caso de la fotografía, al ser en apariencia tan delgada la línea que separa al amateur del *artista*, hace que sus funciones sean usadas por gente externa a la producción de imágenes y que solo importe el valor comercial, solo se observa el mercado de la imagen y es ahí donde radica su eficacia, esa imagen es una trampa visual, una imagen narcisista.

El éxito enorme que tiene hoy la fotografía y la prensa de farándula en los países económicamente desarrollados procede de un fenómeno más general: una crisis de la representación, una crisis de la verdad, crisis a la que es particularmente sensible la fotografía-documento, que ha sido uno de los principales vectores de la verdad en el ámbito de las imágenes. (Rouillé, 2017, p. 205)

Es por eso que la hechura de una imagen no viene separada de la cuestión ética, la coherencia y saber ver ese *presente*, si se sabe reconocer con claridad el uso o finalidad de la imagen. Lamentablemente, la industrialización hace que produzcas, luego pienses, y luego existas. Rouillé (2017) menciona que:

La fotografía se mantiene por fuerza apegada a las cosas, a los cuerpos, a las sustancias, de los que recoge sus huellas físicas, mientras que el mundo, lo real y la verdad de hoy se orientan hacia lo incorpóreo, las informaciones, los inmateriales. Es porque lo real cambió y porque escapa a la eficacia de la fotografía que ésta no puede desempeñar de manera adecuada su papel de documento ni entregar ninguna verdad pertinente, operativa. Por eso queda marginalizada, incluso excluida, de los sectores más emblemáticos del mundo nuevo. (p. 205)

Esa verdad de la que habla este autor, esa verdad y realidad, por orientarse a lo incorpóreo, a las informaciones, a lo inmaterial, desde la imagen tiene que ser sostenido por la coherencia, por la ética, por

el compromiso con el presente en el que se inserta la imagen; eso hace que la fotografía sea un paso para alcanzar la verdad. Esto ha sido siempre así, puesto que con la sola variante de un angular se distorsiona lo que se ve, pero se agregan otros significados, la foto quizás como documento sea un principio de la verdad, un fragmento de una verdad acontecida, su potencia de verdad se la da el espectador, y antes de él, el primer observador que es el fotógrafo. Es por esto que hay un desacuerdo con la opinión de Rouillé (2017) cuando asevera que:

La imagen ya no remite de forma directa y unívoca a la cosa, sino a otra imagen; se inscribe en una serie sin origen definido, se pierde por el principio en la cadena sin fin de las copias y de las copias de las copias. El mundo se desvanece en esta serie, la duda se instala y los límites entre lo verdadero y lo falso se desdibuja. (p. 206)

Se propone que precisamente, ese desdibujar la imagen no es una pérdida, sino una ganancia: una foto de la foto de la pintura hace que se multipliquen los presentes, que se potencialice el presente. Hay variedad de momentos en que el espectador está accionando la imagen, al estar procurándola, el presente se multiplica con la reproducción de la imagen en diferentes soportes. Por lo tanto, cuando se llega a un original, la presencia adquiere sentido, pues aun cuando sea una apropiación, existe una originalidad en la pieza y una forma en que fue usado el presente. En esa misma producción de la fotografía es cuando resalta que:

La cosa ya no está delante de la imagen, como cree la ortodoxia documental a la que refuerzan las posturas teóricas que sobrevaloran las nociones de huella, índice y registro. Las imágenes no representan las cosas, sino que representan *sobre* y con las cosas, actuando sobre ellas. La publicidad y la moda manifiestan con fuerza que la imagen contribuye tanto a «hacer» la cosa como a

representarla, que la imagen es a la vez receptiva y fuertemente activa o, en términos pragmáticos, que fotografiar es hacer. (Rouillé, 2017, p. 221)

Es esta hechura la que intenta rastrear este trabajo, a causa de que, para poder llegar a la transformación del sujeto, antes se tiene que tener la absorción de su representación desde el índice, desde la huella, desde su registro completado con el tiempo, lo cual permite la fotografía. En realidad, lo que aparece en la imagen no solo es el mundo representado, sino también es crear una realidad. Al hacerla más específica con el encuadre, se transforma, al acentuarla con algún otro de los detalles se transforma y al hacer un fotoensayo elaborado se vuelve más transformador. Esto es porque se trabaja con un tiempo en acción dentro de la imagen, que con las otras imágenes del mismo trabajo, hace una puesta en abismo de tiempos que hace que cobre vida la representación:

Testimoniar obliga a inventar nuevas formas y nuevos procedimientos para acceder a nuevas realidades: inventar el reportaje dialógico más allá del reportaje canónico de la fotografía-documento. Inventar formas y procedimientos, una especie de nuevo lenguaje fotográfico, para trastocar los regímenes de lo visible y lo invisible, para acceder a eso que está ahí, ante nuestros propios ojos, pero que no sabemos ver. No fotografiar a las «cosas» o a la «gente», sino incluso fotografiar los estados de cosas y con la gente. (Rouillé, 2017, p. 242-243)

La fotografía entonces, sería pensar de forma compleja las posibilidades del tiempo, como en pintura era pensar la música del color, al final se habla del mismo elemento, el tiempo vivo, que es aquella representación que ha sido lo más cercano al ser humano. Y por eso, la fascinación de tomar fotos a todo y en cualquier momento, no es una simple banalidad, es un ejercer el mínimo esfuerzo en sentirte parte de una colectividad, sería como un rito contemporáneo para

que la comunidad sepa que ya eres responsable del tiempo en el que vives y asumes desde tus actos, el estar en el mundo.

Esta es una cuestión polémica, pero se deben entender las motivaciones del tiempo en todo tipo de fotografía, si se desea complejizar su potencia en trabajos artísticos, y en la era postfotográfica, muchos de los trabajos que se realizan son basándose en *esas banalidades* que están lejos de serlo. Estas mismas motivaciones atraen a Kafka cuando mira la foto de Felicitas, así, entre más presentes juntemos alrededor o en una foto, más intensidad adquieran esos presentes que se hacen presencia. Aunque Felicitas no va a adquirir un cuerpo, hay una potencia baja, o un presentimiento ligero de su esencia que se manifiesta en la fotografía, como expresa Kafka:

Cuando miro tu pequeña foto —está delante de mí—, siempre me sorprende la fuerza de lo que nos une mutuamente. Detrás de todo lo que hay ahí para contemplar, detrás del querido rostro, los ojos serenos, la sonrisa, los hombros que inmediatamente quisiera abrazar, detrás de todo eso se agitan fuerzas que me son tan cercanas y tan indispensables que todo esto es un misterio.  
(Rouillé, 2017, p. 247)

El presente es algo que fácticamente estremece al cuerpo y sus ideas. Ahora, sentir la presencia en cualquiera de sus grados, no solo es un misterio, es encontrar la razón de una existencia en medio de una cultura. Porque lo que está representado es parte de una realidad objetivada, su hechura tiene una estructura que produce conocimiento, como se dijo anteriormente, y hace que la coherencia adquiera tintes que se anclan desde el presente a la presencia.

La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción. Un dibujo absolutamente fiel podrá darnos quizás más indicaciones acerca del modelo, pero no poseerá jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico, el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella. (Rouillé, 2017, p. 248)

A la fotografía entonces, le hemos puesto el problema del tiempo que va unido a la realidad. En la pintura, la representación nunca era una copia del modelo, debido a las costumbres de la época y al estatus social o económico. La fotografía no necesita en primera instancia el tiempo, como la pintura que por medio de la música compara los sonidos con el color, pues la temporalidad fotográfica es una cuestión directa. Se ve el tiempo en su acontecer presente, y de ahí la complejidad del medio. El peso de la realidad en la fotografía no está como algo sugerido, no es una cuestión de transformar la forma o el color, como en la escultura o en la pintura. En la fotografía lo que se intentaba era ver de qué manera lo que existe es lo que contiene todas las formas, eso que la constituye es una relación, que como bien apunta Rouillé (2017):

En efecto, es siempre y a la vez; ciencia y arte, registro y enunciación, índice e ícono, referencia y composición, aquí y allá, actual y virtual, documento y expresión, función y sensación. Puesto que el camino hacia el ser (el «es») está marcado por exclusiones (de «o»), es importante considerar cómo las singularidades de la fotografía residen en sus maneras de mezclar, de aliarse e incluso producir un mestizaje de sus principios heterogéneos. (p. 262)

Puede pensarse que la fotografía viene siendo la principal herramienta para la producción de presencia, pero no por lo que contiene, que no es solo un presente, sino por las relaciones que marcan ese presente con los demás y producen así presencia. Cuando se fotografía un acontecimiento, no solo es lo que pasa en ese momento, sino todo lo que acontece alrededor para que eso se encuentre en el momento de la toma, por eso es un presente en los presentes. Después, cuando se analiza o se realiza un trabajo artístico se puede ver por ejemplo con la forma de información *oculta* que no está oculta, ya que sus indicios son claros. Por eso mismo menciona Rouillé (2017) que:

Al proceder por cortes, trazando planos de referencia, no se fotografía lo real, ni siquiera en lo real, sino con lo real. La extensión

de lo real abarca más que las cosas y los cuerpos que jamás se inscriben en la imagen de modo independiente de los factores incorpóreos (problemas, flujos, afectos, sensaciones, intensidades...) Indefectiblemente ligadas a las cosas materiales (a la Tierra), las imágenes fotográficas captan también 'las fuerzas de un Cosmos energético, informal e inmaterial'. Oscilando entre el mundo de las sustancias y el universo de los flujos, las imágenes fotográficas actualizan lo virtual sobre un plano de referencia y dentro de un sistema de coordenadas. (p. 268)

Es por eso que al estar realizando un proyecto fotográfico, la complejidad en la elaboración de los diferentes planos del tiempo tienen que estar de una u otra forma explícitos, ya que su puesta en abismo dará pie a que los presentes cobren sentido y la presencia se produzca. Podríamos hablar entonces de una presencia que transforma y continúa transformando, puesto que desplaza el sentido de acontecimiento y no se queda solo en la imagen.

Fotografiar consiste en actualizar un acontecimiento que no existe fuera de la imagen que lo expresa, pero que difiere de ella en naturaleza. Los periodistas afirman con razón a este respecto, como hacen a menudo, que los medios «crean el acontecimiento», porque la actualización es una creación: la imagen no reproduce el acontecimiento, ella lo expresa. (Rouillé, 2017, p. 272)

Por eso se deben involucrar cuestiones éticas, que enmarquen este momento que se expresa desde la fotografía y que se produce desde la cuestión del presente. Al separar se recrea el mismo tiempo, quiero decir, que el presente se pone en funcionamiento y no solo es la huella o el índice lo que vemos, sino más allá. Rouillé (2017) comenta que:

Puede hacerlo en razón de la estructura doble del acontecimiento, que se encarna en las cosas en las que se manifiesta y que es lo expresado por las imágenes. En fotografía, la designación puede

involucrar a la expresión sobre todo porque las imágenes tienen esa valiosa particularidad de ser dobles, de combinar un dispositivo (que designa cosas) y unas formas (que expresan el sentido y el acontecimiento). El acontecimiento no es lo que ocurre (el accidente), sino aquello que es designado en lo que ha ocurrido y se ha expresado en los pliegues de las imágenes. Es por su enorme capacidad para designar y expresar que la fotografía y los medios logran ‘crear el acontecimiento’ a partir de lo que ocurre, por banal que sea. La designación, que concierne a cuerpos y cosas, puede involucrar la expresión, que concierne a los acontecimientos incorpóreos porque un evento está indisociablemente encarnado en las cosas y expresado por las imágenes. (p. 275)

Aquí, el autor plantea el *doble acontecimiento*, mientras que en este escrito se habla de múltiples acontecimientos. Es el presente, que puede ser tomado desde la cuestión temporal normal del aparato, o desde la imagen, como lo dice Rouillé (2017), «al descuidar las imágenes a favor del dispositivo, se reduce la fotografía a las cosas y a las sustancias, lejos de los acontecimientos y el sentido. Es así como se privilegia el tiempo cronológico de la máquina en detrimento de la parte no cronológica del tiempo fotográfico» (p. 275). Al hacer proyectos fotográficos, el tiempo que tiene peso es el presente, ya sea como acontecimiento, evento, momento decisivo, se conjuga con los otros tiempos, porque se sabe de antemano que el presente producirá presencia.

Aquí también van implícitos en la misma imagen los tiempos de conciencia, sea ya un punctum o cualquier otra cosa que el autor o espectador contemple, además de sus múltiples relaciones. Comenta Rouillé (2017) que: «El documento estricto respeta la cronología, mientras que la expresión busca los medios para detenerla. El tiempo no es, sin embargo, el mismo para el operador enfrentado al acontecimiento que para el espectador colocado ante la imagen» (p. 275). Desde la creación, se podría decir que el tiempo es el mismo, en el que se amalgaman todos los presentes sería el tiempo de la presencia.

Desde ahí se buscarán los presentes que como una multiplicación están disueltos en la imagen fotográfica.

En Rouillé se encuentra un ligero desfase al hablar de Francis Bacon, de quien comenta que remite con violencia al hecho, pero en este trabajo no se cree que exista tal violencia. Se piensa que, la presencia, al ser una sincronización de presentes en el tiempo consciente-inconsciente del espectador, es reveladora, mas no violenta; o si se quiere solo violenta en la forma de estar presente, debido tal vez a que quien la contempla es alguien como Bacon, quien era superdotado para la observación del presente.<sup>73</sup> Así comenta Rouillé (2017) sobre este artista del:

‘ligero desfase con respecto a que remite con tanta más violencia al hecho’.... es por este desfase y no por la adherencia a las cosas y a los hechos, sino en el inevitable desfase que siempre la separa de éstos. Es por ese desfase y no por la adherencia que la fotografía puede captar lo real. Es gracias a tal desfase que permite a la mirada y al pensamiento deambular por las impresiones fotográficas que Bacon dice descubrir lo real en ellas, mejor aún que las cosas y los hechos mismos. (p. 399)

Esta cita es crucial porque permite visualizar uno de los aspectos del presente, que aquí se toma como desfase. Para que se entienda mejor lo que quiero decir, el percibir el tiempo detenido no es lo mismo que percibir un tiempo desfasado, o dicho de otra manera, ver una imagen es deambular por tiempos que permiten que ojos avizores los conecten, como en el caso del pintor, quien:

---

73 También él [Francis Bacon] pintó cuadros de fases en el sentido de las fotografías de Muybridge, como por ejemplo la serie *El papa*. Los libros *Human Figures in Motion* y *Animal Locomotion* no sólo le proporcionaron motivos, sino también aspectos formales. En las lineaturas en las que Bacon suele colocar a sus figuras, se esconde a menudo ese fondo de entramado sobre el que Muybridge hacía actuar las fases de movimiento de sus modelos para una mejor comprensión. Como dice John Rothenstein, monógrafo de Bacon, las fotografías de Muybridge ‘constituyen para Bacon lo que el breviario significa para el cura’. (Stelzer, 1981, p. 106)

Tiene muchas cosas en la cabeza, o a su alrededor, o en su taller. Pero todo lo que tiene en la cabeza o a su alrededor está ya en el lienzo, de manera más o menos virtual, más o menos actual, antes de que comience a trabajar. Todo esto está presente en el lienzo, en forma de imágenes actuales o virtuales. El pintor no tiene que llenar una superficie en blanco, sino más bien vaciarla, escombrarla, limpiarla. No pinta para reproducir sobre el lienzo un objeto que funciona como modelo, pinta sobre imágenes que ya están ahí para producir un lienzo cuyo funcionamiento alterará las relaciones del modelo y la cosa. (Rouillé, 2017, p. 401)

Así como lo hace el pintor, también el fotógrafo, pero a la inversa, pues empalma las imágenes del mundo para que se puedan sincronizar en una toma, y que el espectador pueda hacer lo mismo. Esta acción es hacer una actualización permanente de la imagen, la del pintor en lienzo, la del fotógrafo manejando la imagen latente del negativo, que espera a ser revelada. Warhol sabía de esto, como menciona Rouillé (2017):

No se trata aquí de temas, como cuando los pintores hacen variaciones más o menos libres de un cuadro a otro, sino propiamente de series, pues cada cuadro es una ocurrencia fuertemente ligada a las demás por una identidad de formas. Al contrario del 'gran arte' que rinde un auténtico culto a la unicidad —y al aura— de las obras, el arte de Warhol es serial de principio a fin, como la fotografía, como la serigrafía, como las mercancías, como los sujetos representados. (p. 408)

Aquí resalta algo sin duda interesante, dado que lo que trata de hacer Warhol en su aparente obsesión de ser *una máquina*, es tratar de controlar el instante y tratar de conocer el presente sin intermediarios, repite el presente en su presente mismo, de ahí la genialidad donde se podría ver a un charlatán en épocas de la industrialización de una imagen sacada de un periódico.

## **El expediente Cartier-Bresson y el momento decisivo**

Ante todo, ansiaba apresar en los confines de una sola fotografía  
toda esencia de alguna situación que estuviera desarrollándose  
en mi presencia.

Henri Cartier-Bresson (Sontag, 1996, p. 195)

En fotografía, el mismo discurso de los fotógrafos es *poético* o *abstracto*, como por ejemplo el de Cartier-Bresson (2017), quien afirma que: «La fotografía es, para mí, el impulso espontáneo de una atención visual *perpetua*, que atrapa el instante y su eternidad». (p. 35) Esto hace que esas frases como la del *momento decisivo* se repitan en la disciplina incansablemente, pero que no se profundice en ellas, por lo que ese es el cometido de este trabajo, y en particular, de este apartado de fotografía.

Agnès Varda,<sup>74</sup> realiza *Visage Villages* en 2017, en conjunto con el fotógrafo JR<sup>75</sup>, en este filme ella comenta sobre Bresson: «parece ser que no le gustaba esa frase», lo cual puede ser porque de tanto mencionarse esta se pierde en la banalidad. Este trabajo, evidentemente se nutre de la cotidianidad de lo que se dice en arte, y en el contexto artístico de escuelas de fotografía siempre es mencionado Cartier-Bresson. El material del arte es precisamente usar eso banal:

Fotografiar, y por lo tanto redimir lo insulso, trillado y humilde es también un medio ingenioso de expresión individual. ‘El fotógrafo’, escribe Rosenfeld a propósito de Stieglitz, ‘ha arrojado la red del artista mucho más lejos en el mundo material que ninguno de sus predecesores o contemporáneos’. (Sontag, 1996, p. 40)

Eso cotidiano cobra fuerza desde el presente y produce presencia, por lo tanto, la frase de Cartier-Bresson es muy importante para .....

<sup>74</sup> Agnès Varda (1928) es una directora de cine nacida en Bélgica. Ha realizado múltiples trabajos tanto de cine como de fotografía y otras disciplinas.

<sup>75</sup> JR (1983) es un fotógrafo y director francés que hace ampliaciones de fotografías y las pega en muros. Es un ejemplo de cómo el presente cotidiano es trasladado a otro tiempo, desde la ampliación de la foto, hasta la forma de implicarse en el entorno donde cada imagen es capturada. Transforma el tiempo cotidiano de una forma contundente y sin aspavientos.

nosotros. Pero si se logran superar los prejuicios que separan al arte de lo común, como si esta fuera algo apartado de la vida y de las experiencias de las personas, las posibilidades creativas se expanden y adquieren una potencia inusitada en la cercanía con el otro. Rouillé (2017) al hablar de Cartier-Bresson dice que:

El presente de la acción, durante el cual el operador está ‘confrontado en el visor con la realidad’ de los cuerpos y de las cosas. Este presente concreto y vivido de la percepción, del necesario contacto físico con la realidad material, tiene una cierta duración. ‘Un acontecimiento es tan rico que uno puede darle la vuelta mientras se desarrolla’, explica Cartier-Bresson, para quien el proceso puede durar algunos segundos, a veces horas, o incluso, días... Si en tanto huella la fotografía impone una inversión corporal del operador en el transcurso del acontecimiento, en tanto máquina dotada de propiedad singular de ‘fijar un instante preciso’, ella anula la duración del presente vivido constriñéndola a un instante matemático perfectamente delimitado: al presente abstraído, sin grosor, de la toma actualizada por el disparo repentino, breve y a menudo ruidoso del obturador. Ésa es la segunda temporalidad, la del disparo mecánico, que contrae infinitamente el presente vivido y duradero del operador a un presente indivisible: un punto infinitesimal del tiempo. En tanto que cesura temporal, la obturación corta la curva del tiempo, en la que delimita un pasado y un futuro. Ésa es la tercera temporalidad fotográfica: un pasado-futuro, pasado de las cosas y de los cuerpos, futuro del acontecimiento de la imagen... al fotógrafo le es imposible seguir sobre la marcha los efectos de sus elecciones. Se encuentra en la extraña e incómoda situación de tener que operar en la incertidumbre, a ciegas... *Aún no ahí y sin embargo ya ahí*: así podría expresarse la temporalidad pasado-futuro de la imagen fotográfica en su estado latente. (Rouillé, 2017, pp. 276-277)

Al principio entonces sería el tiempo que existe, que transcurre, después el tiempo de la cámara, desde el punto de vista creativo tiene

una densidad de tiempo, un grosor en él, debido al mecanismo del aparato, si bien es cierto no se puede dividir porque es *uno* en la imagen. Pero cuando se habla de una tercera temporalidad fotográfica del pasado-futuro, no necesariamente tiene que estar a ciegas, aquí es cuando se diferencia de un artista, que consciente del tiempo presente y de la presencia producida no va a ciegas, más bien, va confiado en la generación del conocimiento desde la imagen. Su confianza permite que ese tiempo dure, que desde lo consciente se active, lo cual es lo contrario de estar a ciegas:

El presente de la toma está doblemente obsesionado: por el futuro de la imagen que vendrá, y por el pasado en el que caen irremediablemente las cosas y los cuerpos. La toma, que no produce nada sensible de modo inmediato, «desdobra el presente en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra cae en el pasado». (Rouillé, 2017, p. 278)

Cartier-Bresson (2017) aclara que: «Para mí una fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, por una parte del significado de un hecho y, por la otra, de una organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan ese hecho» (p. 29). El presente se percibe cuando se producen estos tiempos, que al combinarse manifiestan cierta verdad que deriva en la presencia.

Después de la toma, que provoca una escisión del tiempo, la aparición de la imagen ocurre al término de los procesos del laboratorio, durante los cuales el fotógrafo se transforma en espectador de su propio trabajo. Este momento particular, que inaugura una cuarta temporalidad, reúne las dos facetas del fotógrafo: operador y espectador. (Rouillé, 2017, p. 278)

Aquí cabe también precisar, que anteriormente la imagen *aparecía* en el proceso de laboratorio, no como ahora que *está* grabada en la tarjeta de memoria o que puede visualizarse unos segundos después

de la toma. El mismo fotógrafo, como observador, está hecho, constituido, por acontecimientos desde el inicio de la fotografía. Eso es lo que determina otros presentes, que se sincronizan para producir lo más valioso de la fotografía, y del arte, por decirlo de alguna manera, le podríamos llamar como un tiempo absoluto, tangible desde una apreciación del tiempo de conciencia para terminar en la presencia.

Es una «imagen-cristal», como la define Deleuze a partir de las tesis de Bergson sobre el tiempo. Para el fotógrafo espectador-operador, el presente de la percepción de sus imágenes coexiste con el pasado contemporáneo al recuerdo de su advenimiento y, luego, desde la toma hasta la aparición. Contrario a las concepciones empiristas comunes, esto significa que, ante sus imágenes, el fotógrafo no es reenviado directa y simplemente al pasado finito del estado de cosas que ahí se representan, sino que éste se mezcla con recuerdos (el pasado contemporáneo) de las etapas, las peripecias y las circunstancias que precedieron su realización. Así, un presente (el de la percepción) es contemporáneo de un pasado (el del recuerdo) por mediación de 'la memoria [que], prácticamente inseparable de la percepción, intercala el pasado en el presente'. (Rouillé, 2017, p. 279)

Esa forma de intercalar tiempos lo tiene todo tipo de creación artística, pero no es tan evidente como en la llegada de la fotografía, donde fue puesta como mecanismo principal, ya que las tomas duraban mucho tiempo y, los revelados eran diferentes, el tiempo y su sincronización adquiría una relevancia que en la actualidad está siendo de nuevo trastocada con la fotografía digital. Como recuerda Didi-Huberman (2007) en *La invención de la histeria*:

Diría que el principal problema y la cualidad de todas esas imágenes es su *lentitud*. Esto nos lleva, en primer lugar, al problema fotográfico de lo que se conoce como la preparación sensible. Régnard trabajaba con placas de colodión húmedo: lentitud de

los preparativos, lentitud del procedimiento, lentitud del tiempo de pose, lentitud del revelado; las imágenes siempre oscurecidas (fueron, desde el momento en que fue posible, en la época de la *Nouvelle Iconographie*, reemplazadas por placas de gelatinobromuro de plata). Las fotografías de Régnard, para hacer relación e imagen de la histeria, no fueron del todo unas prelaciones instantáneas de lo visible; fueron casi como duraciones, en el fondo poco afortunadas, deseos casi fallidos de la instantánea». (p. 118)

Didi-Huberman (2007), lo ve como «una *moratoria del revelado fotográfico*; es decir, una retirada temporal de la luz... me indican algo así como un *estar-ahí*» (p. 119) Como se puede observar, no solo el tiempo como elemento está en la fotografía, sino como sugerencia y acercamiento a los tiempos también del sujeto que acciona y participa en la creación de la imagen. Este mecanismo de tiempos lleva del presente, el de la toma, a un pasado en el momento de imprimir, del pasado *siendo* revelado a un presente desde la observación, como fotógrafo y como observador externo, dependiendo de las implicaciones en otros tiempos que tendrá la imagen. Esto predispone al fotógrafo a ser copartícipe del tiempo no como una percepción, sino como el soporte por excelencia que hace de detonador al notar que se está presente.

Así para Rouillé (2017), la fotografía al ser percibida en el presente por el cuerpo del espectador, le generará en paralelo una imagen virtual, *imagen-cristal* que es unidad entre tiempos presente y pasado, así como entre la realidad y lo que imagina. Esa cuestión es lo que en este texto se llama presencia, *imagen presencia* que combina los presentes hasta una producción de presencia, una concentración de presentes de la imagen, de los que el autor menciona por decir algunos: el momento en que se realizó la toma, el de la materialización del objeto, el de el encuentro del espectador con él. Estos cohabitan en la imagen no solo como una mezcla de pasados que llevan al presente de esta, sino como una producción de sentidos, desde la imagen con el observador y la actualización del mundo donde ese:

Presente de la acción es el de las cosas materiales, de los cuerpos físicos, de las sustancias químicas, de sus contactos y de sus mezclas; es el presente de la huella, de la existencia, de la actualización; es un presente que ha sido. Pero la toma fotográfica no se limita al estado de cosas ni al espacio donde tiene lugar, ni al presente actual que pasa. Eso se debe a que la foto no es sólo un acto, sino un acontecimiento. (Rouillé, 2017, p. 299)

Se puede decir que va más allá de un acontecimiento, dado que los presentes contenidos se desplazan y al actualizar los tiempos, hacen sucesos, y esos sucesos otra red que amplía los tiempos de la conciencia, es por ello que sentimos la presencia del otro. Ahora con la producción masiva de imágenes, como por ejemplo las de Google y redes sociales, ya puedes ver la geografía y los espacios desde otras perspectivas, no solo del exterior, sino del interior de cada sujeto, debido a sus múltiples redes sociales, los tiempos se modifican y por ende el *momento decisivo*. Fontcuberta (2017) lo retoma como una columna vertebral para ver la postfotografía:

Estas instantáneas ya no afloran gracias a la capacidad de anticipación y al oportunismo del clic, sino a saber discernir: se aísla una imagen en vez de separar un fragmento de tiempo. Lo que más se acerca al instante decisivo ya no depende del ojo, sino de la paciencia a la hora de hurgar y de la maña que nos demos en las estrategias de búsqueda. El instante decisivo en una situación de producción masiva de fotografías es un puro efecto de selección y reciclaje. Es un tiempo que se adscribe a la lógica de la *photo-trouvée*. Es un tiempo de segunda mano. (p. 174)

Un tiempo que está en puesta en abismo, y que como se ha repetido, por cuestión lógica en el arte, que trabaja por tiempo, no se puede desaprovechar esas fisuras en él. El uso que se le da al tiempo, tiene y está supeditado a los elementos que existen en lo real. Siempre se recicla, no solo en cuestiones del uso de la imagen, como lo men-

cionamos previamente con la apropiación, sino porque al aclarar tus *influencias* dentro de la disciplina, eso es inevitable. Por ello, Fontcuberta (2017) menciona la photo-trouvée, que relaciona con el objet-trouvée surrealista. Luego explica que:

La postfotografía también proporciona el instante hiperdecisivo. Sabemos que hoy cada evento genera un flujo abrumador de imágenes: se estrellan de improviso dos aviones contra las torres gemelas de Nueva York y hay docenas de turistas que captan casualmente el impacto. ¿Cuál es el instante decisivo que mejor describe el suceso? Josh Poehlein renuncia a elegir y combina todo el material gráfico que está a su alcance para ofrecer un documento poliédrico desde diferentes puntos de vista (¿ascendencia cubista?), que niega el clímax de un único instante privilegiado en la cadencia temporal (¿ascendencia futurista?) y que superpone los diferentes planos de la acción en una especie de *collage* documental (¿ascendencia surrealista?)... en los que el tiempo parece haberse colapsado, aunando sincronía y diacronía. (pp. 174-175)

Esas ascendencias que ve Fontcuberta es el mecanismo del presente en la historia del arte, él lo percibe como una tradición, que es la influencia que mencionamos antes, pero sólo está viendo algo que toda la historia del arte trae consigo. El artista al final tiene esa intuición y sabe que es el motor que le da legitimidad a los trabajos que realiza. «Con la fotografía tradicional, el fotógrafo ya era de hecho una suerte de coleccionista: reunía vistas del mundo y para ello seleccionaba unas tomas entre los muchos fotogramas disponibles en sus hojas de contacto. Cartier-Bresson era, por ejemplo, un coleccionista de instantes decisivos» (Fontcuberta, 2017, p. 185). La colección también es una forma de perpetuar el tiempo como creencia, puesto que en el fotógrafo es una obsesión tratar de develar su esencia. Por eso los múltiples disparos, el pintor por medio de la luz, igual al sonido, igual a muchos elementos, como forma o distancia, etcétera.

Los coleccionistas privados gastan y hacen fortunas con su colección, pues parecería que las cosas más valiosas no tienen precio, pero se sabe que sí, solo que muy elevado. Un Da Vinci puede costar más de 400 millones de dólares, porque precisamente está en juego y en acción una puesta en abismo del tiempo, y poseer ese estatus de Cronos no es barato, es el arquetipo más valioso, pues quien lo posee, manipula no sólo dinero, sino tiempo.

Por eso, quizá Fontcuberta (2017) recuerda que: «La noción de fotógrafo que renuncia a tomar fotos para en cambio actuar como recolector y coleccionista no es una novedad en sí misma. Pero la postfotografía no reivindica originalidad sino intensidad». (p. 186). Eso mismo ocurre con todas las artes, se tienen que enfocar en la intensidad del tiempo presente, porque el presente como recurso es de finales de siglo XIX, que tuvo su auge hasta más allá de la mitad del siglo XX y ahora puede parecer ya muy usado, pero es lo único verdadero que ve y siente el espectador frente a la pieza artística.

### **En la nueva objetividad**

El fotógrafo entiende a la máquina, y al hacerlo trata de adaptar cierta parte de él al aparato, pero esto no quiere decir que se despoje de sí mismo al hacer fotografía. Cuando el fotógrafo entiende que el aparato forma parte de ese presente para ser usado y vive en un tiempo donde la euforia por la máquina es tal, no puede dejar esto de lado. La máquina solamente es un presente con presentes, y usarla junta los presentes existentes en una pieza artística, es por eso que el artista no puede despojarse de sí mismo, como menciona Rouillé (2017):

Máquina-para-ver, máquina para producir imágenes más fotográficas que humanas: mediante la agencia de la Nueva Objetividad, el fotógrafo-artista ya no se enfrenta a la máquina, ya no busca someterla, como hacían los pictorialistas, sino que él «se transforma en máquina-para-ver, se identifica por completo con

ella, se introduce a ella ceremoniosamente y se despoja íntegramente de sí mismo. (p. 348)

Más que despojo, es un complementarse con la cámara, ya que al saber las posibilidades de los dispositivos de la cámara, procuran mayor enfoque, más posibilidades en texturas, más objetividad en el presente; como los trabajos de August Sander cuando fotografía a la gente de Alemania, ya sean campesinos, intelectuales, profesionistas y más personajes que componen una sociedad. O como también Albert Renger-Patzsch al fotografiar su *mundo bello*, puesto que fotografía lo que le rodea, sobre todo imágenes industriales, pero cargadas de una simpleza poética, pero no solo lo industrial; también el mundo de las plantas, y el mundo de las cosas cotidianas. Con esto, es posible darse una idea de que siempre está de forma muy clara el manejo del tiempo presente en cualquier género o estilo de fotografía, tanto como en cualquier arte; lo hará en una de las formas más exactas que existen en el tiempo: su claridad en el ahora.

La fotografía de la Nueva Objetividad produce visibilidades singulares. Mientras que el pictorialismo concedía un valor artístico supremo a lo borroso, a la sombra, a lo denso, y mientras que multiplicaba las pantallas, los efectos y las distancias entre cosas e imágenes, a partir de ahora prevalecerá la nitidez, la claridad, la fineza, la transparencia y la reproducción mecánica. El Pictorialismo buscaba interpretar la realidad: la Nueva Objetividad se fija el proyecto de 'restituir la magia' con exactitud. De un lado, el Pictorialismo no dejaba de alejarse de las cosas y de transfigurarlas; del otro, la Nueva Objetividad no sueña sino con acercarse lo más posible y reproducirlas con respeto, en sí mismas. (Rouillé, 2017, p. 350)

Esa cotidianidad está desde el principio de la fotografía, cuando esta iniciaba una cierta independencia de las otras artes. Desde su punto de partida para afianzarse como disciplina autónoma, tenía que

hacer un uso del tiempo como las demás disciplinas. Pero siendo que está constituida por tiempo, había que poner atención en esas cualidades intrínsecas de la imagen, para apuntalar al tiempo en el tiempo, ya que es arte que está constituido por tiempos, ahora estará hecha desde un artefacto de tiempos, desde las posibilidades de la máquina. Desde una objetividad clara y sin adornos, como lo percibían en el pictorialismo y hacían de la realidad otra realidad, que les permitía la cámara. Vemos cómo siempre ha estado en primer plano entonces el ojo del fotógrafo situado en una realidad completa de su entorno, de sus herramientas y del resultado con la imagen, ya que se recontextualiza en diferentes *mundos*, el de lo cotidiano y el de la representación, que hacen que se transforme nuestra forma de estar en torno a un ambiente con cosas y poder, como comenta Rouillé (2017):

Uno de los intereses de la noción de visibilidad es precisamente volver a colocar la fotografía en las estrategias más generales del poder. Esta noción recuerda que las formas fotográficas, por mecánicas que sean, no tienen nada de automático (como se sigue afirmando hoy en día); que, por el contrario, dependen directamente de la manera en que se pone en marcha la máquina-fotografía, es decir, del modo en que se disponen en cada caso las cámaras, los cuerpos, las cosas, las luces, las miradas. (p. 353)

Ese poder no solo acciona desde el interior, sino también desde el exterior. Aquí nos interesa ese poder que hay en la imagen, en muchas ocasiones no vemos las cosas que hay a nuestro alrededor, a menos que las veamos por medio de la fotografía, y esto es precisamente por el poder que tiene la imagen de fascinarnos y encontrar más de lo que se nos muestra, cosas en la vida cotidiana que dejamos pasar desapercibidas. El énfasis de esa claridad sigue actualmente sin agotarse y es parte de que se llegue a una realidad virtual, a una postfotografía. Rouillé (2017), dice que «Sobre todo, esto viene a desafiar las pretensiones de objetividad de la fotografía, a acusarla de

permanecer ciega ante los fenómenos sociales y humanos, a reprocharle no ver sino las cosas» (p. 356). Esta acusación de ceguera ante los fenómenos sociales está fuera de lugar en este trabajo, pues al ver la realidad, al ir a la cosa misma, se deberá poner en mecanismo una cierta puesta en abismo y restituir de forma clara una atención ante los fenómenos sociales. Rouillé (2017) dice que:

La capacidad que tiene la fotografía para representar la superficie de los objetos en su más mínimo detalle, de registrar con toda fidelidad cada poro de la piel, cada pequeña arruga, cada verruga, cada pelo, se consideraba antes como no artística, como propia de la mecánica. Hoy en día [1930] este efecto de superficie se presenta como un efecto que, puramente fotográfico, difiere de nuestra visión y que justo por eso lo buscamos y valoramos: nos presenta las cosas distintas de cómo las vemos. (p. 357)

Es cierto que hay una fascinación por aquello que se mira gracias a la fotografía, a lo que a simple vista no se presta atención. Eso hace que las cosas se vean de otra manera. Pero la situación no se concentra en la superficie como tal, se concentra en el tiempo de la concentración del mirar. Es la forma del mirar en la que recae el tiempo presente, que parte de la textura y de la superficie como pretexto; Rouillé (2017) lo sabe al decir que «La fotografía es el medio más eficaz para acceder a una visión lúcida del mundo en el que vivimos. Al ser técnicamente accesible a todos y fácil de practicar, es uno de los medios más adecuados para favorecer la comprensión mutuamente entre los pueblos» (p. 361). Esto es de esta manera porque permite ser lúcido al que contempla lo que nos rodea de forma real, clara y de cierta forma precisa. En los años ochenta cuando se da el auge del desplazamiento de la escultura, que ya revisó con los trabajos de Rosalind Krauss, la fotografía era una de las herramientas legítimas para poder difundir los trabajos de esas manifestaciones artísticas difíciles de comercializar:

La fotografía-vector cumplía ya esta función de salvar el objeto en el Land Art o en el arte del cuerpo. Al documentar acciones efímeras prolongaba las obras-acontecimiento en fotos-objeto aptas para su exposición, venta, reproducción, circulación y consulta. En suma, la fotografía-vector reconciliaba el arte-acontecimiento con el mercado. Cuando a partir de la década de los ochenta se intensifica la crisis de la representación; cuando la pintura y la escultura no logran ocultar su separación del mundo; cuando los materiales artísticos tradicionales están como golpeados por un agotamiento estético; cuando los artistas tienden a regresar de la lejanía temporal o espacial de las obras *in situ*, o de las performances hacia los lugares consagrados del arte; cuando siguiendo al Arte Conceptual y corporal las obras de arte-acontecimiento de hoy no dejan de frustrar a los museos e instituciones artísticas en sus valores tradicionales (el objeto, el hecho, la visualidad, la monumentalidad), entonces ocurre lo inconcebible: la fotografía, ese otro deshonrado por el arte durante tanto tiempo, puede convertirse, como por arte de magia, en uno de los principales materiales del arte contemporáneo. (Rouillé, 2017, pp. 461-462)

Así, la fotografía en este punto de la historia del arte, llega de forma lógica a tomar su lugar en la cuestión del tiempo presente. Los artistas comercializan con la fotografía como producto, ya que no pueden llevarse el paisaje o el performance a su casa o museo y colgarlo. Pero la evolución de la fotografía, que la convierte en uno de los principales materiales del arte, proviene desde los impresionistas, quienes pusieron en acción las reflexiones y prácticas que se relacionan con lo fotográfico.

En el arte, lo que va teniendo importancia es la forma de producir presencia y de tener y sostener presentes. Lo curioso es que en los años ochenta, el artista se dio cuenta que un cantante como Michel Jackson, producía más presencia en el escenario que muchas otras representaciones. La aparición del sida llegó para cambiar la concepción del tiempo que se tenía relativizado, este fue un trauma que

recibió el humano en esta época, con el que puede darse cuenta del presente en que se vive como especie que es movida por la representación. Es el tiempo en que el humano quizás se sintió algo incapaz, ya que no supo (sigue sin saber) cómo controlar la tentación nuclear, (el accidente de Chernóbyl), aunado a esto, las guerras que ya eran algo visto de forma en los diarios y la televisión. Pero por otro lado, tal vez el artista al pensar en su fragilidad, asumió todos los tiempos, para que como fragmentos se estabilizara una representación más precisa de la potencia del presente y de la producción de presencia. Como dice Rirkrit Tiravanija:

‘Lo que se ve no es lo importante, sino lo que sucede entre las personas’. El acontecimiento, el proceso, la interacción social y el intercambio prevalecen sobre el objeto. El papel del artista consiste desde entonces en proponer un dispositivo, en ofrecer oportunidades que el público pueda aprovechar para que surja algo. No una cosa, sino una relación en constante devenir: un estar-allí-juntos que opere sobre los comportamientos. Se entra así en una nueva era en la que la obra es periférica, en la que ya no es más el centro, sino solamente la expresión de conexiones.

(Rouillé, 2017, p. 463)

Este artista que trabaja en los años ochenta está conectado con lo que se conoce como el arte relacional de Nicolas Bourriaud, que es precisamente una de las últimas corrientes que ponen al presente en una justa dimensión, ya que se trata de una conexión con el otro y muchas veces la importancia es del proceso del tiempo vivido en relación al objeto o al artista. Pero también habrá que recordar que en la misma década fue crucial que:

El concepto de apropiación afloró en los años ochenta de la mano de críticos y artistas posmodernistas. La exposición «Pictures», comisionada por Douglas Crimp en el Artists Space de Nueva York en 1977, constituyó un hito y dio origen a un nuevo vocabula-

rio que incluía conceptos como copia, cita, plagio, re-enactment, reciclaje, simulación, pastiche, parodia, alegoría, simulacro y revival. (Fontcuberta, 2017, p. 56)

Es justo en ese momento histórico donde el tiempo ya no será uno más de los elementos, ya está sedimentado, de cierta forma se asume que el responsable del tiempo es uno mismo y por eso la apropiación, porque es un ensamblaje de presentes que tiene que ser evidente para enaltecer el tiempo de incertidumbre en el que se vive.

### **El fotógrafo como tiempo**

Siempre prefiero trabajar en el estudio. Aísla a las personas de su entorno. En cierto modo se transforman... en símbolos de sí mismas. Con frecuencia tengo la sensación de que vienen a fotografiarse tal como si acudieran a un médico o un adivino: para descubrir cómo son. Así que dependen de mí. Tengo que comprometerlas. De lo contrario la fotografía no tiene atractivos. La concentración tiene que surgir de mí e involucrarlas a ellas. A veces alcanza tal intensidad que ni se oyen los ruidos del estudio. El tiempo se detiene. Compartimos una intimidad breve e intensa. Pero gratuita. No tiene pasado ... ni futuro... Porque es como si en verdad no estuviera allí. Al menos, la parte de mí que estaba... está ahora en la fotografía. Y las fotografías tienen para mí una realidad que las gentes no tienen. Es a través de la fotografía como las conozco. Quizá forma parte de la naturaleza del fotógrafo. En realidad nunca estoy implicado. No necesito tener conocimiento real. Todo es cuestión de reconocimientos.

Richard Avedon (Sontag, 1996, pp. 197-198)

Después de la fotografía objetiva, aparece la fotografía subjetiva, donde se pondrá en importancia la visión del autor, como indica Rouillé (2017): «para la Fotografía Subjetiva, la ‘visión lúcida’ es antes que otra cosa una ‘visión personal’... otorgando un lugar central a ‘la

personalidad creadora del fotógrafo' y a la experimentación de los medios propiamente fotográficos» (p. 361) Es aquí donde artistas como Cartier-Bresson, se vuelven autores con una visión personal y una forma única de hacer fotografía, pues:

En un primer movimiento, el arte habría encontrado en «la imposible objetividad de los lentes» con qué satisfacer su búsqueda desenfrenada de límites (la descarnación); mientras que en un segundo momento habría reconocido en la sombra la base de un nuevo comienzo (la reencarnación): «Se creyó llegar, con la fotografía, hasta el final de la desencarnación y uno se percató que es esa parte de encarnación ineludible, la sombra, lo que permite al arte continuar». La idea era la muerte del Arte, la materia era su vida y la fábula quería que fuera la fotografía de creación «la más delgada y la más transparente de todas las artes», la que habría resucitado al Arte (con mayúscula). (Rouillé, 2017, p. 373)

Esa necesidad ya no era la de saber si la fotografía era un arte o no, después de casi cien años del invento de la fotografía ya se tenía cierta obligación de que surgieran los autores, los artistas de la imagen fotográfica de forma legítima y global. Después de la Segunda Guerra Mundial, y con todos los cambios tecnológicos y científicos, la imagen podría situarse con esa importancia. En esta época sugieren fotógrafos como Moholy-Nagy, quien crea con la técnica del fotograma, que es todavía utilizada en las escuelas de fotografía. En esta, se utiliza la luz que pasa por los objetos e impactar el papel sensible, de modo que se forme su figura. Rouillé (2017) afirma que:

Al liberar la luz de su sujeción a las cosas, el fotograma transforma la copia fotográfica en arte. Un muy moderno entusiasmo lleva incluso a Moholy-Nagy a profetizar que el fotograma anuncia una nueva era en la creación artística: aquella en que la pintura manual con lienzos, pinceles y sustancias de colores cederá su lugar a frescos luminosos; una en que los talleres de luz sustituirán

a las academias de pintura. Para los surrealistas, por su parte, el fotograma es una manera de transfigurar las apariencias; de jugar con contrastes, apariencias y opacidades; de experimentar con acercamientos insólitos susceptibles de extraer algo del misterio de las cosas. (p. 434)

Esta técnica que Moholy-Nagy puso de moda, tiene importancia en este escrito porque con ella se ve claramente la obsesión por la realidad, por el presente que cobra sentido en la fotografía de muchas maneras. Cuando se realizan fotogramas se trabaja con los objetos en relación a la luz, es algo que está cercano a la escultura pero trasladado a una imagen bidimensional, en la que los cóncavos y convexos son percibidos por esos contrastes que hacen que el objeto cobre sentido desde la luz, de ahí la relación de esta actividad fotográfica con la escultura. Por lo tanto, es un estilo donde lo cotidiano, lo que está a la mano, es transformado desde una idea de presente donde los objetos adquieren vida propia desde una visión luminosa. Aquí se piensa que el fotógrafo no es lo que en su tiempo comentó Sontag (1996), o mejor dicho, es eso y más de lo que se tenía contemplado, por ejemplo cuando dice que:

Además del romanticismo (extremo o no) del pasado, la fotografía ofrece un romanticismo inmediato del presente. En Norteamérica, el fotógrafo no es simplemente la persona que registra el pasado sino la que lo inventa. Como escribe Berenice Abbott: 'El fotógrafo es el ser contemporáneo por excelencia; a través de su mirada el ahora se transforma en pasado'. (p. 77)

Es posible que se invente el pasado porque este es quien lo mira, pero al hacer fotografía se hace un ensamblaje de tiempos, eso es lo extraordinario, no es un pastiche de tiempos porque no pueden ser imitados, es como cuando se habla de atmósfera en la creación artística, cada elemento-tiempo tiene que estar en armonía para que exista un mundo particular, un ambiente original, y se produzca el

suceso del arte. Habitar este mundo, un mundo que nos rodea y que no estábamos seguros de habitar debido a que no se podía fijar el tiempo que pasa de un continuo. Esto era una imposibilidad, pero con la llegada de la fotografía los artistas se dan cuenta que esto ya era posible.

En el pasado, el descontento con la realidad se expresaba en el anhelo de otro mundo. En la sociedad moderna, el descontento con la realidad se expresa forzosamente, y de manera harto cautivante, en el anhelo de reproducir este mundo. Como si por sólo mirar la realidad como un objeto —mediante la fijación de la fotografía— fuera de veras real, es decir surreal. (Sontag, 1996, pp. 90-91)

Por lo tanto, la surrealidad no es más que estar atentos, en ese estar a la escucha de lo cotidiano se presenta y representa otro mundo que esta originado por la aparente realidad. «En vez de limitarse a registrar la realidad, las fotografías se han transformado en norma para la apariencia que las cosas nos presentan» (Sontag, 1996, p. 97). Es con la fotografía que el ser humano se da cuenta que la sincronización se da como imagen fija, como una fotografía; de ahí su importancia para la conciencia del ser humano.

Ese ser humano, el fotógrafo, es el que saca de la realidad otra nueva forma de mirar, una que nadie a realizado, por eso el símil con la sincronización, ya que al capturar eso *único, original*, está sincronizando su conciencia, su cuerpo, sus movimientos, al sí mismo. Él sabe ver el tiempo: «El momento oportuno llega cuando se pueden ver las cosas (especialmente lo que todo el mundo ya ha visto) de un modo nuevo. Esa búsqueda se transformó para la imaginación popular en la marca registrada del fotógrafo» (Sontag, 1996, p. 100). Probablemente esta es la cuestión más difícil de entender para la gente que usa la fotografía en los nuevos medios, pero basta con que profundicen un poco para saber que ese modo nuevo no se debe al ángulo o a la composición, sino a un todo conjugado, tienen que fusionar todos los elementos de la fotografía y con el ingrediente más sofisticado del arte, que es el tiempo.

A lo largo de este trabajo, se sigue desde antes del modernismo con los atisbos que se dieron en la constitución de un artista íntegro, para ver cómo es que está constituido el arte. Este es solo tiempo presente que busca la finalidad de producir presencia, por eso se indica que «Un modernista tendría que reescribir el apotegma de Pater según el cual todo arte aspira a ser música. Ahora todo arte aspira a ser fotografía» (Sontag, 1996, p. 159). Ahora la enseñanza sería escuchar la música que es la imagen. Saber escuchar lo que está y me constituye como humano en el arte.

### **Artistas con sentido-ojo fotográfico**

Uno de los artistas del siglo XX más citados es Duchamp, debido a que es capaz de absorber los conocimientos del tiempo en la fotografía. Él es también un ejemplo donde se puede ver la importancia de la fotografía en el arte de vanguardias. «La fotografía está presente en principio en el arte de Duchamp, pero sin formas ni la materia fotográfica. Después del Impresionismo, la obra de Duchamp da lugar a una nueva y más evidente actualización de los principios fundamentales de la fotografía en el arte moderno» (Rouillé, 2017, p. 389). Se ha comentado que aunque no sea el único artista que ha hecho este tipo de aportaciones, su importancia es innegable, a causa de que utiliza el movimiento y tiempo fotográficos como principal herramienta en sus trabajos visuales y *ready-mades*. Otro de los autores que se relacionan con la acción y el movimiento en torno a la importancia de la fotografía es Jackson Pollock:

Harold Rosenberg insiste en que la pintura expresionista abstracta —que él llama ‘pintura-acto’— es algo inseparable de la biografía del artista, un momento de la complejidad de su vida, de ‘la misma sustancia metafísica’ de su existencia; en suma, el cuadro moderno ‘no podría justificarse sino en tanto acto de genio’. Jackson Pollock es sin duda quien más contribuyó a sostener esta ideología moderna... Hans Namuth le tomó en su taller.

Manchado de pintura, inclinado sobre el lienzo extendido sobre el suelo y como poseído por un frenesí creativo, Pollock encarna al pintor moderno en oposición al pintor de caballete: el artista-actor reemplaza al artista-fabricante. Pero más fundamentalmente aún, los efectos ideológicos de las fotografías de Namuth resultan de la verdadera inversión que éstas efectúan entre las obras y el artista, primero, porque las tomas en picada confieren a éste y a su cuerpo preeminencia sobre lienzos colocados sobre el suelo; y, segundo, porque las sutilezas de colores, texturas y factura escapan a la fotografía en blanco y negro. Asimismo, en 1950, las fotos de Pollock por Namuth contribuyen a consolidar la idea de que el artista es el único verdadero origen de la obra y la única razón de su singularidad... Duchamp y Pollock tienen en común el ser artistas-actores asociados —uno y otro— a dos nuevos modos de acción artística. (Rouillé, 2017, pp. 454-455)

Estos dos autores deben a la fotografía parte de su concepto de arte, mucho de lo que se ha escrito sobre ellos hace referencia a esta disciplina. Esa fotografía de Pollock, muestra la forma en que su *acto* sobre el lienzo es el mismo *acto* de un Cartier-Bresson o un *ready-made* de Duchamp. Visto desde el punto de vista de la acción de la cámara, antes de Cartier-Bresson, el momento decisivo está implícito en el arte, solo que la cámara llegó para fijarlo como punto central en la creación.

A veces los artistas solo tienen que saber cómo explicar lo obvio, no es que sean grandes eruditos, tienen una gran intuición en valorar el tiempo para trasladarlo a un mural con chorros de pintura, o a un lienzo con representaciones de cubos, o utilizar un objeto como una rueda en un banquillo. Esto es al final lo que la fotografía dejó implícito a principios del siglo XX, ya que «el artista es más un coordinador de formas existentes que un creador de formas nuevas: 'lo que se concibe no son los objetos individuales válidos por sí mismos, sino sistemas estéticos capaces de producir los objetos'» (Rouillé, 2017, p. 461). El artista es un visualizador desde la realidad que da coherencia

al mundo que nos rodea. Por eso, muchas veces, los que mejor usan la fotografía son artistas, no fotógrafos, como Rouillé (2017) dice:

Se ve una prueba de ello en que, en su mayoría, los fotógrafos ignoran profundamente el arte contemporáneo y rechazan en bloque lo que conocen al respecto de éste, mientras que los artistas desconocen la producción fotográfica. En una palabra: no una infiltración del arte por los fotógrafos, sino un uso de la fotografía por los artistas, y no toda la fotografía, sino sólo su parte técnica. (p. 465)

Este comentario habrá que discutirlo ya que es precisamente la parte técnica la que hace que el tiempo se tome en cuenta para la creación de obras, y es la fotografía la que en contenido se nutre del tiempo, se puede agregar que no sólo de la técnica sino de lo que implica la fotografía en general, no únicamente hablando de la repetición (reproducción, impresión), sino hasta su comercialización y su contexto en general. Todo artista conocedor, sabe que el tiempo es algo que está como prioridad en los trabajos artísticos, cualquiera que sea la disciplina que se maneje, y sabe que lo más importante es que un trabajo artístico hace que la vida tenga sentido.

Como «el epitafio de la tumba de André Bretón en el cementerio de Batignolles, en París, que invoca: ‘Yo busco el oro del tiempo’» (Fontcuberta, 2017, p. 82). Todo artista busca lo mismo, porque eso es dar sentido a la vida, y al tener sentido uno mismo, se le da al otro. Y como aparte, «tomar una fotografía es tener interés en las cosas tal como están» (Sontag, 1996, p. 22), es darle importancia a lo que acontece, darle importancia a ese *mi mundo que sucede*, lo cual es en un tiempo presente. Y no solo eso, quizás también compartir la angustia más atroz: «Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo» (Sontag, 1996, p. 25). Fotografiar, es entonces prepararse a tener conciencia de la finitud.

Los artistas saben que el presente es de cierta forma autónomo, se sabe esto de forma contundente cuando se toma una fotografía, esta: «no es meramente el resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; fotografiar es un acontecimiento en sí mismo, y un acontecimiento que se arroga derechos cada vez más perentorios para interferir, invadir o ignorar lo que esté sucediendo» (Sontag, 1996, p. 21). Esto hace que quien fotografía se enfoque en *el tiempo*, algo separado de la realidad, porque falta conciencia de eso, este tiempo tiene que estar ligado a muchos presentes, tantos cuanto más impacto se quiera dar y se quiera potencializar la presencia. Los fotógrafos se pierden en banalidades, pero muchas veces solo es en apariencia.

De igual manera, los cineastas saben lo que cualquier artista, que la creación depende del tiempo, por ejemplo, las producciones de Christopher Nolan: *Amnesia* (*Memento*, 2000), *El origen* (*Inception*, 2010) e *Interestelar* (*Interstellar*, 2014). Cuando Sontag (1996) dice: «Buñuel, cuando una vez le preguntaron por qué hacía películas, repuso que era para ‘mostrar que éste no es el mejor de los mundos posibles’. Arbus tomaba fotografías para mostrar algo más simple: que hay otro mundo» (p. 44), esto hace Nolan con sus producciones; realiza otro mundo dentro del que existe, un mundo en un mundo. Esto es lo que quiere producir la fotografía al tomar lo cotidiano, o al referenciar a un género, puesto que su movilidad entre fronteras diversas es casi obligada.

Viajar entre realidades degradadas y lujosas forma parte del impulso mismo de la empresa fotográfica, a menos que el fotógrafo esté enclaustrado en una obsesión extremadamente privada (como la de Lewis Carroll por las niñitas o la de Diane Arbus por la corte de los milagros). (Sontag, 1996, p. 68)

Las fotografías se desplazan a un mundo nuevo, que como en el ejemplo de Arbus, deja clara la importancia de los que en apariencia no la tenían. Marcel Proust, uno de los artistas que trabaja con el tiempo, precisamente nació cuando la invención de la fotografía era reciente, aún joven, Sontag (1996) afirma que:

Mientras los afanes proustianos presuponen que la realidad es distante, la fotografía implica un acceso instantáneo a lo real. Pero los resultados de esta práctica de acceso instantáneo son otra manera de crear distancia. Poseer el mundo de forma de imágenes es, precisamente, volver a experimentar la irreabilidad y lejanía de lo real... Y al considerar las fotografías sólo en la medida en que él podía utilizarlas, como instrumento de la memoria, Proust en cierto modo interpreta erróneamente qué son las fotografías: no tanto un instrumento como una invención o un sustituto de la memoria. (p. 174)

Son un presente capturado, que como tal sigue siendo presente, nunca es agotado, al contrario, se acrecientan los presentes con él, ya que la memoria deposita esos otros presentes que la realidad que va pasando deja establecidos. A la vez es cierto que son utilizados para crear distancia, pero esto es con la finalidad de hacer un mejor acercamiento al otro, pues de no ser así, el presente de ética no estaría actuando dentro de los tiempos combinados y eso es lo que no se busca en una obra de arte. Esta hace que todos los tiempos convivan con la presencia y en ella misma, que se da desde con ellos. Por eso puntualiza Sontag (1996):

Pero lo que suministra a la fotografía no es sólo un registro del pasado sino una manera nueva de tratar con el presente, según lo atestiguan los efectos de los incontables billones de documentos fotográficos contemporáneos. Si las fotografías viejas completan nuestra imagen mental del pasado, las fotografías que se toman ahora transforman el presente en imagen mental, como el pasado. Las cámaras establecen una relación inferencial con el presente (la realidad es conocida por sus huellas), ofrecen una visión de la experiencia instantáneamente retroactiva. Las fotografías brindan formas paródicas de posesión: del pasado, el presente, aún el futuro. (p. 176)

Es un presente real en cuanto se produce al tiempo con otro tiempo, pero no es una imitación del primer tiempo en que nace, es una yuxtaposición, es un tiempo intensificado de los tres tiempos; pasado, presente, futuro. Estos se mezclan desde el presente para producir presencia, pero nunca una imitación, aquí lo que sucede es que la relación de los tiempos actúa en la memoria, crea. En la práctica fotográfica, quién tiene ese sentido-ojo fotográfico, sabe que lo que está en juego es siempre una cuestión de tiempo consigo mismo y/o con el otro desde el tiempo, por eso nos dice Bruce Davidson: «Casi todas mis fotografías son compasivas, delicadas y personales. Pretenden que el espectador pueda verse a sí mismo. No pretenden sermonear. Y no pretenden posar como arte» (Sontag, 1996, p. 199). Este autor toma a la fotografía como espejo, y algo más profundo, hace que parezca desde su perspectiva una cuestión de la realidad misma. Aunque es verdad que Frederick Sommer dice que «La vida en sí no es la realidad. Somos nosotros quienes ponemos vida en piedras y guijarros» (Sontag, 1996, p. 200). Esa realidad se realiza cada vez que el sujeto se cruza con el otro y carga otro espejo como el que porta él mismo. Por eso la nueva tendencia de la filosofía participativa. Como dice Helmut Gernsheim:

La fotografía es la única ‘lengua’ comprendida en el mundo entero, al acercar todas las naciones y culturas enlaza a la familia humana. Independientemente de la influencia política —allí donde los pueblos son libres— refleja con veracidad la vida y los acontecimientos, nos permite compartir las esperanzas y angustias de otros, e ilustra las condiciones políticas y sociales. Nos transformamos en testigos presenciales de la humanidad e inhumanidad del género humano. (Sontag, 1996, p. 202)

Los artistas de la fotografía con sentido-ojo fotográfico no deberían ser capaces de hacer algo que sea inhumano para el otro, la conciencia de la humanidad ya está en otro estadio y para esto sirve el arte. Existe una intensidad en la presencia, esa intensidad es un hecho,

porque ahora está en una puesta en abismo esa presencia, desde los presentes desperdigados en las redes sociales. Ahora, la presencia no es algo místico o una sensibilidad extraordinaria, o una sincronía casi sobrenatural. Es, o debe ser, una forma de vivir de los artistas actuales; no es una cuestión religiosa, ni una cuestión de genios, solo es una cuestión de saber vivir enfrente del *otro* y ser uno.

El azar, como fuerza que determina los hechos, está constituido de presente, la intensidad puede variar entre el tiempo de presencia que los sucesos han compartido. Así mismo podría pensarse que cada presente está constituido para que se produzca el azar, entonces, «Entre millones de personas que fotografían, hay muy pocas, y se pueden contar, capaces de reaccionar con inteligencia configuradora ante el azar. Si en estas contadas personas falla relativamente poco, ello se debe a que su ojo está ‘en condiciones’, es decir, que aparte de la experiencia técnica poseen la ‘mirada’» (Stelzer, 1981, p. 147). Tiene que haber un cierto enamoramiento de lo cotidiano, de lo *humano*, para poder engarzar presentes creados con una buena intensidad para así producir presencia. Ese azar corresponde a una cuestión de amor al mundo.

### **El cuerpo y la foto**

La videncia del fotógrafo no consiste en ‘ver’,  
sino en encontrarse allí.  
Roland Barthes (2013, p. 66)

Biran empleó el término *coenesthèse* para describir ‘la conciencia inmediata de la presencia del cuerpo en la percepción’ y ‘la simultaneidad de una combinación de impresiones inherentes a distintas partes de un organismo’.

Jonathan Crary (2008, p. 103)

El cuerpo y cómo nos situamos desde la fotografía en el mundo, parece ser algo superado y a la vez algo familiar por la forma en que se

ha desarrollado la tecnología. De esta manera todas las credenciales tienen foto, las páginas de redes sociales no solo tienen una imagen, sino muchas, en algunos casos miles de imágenes de tu persona. El culto al cuerpo, y sobre todo al rostro, adquiere en nuestros días una fuerza inusitada. El cuerpo físico vive en un continuo en el tiempo, del cual el sujeto pocas veces se percata, ya que no está acostumbrado a *detenerlo*, a pensarlo y sentirlo. Es un seguir de una acción a otra, y muy pocas veces se percata del presente.

Por eso la fotografía hace el efecto de la meditación y de la introspección en la superficie; pero puede hacer que los demás lo vean con un presente que no corresponde con el del sujeto retratado. Ahí está la falta de verdad o verosimilitud que existe con la foto y el rostro: por eso, «el tema central —no el único— de la actual fotografía es el hombre; el hombre en toda su presencia, en su cotidianidad y también en los instantes nunca repetibles de acontecimientos sensacionales y fugaces constelaciones» (Stelzser, 1981, p. 143). Estas hacen un principio del presente, y al conformarlo como un ensamblaje con los presentes restantes produce presencia, algo después de la verosimilitud y la verdad de la imagen.

El rostro necesita de la presencia del modelo para que exista verosimilitud, dado que al hacer la comparación entre ambos se produce una presencia vaga. Es un poder mínimo si así se le quiere ver, pero es un principio de la verdad, cuando a conciencia hay presente en el cuerpo. Es decir, que cuando ese presente produce presencia, la verdad está sin ocultarse; por eso el principio en la foto es el rostro:

El rostro no es una cosa dada, sino una realidad volátil y efímera, una variación infinita a partir de los elementos de la cabeza y en función de las situaciones (en particular del poder). ‘Velocidad infinita de nacimiento y de expansión’: el rostro es un virtual que el fotógrafo ha de desacelerar, actualizar en la materia de una imagen. Un retrato. (Rouillé, 2017, p. 268)

Esto es interesante, ya que al desacelerar se percibe mejor, con más detalles, pero a la vez, cuando hay un *detenerse* en el rostro, se comple-

menta con otros presentes para que se puedan integrar los tiempos, es por eso que el retrato lleva su complejidad en vaciar y llenar de tiempo al mismo tiempo. Es un estar a disposición del vacío, dado «que la fotografía no sólo tiene que ver con el mundo físico y material de las cosas existentes, sino también con el mundo inmaterial de los acontecimientos no existentes» (Rouillé, 2017, p. 271). Es entonces como se va creando la fotografía, a la vez lo que se dice es una significación en muchos planos pues si se quiere ser contundente habrá que utilizar la puesta en abismo de esos presentes.

El acontecimiento ‘elevar a la dignidad de gente famosa’ no se da sino hasta que realizan algunas variaciones de las infinitas que pueden tener estos parámetros, cuando se logran ciertas de las mezclas posibles entre las cosas y los cuerpos reunidos. A partir de las mismas cosas y los mismos cuerpos, otras variaciones, otras mezclas, actualizarían otro acontecimiento, totalmente diferente, como por ejemplo «denunciar el desamparo». (Rouillé, 2017, p. 272)

En la fotografía como en la literatura, es básicamente lo mismo, la puesta en abismo de tiempo es entonces lo que va a ser el indicador no sólo para analizar la pieza, sino que, como es un valor fundamental, es lo que caracteriza al arte, y la fotografía lo pone en evidencia de forma contundente. Puede ser que esta disciplina artística empieza desde que se sincroniza de cierta manera el diafragma, la velocidad, la sensibilidad, para después estar consciente de tu cuerpo al sostener la cámara. Y es por eso que tienes familiaridad con la sincronización del mundo.

Todo tiene que estar en su lugar, todo se tiene que *dar* para que el fotógrafo lo tome como un don, es esta práctica la que hace que visualice desde el presente varias posibilidades; pero no sin antes haber visualizado la imagen. «La fotografía es un sistema de selección visual. En el fondo, todo consiste en enmarcar una porción del cono de visión de uno mientras se está en el lugar apropiado y en

el momento apropiado» (Sontag, 1996, p. 202). Esta frase usada por muchos es algo peculiar, porque ya es un tiempo secundario, y así se van enmarcando los tiempos y el eje, sigues siendo tú, la guía es irremediablemente tu cuerpo. «La fotografía, además, empezó, históricamente, como arte de la Persona: de su identidad, de su propiedad civil, de lo que podríamos llamar, en todos los sentidos de la expresión, la *reserva del cuerpo*» (Barthes, 2013, p. 93). La fotografía todavía nos sigue sirviendo como *carta de visita*, solo que ahora las personas se apresuran antes viendo los perfiles en redes sociales. «Ya que toda fotografía es un certificado de presencia» (Barthes, 2013, p. 99).

Una de las preocupaciones que pone ante nosotros la fotografía en la actualidad es la fragilidad de la carne, aún con todos los avances tecnológicos y de salud, nos sentimos finitos y arrojados en la angustia de la muerte. La fotografía como tiempo entonces sirve como un sueño para la reflexión del ser uno mismo, es un espejo que cuestiona en la dimensión de uno mismo, sujeto a ejercer presión y a conocer o no al otro<sup>76</sup>. Susan Sontag (1996), nos recuerda que desde Fox Talbot una preocupación eran los edificios, algo que se subrayó en el capítulo de arquitectura, pero esta pensadora insiste en que el cuerpo es lo más interesante:

William H. Fox Talbot subrayó la especial aptitud de la cámara para registrar ‘los ultrajes del tiempo’. Fox Talbot hablaba de lo que ocurre a edificios y monumentos. Para nosotros, las abrasiones más interesantes no son las que sufre la piedra sino las que sufre la carne. Mediante las fotografías seguimos del modo más íntimo y perturbador la realidad del envejecimiento de las personas. Mirar una vieja fotografía de uno mismo, de cualquier conocido, o de un personaje público fotografiado a menudo, es sentir ante todo: cuánto más *joven* (yo, ella o él) era entonces. La fotografía es el inventario de la mortalidad. Ahora basta apretar

---

76 Como lo dice Barthes (2013) al ser invitado a una exposición donde estaba una imagen de él: «fui a la inauguración de la exposición como si fuese por una pesquisa, para averiguar por fin lo que ya no sabía de mí mismo» (p. 99).

un botón para investir un momento de ironía póstuma. Las fotografías muestran a las personas *allí*, y en una época específica de la vida. (p 80)

En general, la disciplina fotográfica tiene mucho que decir al respecto ya que la mayoría de los fotógrafos utiliza el autorretrato, como Cindy Sherman, o Erwin Olaf con su magnífico trabajo *I Wish, I Am, I Will Be* (2009). «La fuerza de una fotografía reside en preservar abiertos al escrutinio instantes que el flujo normal del tiempo reemplaza inmediatamente. Este congelamiento del tiempo —la insolente y conmovedora rigidez de cada fotografía— ha producido cánones de belleza nuevos y más abarcadores» (Sontag, 1996, p. 122-123). Esto resalta con Cindy Sherman de un modo interesante, ya que ella misma es la protagonista de muchas de sus obras, como en sus autorretratos, pero muchas veces personifica a otra persona, por lo tanto, ella misma porta la puesta en abismos de tiempos; hace de su cuerpo un soporte para el tiempo y su multiplicación. Barthes (2013) da una idea de lo que pasa con el retrato cuando dice que:

La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. Dicho de otro modo, una acción curiosa: no ceso de imitarme, y es por ello por lo que cada vez que me hago (que me dejo) fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inauténticidad, de impostura a veces (tal como pueden producir ciertas pesadillas)... no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis). (p. 34)

Entonces resalta cuántos *yo* están en circulación, y al hablar de la inauténticidad, también por añadidura se piensa en algo que puede

ser auténtico; ya que precisamente desde la creación se buscan esos presentes diluidos, hay aquí un ejemplo claro en la fotografía, pero nosotros veríamos el punto opuesto. Ese devenir objeto no es tal, porque lo que provoca la fotografía, es precisamente saberse con más vida. La intensidad de la vida retorna al espectador, a nosotros, desde esa inverosimilitud, esa performatividad en la que uno mismo se crea y recrea, el convencimiento de uno mismo contrastado que adquiere más intensidad en el presente.

Con la llegada de otras formas efímeras del arte, el papel de la fotografía es diferente, aunque como se ha mencionado el tiempo presente se ve de alguna manera de forma tangible, ya que no solo es un testigo, sino que dimensiona el presente en la acción que se desarrolla. Esto será explicado en el capítulo de la antropología de la imagen, aunque Rouillé (2017) menciona que:

La situación, el papel y la visibilidad de la fotografía cambian con el arte conceptual, el Land Art y el arte del cuerpo. Todos estos movimientos hacen que la fotografía acceda al terreno del arte contemporáneo. Pero rara vez lo hace sola, por lo general aparece en presencia de otros elementos no fotográficos: mapas, textos, esquemas, objetos. (p. 409)

Pero siempre está presente de una forma o de otra, ya sea como registro, como documento, muchas veces, ese ser testigo es algo que hace que la pieza cobre sentido, ya que es la puesta en abismo de esa misma representación o captura la que lleva a que sea muy utilizada la imagen, la cual, será muy explotada no solo como en su forma fija sino también como fotografía en movimiento, con las instalaciones, el cine y el videoarte.

Por medio de la fotografía, el Arte Conceptual procede a una verdadera inversión de la naturaleza de lo presentado: mientras que las obras tradicionales son cosas visuales, con sus materias y formas logradas, las proposiciones conceptuales son actualiza-

ciones contingentes, aquí y ahora, de principios o de problemas cuya existencia no es sino virtual. Se pasa así en el arte conceptual del orden de las sustancias al orden de los acontecimientos. (Rouillé, 2017, p. 415)

El acontecimiento es algo que se puede ver aún hoy de forma clara; este tiene que estar presente, pues es la forma más fácil de traer el presente en la actualidad con todas las tecnologías. La superación del arte conceptual es darle al espectador del museo o de la calle esos acontecimientos dirigidos; quizás se piense que hay un empobrecimiento del presente en la virtualidad, o en las nuevas tecnologías que se desarrollan en los nuevos proyectos de arte, pero es a la inversa, se potencializa desde el acontecimiento el presente y los presentes para producir de forma más rápida la presencia. Sontag (1996) recuerda que:

En buena parte del arte conceptual, en los paisajes abarrotados de Christo, en las construcciones de Walter De Maria y Robert Smithson, la obra del artista se conoce principalmente por la versión fotográfica expuesta en galerías y museos; a veces, por razones de tamaño, sólo se la puede conocer en una fotografía (o vista desde un avión). La fotografía no se propone, ni siquiera manifiestamente, devolvernos a una experiencia del original. (p. 157)

Tal vez haga más que una experiencia del original, porque potencializa a este (el original) a que se vea, como uno mismo, una unidad que desde el cuerpo jamás se podrá alcanzar a percibir, que se lo conozca desde diferentes ángulos, lo que por su tamaño no sería posible de hacer. Además, muchas veces las piezas se inundan o desaparecen, o queda visible solo alguna parte de ellas, o están muy lejos de la vista de un cuerpo humano. Entonces la fotografía lo que hace es intensificar el original, no es el original, es su fuerza que lo va constituyendo, y esto, al menos es demasiado sugerente y es así como trabajan muchos artistas.

No es cuestión de comida rápida y digerida. Manipular el tiempo es algo sumamente difícil y sutil en el arte. La mayoría de la gente hace piezas ornamentales, no arte, pues no logran acercarse a la complejidad de fusionarse en un tiempo que es variable dependiendo del espectador. Lo que se intenta dar entonces, es un atisbo de la presencia desde el acontecimiento; como por ejemplo en Acconci: «El resultado se consideraba una suerte de subproducto. Era más bien un deseo de movernos sin parar... Algunas personas querían conservar un rastro del conjunto de mi trabajo. No se trataba de objetos, sino de procesos. Se trataba de un pensamiento del proceso» (Rouillé, 2017, p. 418). Aquí habrá que poner énfasis en lo que para Acconci es tan cotidiano, el pensamiento del proceso, que para nosotros es ilustrativo, dado que la imagen es vista como un medio del presente.

En lo que respecta al tiempo presente, hay más reflexión en la imagen fija, desde el performance, pero también desde la imagen en movimiento, ya que esta última y el performance pueden competir por la falsificación del tiempo, en cuanto a que los dos se hacen en un tiempo que sigue, que continúa, aunque estén de igual forma en un tiempo presente suspendido. Es decir, la imagen fija no tiene problema con el performance porque la potencia del presente está separada y ligada a una categoría de estar en fragmentos, porque el presente es un fragmento y la presencia también. Como menciona Rouillé (2017):

Aquí no cabe ninguna confusión: la fotografía-objeto no es más que un «subproducto» de la obra-proceso. Y, a contracorriente de la doxa sobre el supuesto poder representativo de la fotografía, es más por su impotencia que por sus capacidades de dar cuenta del proceso que Acconci la utiliza. Si bien siempre se niega a que se filmen sus performances, sí acepta que sean fotografiados: ‘Con una fotografía al menos queda clara la posibilidad de dar cuenta de la totalidad del trabajo. Si hay una descripción verbal, si hay una fotografía, al menos queda claro que se trata sólo de una referencia al trabajo, no del trabajo en sí. En cambio, la filmación implica cierta ilusión en ese sentido’. (p. 419)

Lo que hace entonces la fotografía es potencializar un tiempo desde el presente suspendido de la imagen fotográfica, que el mismo artista del performance o del Land Art potencializa como obra terminada.

En todo caso la fotografía tiene la virtud extrema de convertir el arte-proceso en una cosa que se puede mostrar, negociar, intercambiar. Así, la fotografía es aceptada en los campos del arte del cuerpo y del Land Art para compensar un déficit de objetos: más un cuasi objeto de arte que ningún objeto en absoluto, ésa podría ser la razón (económica) de la aventura (estética) de la fotografía.

(Rouillé, 2017, p. 420)

Esto no necesariamente es así, ya que la imagen, desde sus mismas facilidades de reproducción, hace que esos presentes se compacten, es así como se ve a muchos artistas realizar obras efímeras y registradas que aún así contienen una potencia en su presencia. Esto hará que la obra *foto-subproducto* adquiera cierta originalidad en el tiempo presente, y lo que cuenta es cómo se multiplican estos presentes para que su próxima obra esté potencializada. Entonces es sólo un hechizo en el tiempo, como tiempo, es igual de importante que la obra original aunque en menor potencia. Por eso muchas veces no importa la calidad técnica sino en otros aspectos, y no es para diferenciar al original de su registro, es para mostrar el principio del presente. Hablando de las imágenes de Michel Journiac en *Misa por un cuerpo* (1969), dice Rouillé (2017) que:

Tomadas sin ningún cuidado técnico o estético, estas imágenes son de calidad mediocre y pobres en información. No hacen sino constatar que tal o cual acción tuvo lugar, aunque sin informar realmente al respecto. Más allá de una prosaica falta de dominio técnico de la cámara por parte de los artistas o de su entorno, estas fotos a menudo desenfocadas tienen, como sugiere Acconci, el gran mérito de evitar cualquier confusión posible entre la obra (la acción) y su reproducción, y de conservar para la obra la pureza virtual del azar, de lo efímero y del acontecimiento. (pp. 421-422)

Esto no es conservar la pureza virtual del azar solo para la obra performática, es al contrario, quien sabe la valía del presente lo desliga del performance, que tiene otros modos de circular el presente, para reforzarlo con la fotografía y los presentes implícitos en ella. Por lo tanto, las artes efímeras son las que mejor hallan lo eterno en la circulación de los tiempos, donde a veces es más importante el fragmento de lo visto. Esto es lo que aprendieron los artistas de finales del siglo XX:

Mientras que la mayor parte de las fotos expuestas durante los años setenta no fueron realizadas por los propios artistas, todo es diferente a partir de los años ochenta: los artistas dominan perfectamente el procedimiento, las imágenes suelen tener una excelente calidad técnica y tamaños a menudo monumentales. La fotografía superó su antigua función subalterna de herramienta o vector para convertirse en un componente central de las obras: su material. (Rouillé, 2017, p. 429)

Esto hace que el tiempo de la fotografía se sincronice con los tiempos del video, con los tiempos de la repetición del performance por otros actores, y que se viva de cierta manera con tintes teatrales esos momentos de presente. Lo que busca el artista del performance, es precisamente darle toda la potencia al acto, que no solo sea un evento, que no solo sea un acontecimiento, sino presencia pura. Esto es algo ideal, pues los tiempos de la representación tienen que sincronizarse con los tiempos de la conciencia, y para esto, como espectadores tenemos que manejar la sensibilidad personal que cada uno poseemos.

En las clases muchas veces el alumno desliga el proyecto fotográfico de la performatividad del proceso, necesitan reconocer que muchas veces es el *performance* lo que hace al producto fotográfico si quieren realizar obras con potencia. Aquí no se habla de dos cosas diferentes, al contrario, es una sola acción con el presente para que sea más eficaz. Comenta Fontcuberta (2017) que: «El acto fotográfico se ve demasiado a menudo reducido a su resultado. Pero quien dice

fotografía dice también experiencia de un proceso *performativo* que se bifurca en la acción del artista y la propia vida de la imagen» (p. 80), y a la vez, performance, acción, imagen, puesta en cuadro, y otras herramientas y disciplinas en la actualidad van juntas para ver a la imagen desde la perspectiva del presente de forma contundente. Es muy difícil capturar el presente en una toma, querer o pretender ser real o verdadero. Como menciona Sontag (1996):

Aun cuando los fotógrafos se proponen sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por imperativos tácitos de gusto y conciencia. Los muy talentosos integrantes del proyecto fotográfico de la Farm Security Administration, a fines de los años '30 (entre ellos Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell Lee) tomaban cantidades de fotografías frontales de sus granjeros hasta tener la certeza de que habían conseguido el registro adecuado: la expresión precisa en la cara del sujeto que cimentara sus propias nociones de la pobreza, la luz, la dignidad, la textura, la explotación y la geometría. (p. 16)

Por lo tanto, la cuestión de ver la realidad tiene mucha más relación con la cuestión ética del sujeto, pero como ya vimos en el apartado anterior de ética, es también una cuestión de presente. De hecho, las herramientas más importantes para la creación de arte son todas tiempo presente, la ética es presente, no se puede hacer en pasado, son acciones con el otro y desde mi responsabilidad con él. La desobediencia no se hace en pasado o en futuro, es una decisión responsable que se ejecuta en el acto y el presente, es la puesta en práctica de la realidad que nos rodea de cierta forma, todo esto produce presencia.

Sontag (1996) dice que: «La fotografía se ha transformado en uno de los medios principales para experimentar algo, para dar una apariencia de participación» (p. 20). No es una apariencia, es una realidad, se participa dejando testimonio y eso es todavía en nuestro tiempo más incisivo, sobre todo en nuestras redes sociales, cuando

estás en la foto se desperdigan tus palabras y se buscan tus acciones, no es aparentar, sino que a veces se diluye la potencia de la participación por la cantidad de imágenes.

La frase de Susan Sontag (1996): «Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia» (p. 26), aquí lleva a pensar lo opuesto, que no tiene nada de pseudo ni de ausente, es presencia, que aunque esté en nivel elemental, cuando se conjuga con varios presentes, va adquiriendo más potencia. Esta misma autora deja ejemplos de esos indicios de presente cuando dice que:

La foto del amante escondida en la billetera de una mujer casada, el afiche fotográfico de una estrella de rock colgada encima de la cama de una adolescente, el retrato de propaganda del político abrochado en la solapa del votante, las instantáneas de los hijos del taxista en la visera del auto, todos esos usos talismánicos de las fotografías expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica: son tentativas de alcanzar o poseer otra realidad. (Sontag, 1996, p. 26)

Desde esa *pseudopresencia* y como *signo de ausencia*, el humano es motivado por esas dinámicas y por eso mismo son más intensas sus presencias. Esa otra realidad es parte de un presente que hace que adquiera presencia, ya que muchas veces las acciones o el uso como talismán, se mueven como si fuera el mismo sujeto. Por eso es muy importante que se sincronice el tiempo en la representación y presentaciones, dado que «Las imágenes que movilizan la conciencia están siempre ligadas a determinada situación histórica. Cuanto más generales sean, tendrán menos probabilidades de eficacia» (Sontag, 1996, p. 27). Deben ser presente específico y estar en puesta en abismo para que tenga potencia y produzca la presencia, la que dota de sentido al mundo, a un mundo que está construido por imágenes. A pesar de que en la actualidad se maneja a la fotografía como algo cotidiano y casi por obligación en la vida diaria, sigue siendo un suceso de proporciones considerables, la gente ve y repite muchas

veces la toma antes de subirla a redes. Necesitan de la magia que hay todavía en lo fotogénico de cada quién, y no solo ahí:

Nuestra irreprimible sensación de que el proceso fotográfico es algo mágico tiene una base genuina. Nadie supone que una pintura de caballete sea de algún modo consustancial con el modelo; sólo representa o refiere. Pero una fotografía no sólo se asemeja al modelo y le rinde homenaje. Forma parte y es una extensión de ese modelo; y un medio poderoso para adquirirlo y controlarlo.

(Sontag, 1996, p. 165)

Por eso el valor de la posesión de la imagen puede acabar carreras, quitar puntos en las encuestas de los políticos, y hacer una catástrofe si esa potencia en la representación visual no se controla. Por eso los millones en publicidad que los políticos gastan desde el control de su imagen. Esos mismos esfuerzos los pone la gente en la vida cotidiana, según sus alcances económicos y sociales. Sontag (1996) aclara:

Pero el verdadero primitivismo moderno no es contemplar la imagen como real; las imágenes fotográficas nunca tienen tanta realidad. En cambio, la realidad se ha semejado cada vez más a lo que muestran las cámaras. Ahora es común que la gente insista en que su experiencia de un hecho violento en el cual se vio involucrada —un accidente de aviación, un tiroteo, un ataque terrorista— ‘parecía de película’. Esto se dice para dar a entender hasta qué punto fue real, porque otras explicaciones parecen insuficientes para comunicar la realidad del hecho. Mientras muchas gentes de los países no industrializados todavía sienten aprensión cuando se las fotografían porque intuyen una suerte de intrusión, un acto de irreverencia, un saqueo sublimado de su personalidad o cultura, las gentes de los países industrializados procuran hacerse fotografiar porque sienten que son imágenes, que las fotografías les confieren realidad. (p. 171)

Como es posible percibirse, la realidad muchas veces está puesta en entredicho hasta que aparece la fotografía que le dará existencia al suceso. Eso hace que la misma fotografía no solo realice de cierta manera el suceso y repercuta, sino que lo rehace, lo re-arma, para ser más precisos con esa realidad que a veces es inaprehensible. La fotografía, desde sus inicios siempre quiso mostrar *el momento* del cuerpo, siempre ha buscado el movimiento como cualquiera de las otras artes, por eso inventaba cosas como las que menciona Otto Stelzer (1981):

En 1896, un tal Walter Woodbury describió en su *Photographic Amusement* los efectos espectaculares en la multifotografía, en la que por efecto precisamente de espejos pueden contemplarse en una sola placa fotográfica la misma persona vista de frente, de los lados y de atrás. Woodbury señala que tales fotografías, un poco en broma, auguraban posibilidades más serias, donde pudiera existir el interés de poder contemplar un cuerpo desde cualquiera de sus lados. Y esto está en estrecho contacto con la representación simultánea del cubismo y del futurismo. (p. 68)

Ahora es posible darse una idea de que la fotografía desde sus inicios buscaba ver al sujeto en su multiplicidad, como se le ve en la vida. Tenías la posibilidad de caminar sin caminar, como *Desnudo bajando la escalera No. 2*, ejemplo muy familiar desde la pintura, o algo más cercano, como muchas de las pinturas de Francis Bacon o, sin ir más lejos, los trabajos de Gerhard Richter.

### **La fotografía de nuestro tiempo**

En nuestro entorno la fotografía está de moda debido a la telefonía, ya no solo es voz lo que interactúa con el otro, ya es más imagen, la mayoría de los aparatos tienen cámara fotográfica y de video, se mandan memes, fotos de cualquier lugar. Antes, lo único que se man-

daba eran postales que llegaban meses después, ahora se transmite en directo, en *tiempo casi real*. Por eso dice Fontcuberta (2017): «Pero hay que convenir que más vale una imagen defectuosa tomada por un aficionado que una imagen tal vez magnífica pero inexistente. Saludemos pues al nuevo ciudadano-fotógrafo» (p. 35). Y no solo al ciudadano-fotógrafo, sino al ciudadano-fotógrafo-artista, hasta ese punto podemos aventurarnos en nuestro tiempo. Este autor afirma que en nuestro tiempo, lo que existe es otro tipo de foto: «La postfotografía hace referencia a la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital... en consecuencia de la superabundancia visual» (Fontcuberta, 2017, p. 7). Rouillé (2017), recuerda que esto se da debido a que:

El presente vacila y el porvenir se vuelve incierto, lo que genera una inmensa necesidad de seguridad, identidad y permanencia. La hostilidad del mundo exterior incita a cada uno a refugiarse en el interior, a replegarse sobre sí mismo, en su entorno privado, entre sus objetos familiares. Los intereses, las miradas, los pensamientos y las acciones prácticas o artísticas tienden entonces a desplazarse de lo lejano y ajeno a lo cercano y propio: lo cotidiano y lo familiar son transformados en universo y refugio. (p. 478)

Esto hace que el ciudadano, sin separar al artista, produzca más imágenes que alimentan esta incertidumbre, se hacen más y más imágenes de cualquier cosa por muy banal que parezca. Puede que ya sea algo familiar esa abundancia de imágenes, de proyectos de todo el público, que ya cuenta con sus páginas personales, sus redes sociales, que no son una, son varias y en todas dejan imágenes para que sean vistas por los demás.

La idea de exceso de imágenes, que parece producir al mismo tiempo hipervisibilidad y voyerismo universal, es aparente «epidemia de las imágenes», merece un tratamiento más profundo y crítico que no implique sólo las condiciones específicas de la

imagen, sino también las lógicas de su gestión, difusión y control.  
(Fontcuberta, 2017, p. 32)

En principio esto parece ser así por que se pueden producir imágenes gracias al acceso que hay a las herramientas necesarias y a dejarlas en el medio digital, pero tiene que ver con esa idea del artista ciudadano que puede crear, aunque sean imágenes desde un punto de vista estético y con estructuras de conocimientos más pobres, pero crea. Es interesante que esto es a lo que llega la fotografía, porque de cierta manera, hace que el tiempo presente se viva de forma constante desde y con cualquier persona; algo que solo los artistas o místicos en épocas pasadas podían hacer. Es un jugar con el tiempo, no quiere decir que produzcan presencia de la misma manera, para eso hay que tomar en cuenta los cuatro conceptos antes mencionados en este trabajo. Fontcuberta (2017), menciona sobre este tiempo de postfotografía:

En buena medida, las imágenes electrónicas poseen la cualidad de las imágenes mentales. Aparecen en los lugares de los que inmediatamente se esfuman. Son espectros, puros espectros, alejados a todo principio de realidad. Si, al decir lacaniano, lo Real es lo que vuelve, las imágenes electrónicas carecen de toda realidad, por falta de la menor voluntad de retorno. Ellas son del orden de lo que no vuelve, de lo que, digamos, no recorre el mundo «para quedarse». Faltas de recursividad, de constancia, de sostenibilidad, su ser es leve y efímero, puramente transitorio. (p. 33)

Se puede argumentar en desacuerdo con Fontcuberta, que muchas de las imágenes en internet tienen retorno, es como con las imágenes de arte que son vistas una y otra vez, de una manera o de otra. Eso mismo pasa con las imágenes que cobran importancia para los usuarios, las vuelven a actualizar, entonces se estaría ante algo que sí retorna, pero actualizado, transformado, apropiado, de otras maneras, no como estaba el original. Esto es también una forma efectiva

de utilizar el presente en la postfotografía, lo que es evidente tan solo en las campañas políticas por redes sociales. Aunque en estos casos la intensidad de presente es más frágil, pero también esto mismo lo marca la importancia del suceso, por algo el mismo medio se regula, se actualiza desde sus estructuras.

Fontcuberta (2017), dice que «la imagen deja de ser dominio de magos, artistas, especialistas o ‘profesionales’ al servicio de poderes jerarquizados. Hoy todos producimos imágenes espontáneamente, como una forma natural de relacionarnos con los demás; la postfotografía se erige en un nuevo lenguaje universal» (p. 37); y a la vez, se juntan varios de los atributos en los ciudadanos, ya todos quieren ser magos, artistas, especialistas y profesionales de la fotografía, por eso quieren su celular con la mejor cámara, con los mejores filtros, esto es evidente, no te hace un artista íntegro ni mucho menos, pero suma en vez de restar como lo ha querido ver la crítica que dice la frase obvia de que *una buena cámara no te hace un buen fotógrafo*. Fijémonos cómo Fontcuberta (2017), que tiene experiencia en ver la situación del arte, capta rápidamente la situación del presente en dos puntos específicos dentro de su decálogo postfotográfico:

Sobre la actuación del artista: el artista se funde con el curador, con el coleccionista, con el docente, con el historiador, con el teórico... Todas estas facetas son camaleónicamente autorales...  
Sobre la función de las imágenes: la circulación de la imagen prevalece sobre el contenido de la imagen. (p. 39)

En la fusión de diferentes papeles, se trata de concebir el tiempo y la calidad de tiempo en tiempos más cortos. En esa cuestión de la imagen no sé si estoy de acuerdo por lo anteriormente dicho, el contenido de la imagen se actualiza, se reutiliza la imagen y el contenido cambia, entonces, ¿no será que está prevaleciendo un contenido no fijo? Esto aclara un poco:

¿Dónde pasa a residir, entonces, el mérito de la creación? La respuesta parece simple: en la capacidad de dotar a la imagen de

intención y de sentido, en hacer que la imagen sea significativa. En definitiva, el mérito estará en que seamos capaces de expresar un concepto, en que tengamos algo interesante que decir y sepamos vehicularlo a través de la fotografía. Por lo tanto, de lo primero que tenemos que darnos cuenta es que ya no podemos establecer un baremo de calidad según simples categorías de fotos «buenas» y fotos «malas». No hay ni buenas ni malas fotos, hay buenos o malos usos de las fotos. (Fontcuberta, 2017, p. 53)

Esto es precisamente lo que hace que el artista de la postfotografía tenga afianzado desde el presente un puesto seguro, y que sean interesantes sus propuestas desde el tiempo presente. Si todo mundo se siente artista, el artista con más calidad de presente es aquel que sabe utilizar el presente de presentes de forma eficaz, y para esto toma como recursos facilitadores los otros presentes de los que hemos hablado anteriormente en todo este trabajo. Fontcuberta (2017) continúa:

Lo que en realidad prevalece es la asignación (o «prescripción») de sentido en la imagen que adoptamos. El valor de creación más determinante no consiste en fabricar imágenes nuevas. Por ello, la autoría —la artisticidad— ya no radica en el acto físico de la producción, sino en el acto intelectual de la prescripción de los valores que puedan contener o acoger las imágenes: valores que subyacen o que les han sido inyectados. Este acto de prescripción, institucionalizador de la pirueta duchampiana, corrobora la formulación de un nuevo modelo de autoría celebratorio del espíritu y de la inteligencia por encima de la artesanía y de la competencia técnica, y que, como cualquier propuesta renovadora, comporta riesgos y provoca conflictos. (p. 54)

El riesgo es algo que es inherente a la creación, formula conflictos, pero no si lo tomamos desde el punto de vista de nuestra propuesta. Lo importante es cómo está constituido el trabajo artístico desde

los tiempos, para nosotros no es conflictivo ni el impresionismo, ni el cubismo, ni cualquier otro estilo artístico, no debe de haber conflicto cuando se valora el tiempo y cómo este es usado. Fontcuberta (2017), habla mucho de la fotografía que está de moda en las redes sociales, del *selfie*, que es una forma de comprobar que se está en el momento, ese estado por ser el principio del presente. Incluso, en algunas redes, así se llama un apartado donde al momento subes la foto y permanece un día, el *estado*, todo esto como si fuera un *reset* cada vez que se toma alguna imagen, es de una manera para dotar de sentido una vida, para saber que no todo es inútil después de tanta superficialidad:

Pero en el ámbito de lo epistemológico donde el selfie introduce un cambio más sustancial, ya que trastoca el manido noema de la fotografía: «esto-ha-sido», por un «yo-estaba-allí». El selfie tiene más que ver con el estado que con la esencia. Desplaza la certificación de un hecho por la certificación de nuestra presencia en ese hecho, por nuestra condición de testigos. El documento se ve así relegado por la inscripción autobiográfica (en cierta forma, como cuando los periodistas se convierten a sí mismos en la noticia, el mensajero deviene mensaje). Una inscripción que es doble: en el espacio y en el tiempo, es decir, en el paisaje y en la historia. No queremos tanto mostrar el mundo como señalar nuestro estar en el mundo. (p. 87)

Lo interesante es cómo con la realidad virtual, se vivirá de otra manera ese estar en el mundo, ese hacer más palpable un mundo otro compartido con los demás. El riesgo es quizás que la tendencia será habitar esa virtualidad compartida. Mas esto no ocurrirá del todo porque precisamente, lo que acota la ausencia es la presencia, y lo que custodia el presente es la producción de presencia, para lo que es necesario el cuerpo del otro. El humano toma como un recurso la imagen para vivir, para estar presente de otras formas, que se verán más adelante. Habrá que utilizar otros términos para que la

forma de utilizar la imagen que vendrá vaya de acuerdo con nuestro pensamiento.

La fotografía siempre se refiere a un presente, si habla desde el archivo lo hace en presente, no solo por su valor histórico que en la actualidad se contextualiza, sino porque se ha visto que se trabaja el presente desde la conciencia. Cuando llega la fotografía, esta es tratada como herramienta para el arte, su presente en ese entonces tal vez era débil, por lo nuevo del medio, no por su constitución, por lo que no se está de acuerdo con lo que dice Fontcuberta (2017):

Si la fotografía nos hablaba del pasado, la postfotografía nos habla del presente, porque lo que hace justamente es mantenernos en un presente en suspensión, eternizado. Vivimos en un presente continuo que es la tierra de nadie entre el horizonte de las experiencias y el de las expectativas. (p. 114)

Desde la perspectiva de este libro, la fotografía es hablar en presente todo el tiempo. Ahora, si se categoriza la fotografía de este tiempo como postfotografía, es solo porque tiene más calidad de presente, por las mismas condiciones del medio, por sus nuevos usos y finalidades. Retomando a Foncuberta (2017): «Ahora las fotografías también funcionan como palabras dichas, como palabras habladas que una vez alcanzan a su receptor ya no hay necesidad de guardar, pues ya han cumplido su misión comunicativa» (p. 119). Así como la palabra es guardada si es importante, también la imagen. Muchas veces la palabra-acción va acompañada de una cantidad ingente de presente, ya que el presente se encuentra encapsulado en ella, por lo tanto, va más allá de la simple acción comunicativa. Al hablar de los trabajos de Ugo Mulas, Fontcuberta (2017) lo cita:

Tal vez aquí se trate de la obsesión de estar presente, de verme mientras veo, de participar involucrándome. O, más bien, evoca la conciencia de que la cámara no me pertenece, que es un medio intruso del que no podemos sobreestimar o subestimar el

alcance, pero que justamente por esa razón es un medio que me excluye cuando más presente estoy. (p. 133)

El aparato te permite *conjuntar* los presentes con tu presencia, la presencia no está dada, no la produce el soporte, no hay una *continuidad* en los presentes, para que produzcan presencia, esta se logra al sincronizar todos los presentes. Eso es significativo, porque aunque era algo irrealizable para el ser humano, se ha integrado desde los inicios de la fotografía, ejemplos hay muchos, en cada autorretrato es casi seguro que aparezca, sobre todo como en el caso de Mulas que usa el espejo, o la sombra.

Esto es más interesante aún si sabemos que hay la imposibilidad de ver la presencia del otro como algo simple. Precisamente lo que hace la cámara es poner distancia,<sup>77</sup> empezar a complejizar el presente para que este pueda provocar presencia, por eso cuando se ve un retrato sobre todo, si el presente acumulado genera un poco de presencia, entonces se ha logrado un buen retrato. Esto no es poca cosa, es complejidad en el presente.

La imagen revela entonces una naturaleza que trasciende el registro de lo visible para, a través de ‘un fuera de campo’ activo, penetrar en las reservas de lo invisible. Puede que la fotografía calque la realidad, pero siempre lo hace a través de la impostura. La fotografía genera enigma, no sólo lo contiene. (Fontcuberta, 2017, p. 149)

La imagen fotográfica es una huella, un resto de realidad que no es verdadero sino verosímil, pues modifica lo que captura simplemente desde que se elige qué encuadrar, es decir qué mirar y cómo mirarlo. Esto crea un misterio alrededor de la fotografía, porque da una sen-

---

<sup>77</sup> Como la observación de Sontag (1996): «La complicidad de Sander con todo el mundo también implica una distancia frente a todo el mundo. Su complicidad con los modelos no es ingenua (como la de Carell) sino nihilista. Pese al realismo descriptivo, se trata de una de las obras más auténticamente abstractas de la historia de la fotografía» (p. 52). Esto es importante porque como artista habrá que tenerse conciencia de cuál es la distancia que se maneja si se quiere hacer presencia con los demás.

sación de que puede decirnos la verdad de lo fotografiado, cuando en realidad nos dice más que la verdad. Por eso su fascinación y por eso lo sublime, definido por Burke como el estado del alma:

En el que todos sus movimientos se suspenden». Por eso Burke elige, para nombrar la satisfacción en lo sublime *delight*, no *pleasure*. *Delight* es el efecto del cese de la pena o del peligro. Y esto sucede cuando ponemos distancia, cuando el terror no llega a tocarnos de cerca. (Oliveras, 2006, p. 41).

Esto es precisamente lo que se explota en la fotografía, ese *otro* genera esa fascinación que debe poner en escena con el presente, que el tiempo tiene que movilizar para generar presencia y no es nada sencillo desde la creación fotográfica. La diferencia con los inicios de la fotografía alrededor del tiempo es evidente, dice Fontcuberta (2017) que «El clic detenía el tiempo y solemnizaba el momento elegido. En cambio, la postfotografía renuncia a la instantaneidad de la acción a cambio de la inminencia de la imagen» (p. 170). En el arte no se habla solo de la evolución de los aparatos y de los géneros o estilos fotográficos, se tiene que hablar en términos de la evolución del presente, que como ya está *obviado* corre el peligro de ser banalizado, como si aprehender al tiempo por medio del arte fuera fácil.

Fontcuberta (2017) al hablar de la imagen fotográfica de nuestro tiempo, comenta que: «La postfotografía, por tanto, aporta información visual sin necesidad de soporte: carente de corporeidad, el ser postfotográfico deviene pura alma, puro espíritu» (p. 202). La ausencia del soporte hace que se repliquen una infinidad de veces esas imágenes, que estén en el comedor de tu casa, que vivas con ellas, que hagas memes, que las reutilices para otros fines. Pero el autor tiene razón cuando usa el término alma o espíritu, al que tal vez tome como lo esencial en el uso de las imágenes, o como lo esencial en el concepto de la foto, ya que la ausencia hace más presencia debido a su complejidad. Entonces, la utilidad de la postfotografía, al ser ausencia-presente, quizá sea más efectiva para cambiar perspectivas,

para hacer que el presente cobre sentido y produzca presencia, aún en la era *postfotográfica*.

La importancia del celular muchas veces no está solo en que tenga una buena señal o buen sistema de audio, ni que tenga una presentación determinada, se busca todo en un solo objeto. Esto es por como se enseña a tener calidad de tiempo, calidad de vida, que es tener tiempo para ti, de cierta forma, así también se le enseña al ciudadano a merecer sus caprichos, lo cual tiene que ver con una determinada tecnología que repercute en la imagen. Así que se compra un nuevo aparato para hacer fotos y subirlas a redes, y eso es *algo más*. Por eso hay desacuerdo con lo que dice Fontcuberta (2017) sobre que el capturar y eliminar gran cantidad de fotografías sin parar con los celulares, además sin imprimirlas: elimina la trascendencia o la presencia de la imagen y el acontecimiento queda sin importancia. Para este autor, al no haber un cuerpo que sea talismán de la magia de la imagen, esta no puede significar.

Pero aquí se considera lo contrario: que de un modo diferente se ha perpetuado la búsqueda de trascendencia, al tener mayor acceso a medios como el teléfono, que es en la actualidad lo que era una cámara a principios del siglo pasado. Esto es así puesto que, aunque cambia el aparato el ritual sigue, al saltar de pantalla en pantalla se re-produce la imagen y se convierte en superviviente, el mismo *Facebook* te recuerda tus imágenes cada cierto tiempo. Aunque quizá es selectivo y manipula tus propios recuerdos, es una supervivencia de la imagen que a nivel del presente que lo caracteriza es eficaz, no es una obra de arte, tiene presente, pero eso como principio para valorar el tiempo, cobra sentido y más por su carga ética antes mencionada.

Se desplaza el poder de talismán no en el objeto, sino en el uso del presente, eso quizá sea lo más interesante de la postfotografía, la reliquia es el tiempo, que desde esta cualidad de lo post-fotográfico cualquier ciudadano puede conocerlo. Esto no significa que se esté creando *basura*, así como no lo son los álbumes familiares, que dicho sea de paso, los usos cambian, pero el impacto del tiempo sigue su curso, tiene vida propia. Una de las artistas que saben cómo utilizarlo

es precisamente Nan Goldin, Fontcuberta (2017) dice que ella: «se enfrascaría en acometer un contra-álbum personal, o sea, en contraventir las normas culturalmente pautadas para un álbum y entronizar la tensión, el dolor y la muerte: disputas de pareja, violencia de género, efectos de la drogadicción, enfermedades... ¡bienvenidos a la vida real!» (p. 209). Ese es la meta del arte, un encuentro con lo real, y por eso se usa el presente como principal herramienta; el álbum, por más que se quiera ver como pasado no es tal, por el contrario, es presencia, por eso su irrupción devastadora cuando estamos frente a uno, hay siempre una solemnidad al manejarlo, y al ver que está en un basurero parece como si el tiempo se desfasara de alguna manera. Es una situación inusual, el tiempo parecerían que está revuelto, quizá al tirarlo inconscientemente se libere al tiempo de ataduras.

Una fotógrafa que ha sido revalorada es Julia Margaret Cameron, como lo es August Sander, ya que precisamente desde esa forma de puesta en abismo, del presente, con cuerpos, trabajan el presente. Sabemos que muchos de los que están retratados en las imágenes de dicha fotógrafa son artistas, que como son presente de lo presente, detonan la presencia de esas imágenes, por eso lo que menciona Fontcuberta (2017) sobre que: «el afán de recopilación priorizó siempre las fotografías de carácter informativo, asignables por tanto más a la fototeca (el archivo gráfico) que a la colección. Por ejemplo, en la década de 1860 se adquirieron tirajes de Julia Margaret Cameron, pero subyace la duda de si se debió a su valía artística, a la preeminencia de las personalidades retratadas o a ambos motivos a la vez» (p. 233). Esos varios motivos, a la vez permiten establecer la importancia del presente en el trabajo creativo de Cameron, eso es lo que probablemente produce presencia de forma más tangible. Lo que quiso hacer Cameron entonces, fue ensamblar varios presentes, para que en la pose, se proponga una especie de tiempo permanente, imitar la vida<sup>78</sup>, dejando fuera de cuadro la mayor cantidad de infor-

---

78 Stelzer (1981) dice que: «Bien es cierto que a causa de ello la mayor parte de sus fotografías poseen algo de visionario, pero la ligera falta de nitidez evita cualquier asomo de rigidez. Confiere alma. Se tiene la impresión de que la persona respira» (p. 3).

mación, para que en el campo vacío se manifestara la presencia del sujeto, como menciona Stelzer (1981):

Ella procuraba reflejar el ‘contenido de eternidad’ de cada personalidad, es decir, pretendía eliminar todo lo momentáneo y casual, lo que incluía la vestimenta, el entorno, la postura del cuerpo. Se concentraba únicamente en la cabeza, acercaba la cámara al máximo, adelantando así en generaciones el moderno close-up. (p. 30)

Esa vida, ese presente, Cameron lo posee, pero la mayoría de los fotógrafos quieren lograr eso en sus imágenes, como por ejemplo: «Nadar era diferente. Con su entrevista fotográfica de 1886 inició el camino que sólo la fotografía era capaz de emprender. Su objetivo era captar el instante vivo ‘sin retoques’» (Stelzer, 1981, p. 34). Pero también Didi-Huberman (2007) indica que:

Posar es como la espera de un momento, la toma, de la que no se sabe casi nada salvo que tiene que hacerse en el ‘buen’ momento. Es como una urgencia, muy simple y muy oscura, la urgencia de tener que parecerse a tal momento, y ese momento llegará y llega siempre casi-ahora, siempre inmediatamente-después, siempre bajo riesgo de un demasiado tarde o de un demasiado-pronto. Ahora bien, tener que parecerse a uno mismo se convirtió rápidamente en el requerimiento de un cuerpo preparado, es decir dispuesto para la imagen. Posar viene a ser inventarse, e incluso en defensa propia, un cuerpo de recambio, el lugar propicio a un futuro que queda de la semejanza: posar es, en este sentido, una ‘microexperiencia de la muerte’; cuando poso, sí, ‘me convierto realmente en espectro’, yo mismo me convierto, en tanto que fotografiado, en instancia de un aparecido espectral. (p. 120)

Por eso la importancia del estar *en el momento*; la experiencia es un aceptar de cierta forma la muerte, la finitud del tiempo en el que nos

desenvolvemos como humanos, lo cual es el mayor reto. El tiempo hace que la vida se tome cuando en la imagen aparece nuestro cuerpo, quizá en el inicio de la pose esté el origen de conocerse a sí mismo y no temer a la muerte, estar preparado para ello. «¿Por qué? Porque ese tiempo ya se encuentra como minado: es algo que *tiene que ver con un instante, pero vaciado de duración*. La duración sin medida del tiempo de la pose» (Didi-Huberman, 2007, p. 142). Yo creo que la mayoría de los artistas están conscientes de que en este aspecto banal se esconde algo misterioso, ya que existe la presencia en la producción del arte, y que la manera en que se da esta, está ligada al tiempo presente en que se desenvuelve en conjunto con el espectador, que intuye lo mismo en forma de presencia.

Por eso en la actualidad se procura con tanto interés que la realidad virtual cobre sentido, pues ahí es donde ha continuado su curso el presente de la imagen. Como explica Rouillé (2017), «A la inversa de los fotógrafos realistas que creen en la realidad, numerosos artistas utilizan la fotografía para captar fuerzas, para ‘hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver’» (p. 487). Precisamente el presente no se palpa, la presencia no es algo que se invoque, se da, se experimenta al estar y ver, al estar y sentir. No es verdad que la ruptura del ser humano con el mundo se dé por la apropiación de imágenes de las imágenes, aunque eso es lo que propone Rouillé (2017):

La recurrencia de estas propuestas traduce una ruptura de vínculo del hombre con el mundo, un agotamiento de la imagen-acción tal y como se manifestó durante mucho tiempo en el reportaje, y la transformación del hombre en vidente. No se trata ya de una imitación de la naturaleza como la que ejecuta la fotografía, sino de una imitación de la cultura, una imitación de segundo orden. Imitación de obras que imitan: ya no hace ver al ser mediante las imágenes, sino hacer ver las imágenes mediante un palimpsesto. En el arte-fotografía, la alegoría prevalece sobre la huella. (p. 506)

La puesta en abismo del tiempo quizá no es difícil de realizar como tal, porque durante toda la historia del arte se ha sabido cómo reutilizar, cómo copiar e imitar, cómo reciclar, etc. Lo interesante del tiempo actual es que al apropiarnos de la apropiación parecería que la huella o la acción de la que habla Rouillé como una ruptura no es tal, parece que puede dimensionarse el espesor del presente, debido a ese palimpsesto, aunque es cierto, muchas veces el artista no sabe de sutilezas y el resultado no es el esperado y menos donde la exigencia es diferente de acuerdo al tiempo en que se vive.

En la comparación que hace Rouillé (2017) entre modernidad y posmodernidad, se puede apreciar la diferencia en la concepción de presente; en el modernismo se veía al presente como uno, a lo largo del siglo XX se vio que esto no correspondía a la evolución del arte y es entonces que hubo múltiples presentes. El autor propone que la exclusión del modernismo da un giro hacia la inclusión en el posmodernismo, dado que las de esta época se caracterizan cada una por su contenido diverso, donde hay cambio de contexto y combinación de géneros, referencias, estilos y épocas.

La posmodernidad juega así, en la superficie, con las maneras y las apariencias indiferentemente a los contenidos y significados en un momento en el que, en el mundo global, se desdibujan las rigideces ideológicas, en que se derrumban los grandes sistemas, en que se desplazan los antagonismos, en que se confunden las identidades. La alegoría es una figura estética, a la vez efecto y motor de la secularización del arte. (Rouillé, 2017, p. 510)

Eso es precisamente lo que permite a Beuys crear su escultura social, es a la vez ver al otro como una obra de arte que me permita reconocerme, es un mostrarme, un mirar de frente; a la vez todos pueden ser artistas, pero es más complicado debido a esa sencillez por la cual se secularizó el arte. Quizás el cambio de paradigma con el modernismo se confiaba en el ser humano como residuo de presencia, una presencia autónoma que podía ampliarse en el trabajo artístico y en ser un *doble*.

Ahora en el posmodernismo esa presencia se logra desde los múltiples presentes, que con la cooperación del *otro* completa esa presencia. La importancia que tiene la fotografía actual lleva a reflexionar en este trabajo sobre que es necesario dejar evidencia de que es mejor pensar y actuar en el ahora. Muchas veces se menciona que los jóvenes son la esperanza del futuro, que los niños son el futuro del país, y se han quedado las ideas de que en el futuro habrá progreso, pero no se hace nada con lo que hay al alcance de las personas en este momento.

Ya no se trata de soñar con un mundo futuro, sino de aprender a vivir mejor en el mundo presente. El horizonte de un mundo mejor se esfuma ante la experimentación de relaciones nuevas con este mundo-de-aquí. Lo remoto y el porvenir dan paso al aquí y ahora: la distancia de las utopías da paso a la proximidad de las relaciones concretas y de las experiencias posibles. Todas estas posturas ponen en juego acepciones distintas de la política y movilizan a la fotografía. (Rouillé, 2017, p. 515)

El énfasis en el mundo presente deberá movilizar de forma consciente al ciudadano que hace arte, o más bien, al ciudadano-artista. No funciona perpetuar el engaño de creer que se puede delegar al futuro ideales existentes; con la falsedad de enmascarar situaciones proyectándolas en el otro, cuando ese reconocimiento del otro es de uno mismo, porque «hacer arte políticamente consiste, al contrario, en inventar procedimientos nuevos para problematizar lo real existente: lo real del arte, lo real de las imaginerías y los medios, lo real de la vida e incluso lo real de las luchas sociales» (Rouillé, 2017, p. 526). Lo más necesario es que las personas se involucren con las luchas sociales, no quedar al margen de ellas, pero para esto se requiere conocer al presente de forma contundente, que no sea solo un concepto resbaladizo, donde no sea un comodín y sí un artefacto donde no sucumba la conciencia del que está en presencia del tiempo como arte, porque eso es estar frente al otro como uno mismo.

Habrá que reflexionar sobre que el mundo digital permite una cantidad inmensa de vistas de las imágenes, que su potencial no solo está en el medio, su soporte, sino en el uso, entonces aquí se combinan varias cosas que permiten que una cierta verdad o, una cierta mentira se diluya; pero como su punto negativo puede ser desastroso, así también en su punto positivo puede ser un detonante en la fuerza de su verdad. Rouillé (2017) comenta que:

Un contacto físico entre las cosas y el dispositivo efectivamente tiene lugar en el momento de la toma, pero ya no se acompaña, como pasaba con la fotografía de plata, de un intercambio energético entre las cosas y las imágenes. El dispositivo tecnológico de la fotografía digital produce un tránsito del mundo químico y energético de las cosas y de la luz, al mundo lógico-matemático de las imágenes. Es por esta ruptura del vínculo físico y energético por lo que la fotografía digital se distingue fundamentalmente de la fotografía de plata y por lo que colapsa el régimen de verdad que ésta sostenía. (p. 596)

Por lo tanto, ya no es entre el objeto y el dispositivo, sino en la pertinencia del tiempo en que la imagen es capturada o usada. Además, como dice Sontag (1996): «Una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió. La imagen puede distorsionar, pero siempre hay la presunción de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen» (p. 16). Esa distorsión que ha persistido desde el pasado hasta la actualidad, sólo ha sido una pretensión para fijar el presente, para fijar una cierta realidad. Eso determina que en redes sociales, esa *verdad* sea más cuestión de tiempo que de soporte, como anteriormente pasaba con la fotografía de negativo, y el régimen de verdad quizás sea más delicado, pero tiene que tener sus mecanismos conforme se conozca el medio, como pasó con la fotografía en el inicio de su historia. Rouillé (2017) insiste que:

La fotografía de plata funciona como una máquina de fiar, de producir permanencia, de actualizar. La instantánea fija, conge-

la, suspende un gesto, un instante; el negativo-huella sella en su materia las formas de las cosas del mundo; el «fijador» designa el producto químico que impide cualquier transformación de la imagen. Con la fotografía digital, los anclajes y puntos fijos desaparecen. Si bien las imágenes todavía provienen de un contacto con las cosas del mundo, la digitalización las desconecta de su origen material, que se vuelve indesignable. (p. 598)

El punto fijo es el tiempo, la imagen se moviliza de acuerdo con la potencia del presente requerido en el mundo digital, quizá no sea una cuestión fija la imagen como huella, pero la esencia de la imagen, se da en el impacto que produce. Por eso se debe ver la imagen como tiempo, no como huella o, más bien, como tiempo presente de una huella que ahora puede ser transformada debido a la rapidez de los tiempos en los soportes digitales. «La fotografía digital está desterritorializada: instantáneamente accesible desde cualquier punto del globo por medio de Internet o por correo electrónico» (Rouillé, 2017, p. 598). Eso indica quizás que el presente está de cierta manera conocido, el problema radica en el sujeto que se ha enajenado con él, y no alcanza a ver la presencia que hay después de pasar ese estadio.

Se abandona el mundo de las imágenes-cosas por el de las imágenes-acontecimientos. Estamos ante otro régimen de verdad, con otros usos de las imágenes, otras destrezas técnicas, otras prácticas estéticas. Con nuevas velocidades y nuevas configuraciones territoriales y materiales. Con relaciones diferentes con el tiempo. (Rouillé, 2017, p. 598)

Esa diferencia con el tiempo es algo que ha estado en circulación desde hace tiempo, que es la presencia, donde si no es reconocido el *otro*, el mundo que me rodea y su comprensión *total*, no se podrá ver su importancia, la velocidad no es el problema sino la intensidad de ese presente. Si se logra entender la ausencia del sujeto en los actuales trabajos fotográficos, es porque la foto nace como ausencia.

Y si cuesta trabajo pensar que es fácil tomar fotos, es porque se sigue arrastrando la idea de que la naturaleza pinta con su luz la imagen, como comenta Otto Stelzer (1981): «En sus inicios, la fotografía siempre había sido considerada como arte, ‘*a pleasing art*’ como lo denominó Talbot, creado por ‘el pincel de la naturaleza’. No cabe duda: un ‘arte sin artista’, pero de todas formas un arte» (p. 23). Rosalind Krauss (2002) también recuerda que:

Además la palabra ‘vista’ remite a una concepción del autor en la que el fenómeno natural, el punto de interés, se presenta al espectador aparentemente sin la mediación de un individuo específico que registra la huella, o de un artista particular, dejando la ‘paternidad’ de las vistas a los editores más que a los operadores —tal como se les llamaba entonces— que habían tomado las fotografías. De este modo la noción de autoría estaba significativamente ligada a la publicación, y el copyright pertenecía a las distintas empresas como, por ejemplo, *C. Keystones Views*, mientras que los fotógrafos permanecían en el anonimato. (p. 47)

Por eso es quizá fácil convencer a la gente de que puede hacer buenas fotografías con sus celulares, y se animan hasta a ser artistas, lo cual no es desventaja, sino un punto de transformación desde la banalidad de este tiempo. Es una cuestión de autoría difusa la que permite que muchos tomen las mismas imágenes cuando viajan como turistas. Sean o no amateur en la disciplina, se trata de estar y de experimentar más que de otra cosa. Gérard Macé dice al inicio del libro de Cartier-Bresson (2017) que «la cámara le ha permitido a ‘Henri Cartier-Bresson ausentarse como persona, borrarse para coger mejor el instante» (p. 8). Esto lo hacen de alguna manera las personas al tomar las imágenes que suben a redes una y otra vez, en la obsesión actual por atrapar el momento para siempre.

Pero su acción fotográfica no captura el instante *decisivo*, en eso se diferencian de Cartier-Bresson, ya que en la obra de este autor él se ausenta para dar paso a la presencia, mientras que en las imágenes

producidas de manera masiva para redes la forma de borrarse del sujeto es porque realiza una imagen desde una mirada estandarizada, con un mínimo de aportación propia a la manera en que es creada. Aunque paradójicamente, el que el sujeto busque contener en fotos y videos cada instante de su vida, aun el más trivial, tiene en cierto modo una relación con esa necesidad de ser recordado y de trascender, la permanencia en el tiempo a la que siempre se vincula la fotografía.

### **Fotografía: tiempos combinados**

Nunca accedemos a un objeto por su pura unicidad; la visión siempre es múltiple, contigua y superpuesta a otros objetos, deseos y vectores.

Jonathan Crary (2008, p. 40)

En la fotografía digital todavía se encuentra ese pasado en el presente del que menciona Sontag (1996): «las imágenes fotográficas, las cuales suministran hoy la mayoría de los conocimientos que la gente tiene sobre el aspecto del pasado y el alcance del presente» (p. 14). La fotografía siempre es presente, aunque es verdad, se tomó en el pasado, pero existe hasta que el sujeto la ve y participa de ella, el pasado en más reciente porque está al alcance de la mano. Así como en nuestra vida cargamos con recuerdos, pero los actualizamos, y se van viendo diferentes cuando el tiempo ha pasado, no siguen siendo los mismos, así, la imagen se actualiza:

En verdad, ver algo en forma de fotografía es enfrentar un objeto de fascinación potencial. La sabiduría última de la imagen fotográfica es decirnos: ‘Esa es la superficie. Ahora piensen —o mejor sientan, intuyan— qué hay más allá, cómo debe de ser la realidad si ésta en su apariencia’. Las fotografías, que por sí solas son incapaces de explicar nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía. (Sontag, 1996, p. 33)

La realidad sería la presencia de la que es dotada por la persona, por eso no se puede alcanzar la presencia si no se tiene imaginación, es lo mismo que hace Petrarca en la montaña. Así mismo, esta cita de Sontag remarca que el contexto en primera instancia, es un sentido de vital importancia en la fotografía. Anteriormente se había mencionado que el artista tiene que cuidar su obra desde todos los ángulos, si quiere que ese presente siga vigente en la expansión de la puesta en abismo que origina:

Como cada fotografía es apenas un fragmento, su peso moral y emocional depende de dónde esté insertada. Una fotografía cambia de acuerdo con el contexto donde se la ve: así, las fotografías de Smith tomadas en Minamata lucirán diferentes en un álbum, una galería, una manifestación política, un archivo policial, una revista fotográfica, una revista de noticias generales, un libro, la pared de un living. Cada una de estas situaciones sugiere un uso diferente para las fotografías, pero ninguna de ellas les asegura un significado. Con cada fotografía ocurre lo que Wittgenstein declaraba de las palabras: el significado es el uso. (Sontag, 1996, p 116)

Aquí, lo que es de importancia, es que por medio de esos marcos contextuales el artista expande el tiempo, el presente lo hace como puesta en abismo desde diversos contextos, algo que cualquier artista serio sabe. Muchas veces la presentación adquiere el poder de la pieza, no es el objeto o el acto performativo en sí, sino el proceso que lleva a que el tiempo presente se expanda. A propósito de las preocupaciones de Susan Sontag (1996) en el arte de su tiempo, en lo que atañe a la fotografía, es una cuestión que en la actualidad sigue funcionando y tiene mayor relevancia con los medios tecnológicos. Ella indica que:

La fotografía es el vehículo más exitoso del gusto modernista en su versión pop, con ese empeño en desmitificar la cultura elevada del pasado (concentrándose en fragmentos, desechos, rarezas, sin

excluir nada), esos meticulosos coqueteos con la vulgaridad, ese afecto por el kitsch, esa habilidad para reconciliar las veleidades vanguardistas con las ventajas comerciales, esas críticas importadas y paternalistas que tildan al arte de reaccionario, elitista, snob, insincero, artificial, desligado de los grandes verdades de la vida diaria, y esa transformación del arte en documento cultural... Muchos profesionales temen ahora que esa estrategia populista haya ido demasiado lejos y el público olvide que la fotografía es, a fin de cuentas, una actividad noble y exaltada: en pocas palabras, un arte. (p. 141)

Esto denota cuando se navega en el mundo de redes y se ven comentarios y artículos de que el arte de la actualidad no sirve, por ello este libro se da la tarea de especificar cuáles son los parámetros de la fotografía y a la vez del arte en general en este tiempo. Desde su usuario personal en esas plataformas virtuales cualquiera da una opinión, debido a la familiaridad que se tiene con los teléfonos, repitiéndose la dinámica que hay en tomar fotos y publicarlas en redes sociales. Pero si se ve al arte desde el tiempo, no es banal, adquiere un sentido profundo y puede ayudar a que esa comprensión de lo kitsch y lo casi vulgar se transforme un poco. Y lo mejor, a saber distinguir un poco de qué es arte y qué es *eso* que intenta serlo.

Como en la actualidad precisamente las fotografías tienen una importancia artística sin discusión, se debe de procurar que el nivel de tiempo se concentre en ellas como en cualquier otro arte. La fotografía en la actualidad es de constante innovación; se pretende que el sujeto valore la presencia que tiene la imagen y que sepa de la importancia vital del presente que produce. Sontag (1996) recuerda que:

Un criterio de evaluación que sí comparten la pintura y la fotografía es el de innovación; tanto las pinturas como las fotografías a menudo se valoran porque imponen nuevos esquemas formales o cambios en el lenguaje visual. Otro criterio que pueden compartir es la calidad de presencia, que Walter Benjamin consideraba el

rasgo definitorio de la obra de arte. Benjamin pensaba que una fotografía, por ser un objeto reproducido mecánicamente, no podía tener presencia genuina. Podría argüirse, sin embargo, que la misma situación que ahora determina el gusto fotográfico, la exhibición en museos y galerías, ha revelado que las fotografías si poseen una suerte de autenticidad. (p. 149)

No sólo poseen una suerte de autenticidad, son una de las mejores herramientas para producir presencia, no solo porque son huella, indicio, calco de la naturaleza; sino porque hacen que de forma rápida, los tiempos se pongan en puesta en abismo y dinamiten el sentido por el otro y por la presencia misma. Ahora, con el auge de las nuevas tecnologías no solo en cines, sino en producciones de realidad virtual como la de *Carne y Arena* (González Iñárritu, 2017), se verá la imagen desde otras perspectivas, el paso del tiempo se va acortando y a la vez se condensa, ya que lo viejo adquiere rápidamente una categoría de antiguo por las nuevas tecnologías y usos de la imagen digital.

En una fotografía hay una sucesión de redescubrimientos más rápida que en cualquier otro arte. Ejemplificando esa ley del gusto a la que T. S. Eliot dio formulación definitiva y según la cual toda obra nueva de importancia altera necesariamente nuestra percepción de la herencia del pasado, las fotografías nuevas cambian nuestro modo de mirar las fotografías viejas. (Sontag, 1996, p. 151)

Esto es relevante porque la misma imagen se empuja de cierta manera a sí misma a adquirir vida, a que se vea de forma hiperreal ante nuestra percepción, y hará que la vida y la imagen sea casi una misma cosa. En el futurismo ya había una clara idea del tiempo fotográfico, con los hermanos Bragaglia,<sup>79</sup> quienes trabajaban con exposiciones múltiples y usaban el tiempo más allá de como lo hacían las perspectivas de los matemáticos: «Di Sambuy, que se da cuenta de todo ello, se muestra extraordinariamente preclaro en la interpretación

---

<sup>79</sup> Anton Giulio y Arturo Bragaglia.

del contexto intelectual. Remite a Henri Bergson y al filósofo norteamericano William James, que veneraba a Bergson como su maestro; habla del elemento ‘tiempo’ como cuarta dimensión en el sentido de Riemann» (Stelzer, 1981, p. 118). Aquí estarían combinando la cuestión psicológica con James, ya que es un filósofo y psicólogo, pero además, defensor de tiempos de la conciencia que no son fácilmente aceptados por otras comunidades de estudio. Bergson, era uno de los más grandes intelectuales del momento y estaban los avances matemáticos desde el espacio con Riemann. Al comprenderse el potencial de todos esos conocimientos nace una nueva forma de ver el mundo, el tiempo se fragmenta para seguir en *continuo* en la misma imagen, ya sea pintura o fotografía, están tratando de hacer que tenga vida la pintura, la imagen, desde la fotografía.

Uno de los autores que hace uso de los recursos conceptuales de la fotografía es Degas: «Pero aquí también se ve qué le atrajo de la fotografía: el atractivo del instante captado al vuelo, que siempre es enemigo de la rígida dignidad; la ligera imprecisión que subraya lo momentáneo, y que Degas no sólo adopta, sino incluso supera» (Otto, 1981, p. 127). Los autores son conocidos, no por saber pintar muy bien, que lo tienen que hacer, sino por concentrar presentes:

Degas consigue lograr ‘movimiento’ por medio de la imprecisión (figura movida); son ante todo las escenas de ballet (¡las faldas de las bailarinas!), las que literalmente viven de ello. Ya hemos hablado con anterioridad del interés que Degas demostró por las fotografías en serie de Muybridge. (Stelzer, 1981, p. 128)

Los presentes de la fotografía, la manera de captar el momento, era de cierta manera tocar el tiempo y producirlo, por eso la fascinación de Degas. La forma de ver el arte que se propone aquí, pude que sea muy sencilla, pero se considera de más utilidad para quienes viven produciéndolo, con la necesidad de mostrarse y sentirse en un mundo del ahora. Otro más de los autores que saben de la combinación de tiempos y que toma la fotografía como una de sus principales herra-

mientas, como ya lo habíamos mencionado, es Bacon, pero en cuanto cómo este artista combina de esos presentes, dice Stelzer (1981) que:

La composición no estática en los cuadros de Bacon, la falta parcial de nitidez, la inclinación de sus figuras y sus gestos como paralizados, incluso los trabajos preferentemente en serie de este artista: todo ello no niega el parentesco con la fotografía; pero es la fugacidad de la instantánea lo que interesa a Bacon y con cuya ayuda intenta captar y retener el carácter transitorio de toda vida. Y este carácter transitorio es también lo que movió a Bacon, según propia confesión, a colocar muchos de sus cuadros tras cristal: el reflejo del espectador en el vidrio, ante fondos de cuadro oscuros, pretende reforzar precisamente este aspecto. (p. 55)

Cualquier elemento que exista y sirva para contextualizar el tiempo es utilizado por el artista, ya sea el reflejo, el color, la luz, la composición o incluso el marco. Eso es algo que ha aprovechado el collage, técnica muy utilizada en la fotografía, al ser un método de implicar los presentes de forma obvia puesto que denota a la representación como fragmento, fragmenta la realidad. «El elemento pegado, debido a su condición imperiosa de fragmento, llama la atención sobre esa cualidad de ausencia, haciendo que la ausencia esté presente, revelando la verdadera naturaleza de la representación que es sólo apariencia, reducción, sustituto, signo» (Krauss, 2002, p. 167). Pero esta ausencia no es abandono, no hay *imagen hueca*, ya que al mismo tiempo que fragmenta, restituye esa representación en forma de presencia en la combinación con los tiempos utilizados.

No hay límites en torno a sujetar algo que es tan frágil en la representación como lo es el presente. Un ejemplo de esto es la infinita multiplicación de la presencia de la *mise en abyme* o puesta en abismo, un recurso de la representación en el que esta se reproduce a sí misma, utilizado por el fotógrafo Brassaï en varias de sus obras, como cuando espejos reflejan una y otra vez a los mismos sujetos. Krauss (2002), expresa que en esas imágenes de este artista se percibe:

Algo fundamental que nos permite captar la constelación de un conjunto de formas humanas que dan acceso a todo un campo de signos en el cual cada uno se convierte en una representación de la significación del otro... La *mise en abyme* demuestra que las propias fotografías son imágenes virtuales que se limitan a reenviar la imagen del mundo real. Nos vemos obligados a reconocer que la 'virtualidad' de estos personajes reflejados no es ni mayor, ni menor, que la de los personajes 'reales' que vemos en la imagen fotográfica. Mediante esta superposición deliberada de los niveles de 'realidad', Brassaï instituye la superficie de la fotografía como un campo de representación capaz de representar su propio procedimiento de representación. (p. 154)

Esta es una técnica que muchos de los artistas utilizan para reforzar el tema de lo que hablan en sus trabajos artísticos, y donde afianzan con seguridad lo dicho, pero a la vez también es una creación de presente potente, puesto que al multiplicar esa *realidad* de lo mismo, adquiere sentido y puede producir presencia de la pieza. En el caso de la fotografía, Krauss (2002) considera que tiene un estatuto de índice, a causa de que al mirarla remite a la realidad capturada por ella, lo cual es enfatizado por la puesta en abismo de esa realidad. De esta manera, se ha sostenido la idea de la fotografía como arte realista, pero esto es discutible dado que, al ser una creación artística, puede decirse que la fotografía va más allá de lo real. Por eso muchos autores confunden el sentido espiritual y el arte, al no saber explicar esa producción de presencia, que en este caso surge de la imagen fotográfica. Ella no es realista, pues como ya se ha dicho crea su propia realidad a partir de la existente, al capturar el presente.

### **Barthes: la intensidad de la presencia**

A quien quiere la verdad no se le responde nunca más que por imágenes fuertes y vivas, pero que se hacen ambiguas, flotantes,

en el momento en que se intenta transformarlas en signos: como  
en toda adivinación el consultante amoroso debe hacer él mismo  
su verdad.

Roland Barthes (1982, p. 222)

Cuando se observan fotografías, pocos piensan en las impresiones que estas les dejan de la forma tan clara en que lo hace Roland Barthes (2013), quien comenta que: «Sea lo que fuere lo que ella ofrezca a la vista y sea cual fuere la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos» (p. 28). Esto es claro, pues lo que se rastrea es la presencia, ya que no solo se mira una fotografía, sino un mundo de relaciones en torno a ella. Barthes (2013) habla del *studium*, concepto de relevancia en la cuestión del tiempo:

Lo que yo siento por esas fotos descuellta de afecto mediano, casi de un adiestramiento. No veía, en francés, ninguna palabra que expresase simplemente esta especie de interés humano; pero en latín esa palabra creo que existe: es el *studium*, que no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, ‘el estudio’, sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. (p. 45)

Esto remite al presente, del cual el *studium* podría ser su primera versión; llama la atención, pero no involucra más presentes. Podríamos decir que la presencia está lejos de lo que Barthes llamaría *studium*. Después, este autor menciona el *punctum*, que sería una cuestión de varios presentes juntos desde nuestra perspectiva:

Es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles;

precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza). (Barthes, 2013, p. 46)

Esto que punza, que pincha, en este trabajo sería, como se mencionó anteriormente, una combinación de presentes, puede o no alcanzar la presencia, pues esto tiene que ver con cada sujeto. Pero cuando este escrito habla de presencia, se refiere a un cambio de conciencia o forma de saberse en el mundo, es encontrarse ante algo que es más una experiencia que otra cosa. Barthes (2013) dice que: «Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno» (p. 68). Se propone que hay un cambio cuando esa presencia se logra. El *punctum* sería un llamado, un camino seguro para darse cuenta de ello.

Para percibir el *punctum* ningún análisis me sería, pues, útil (aunque quizás, a veces, como veremos, el recuerdo sí): basta con que la imagen sea suficientemente grande, con que no tenga que escrutarla (no serviría de nada), con que, ofrecida en plena página, la reciba en pleno rostro. (Barthes, 2013, p. 60)

Esto es una cuestión que hace ver a la combinación de presentes como una relación que tiene intensidad en el presente. Por lo tanto, se diría que el *punctum* de Barthes es la intensidad que debería tener la combinación de los presentes en las fotografías.

El *punctum* es entonces una especie de sutil más allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo de lo que ella misma muestra: no tan sólo hacia 'el resto' de la desnudez, ni hacia el fantasma de una práctica, sino hacia la excelencia absoluta de un ser, alma y cuerpo mezclados. (Barthes, 2013, p. 109)

Como ya se dijo anteriormente, la presencia no se alcanza más que con la combinación de presentes, esa mezcla hace que la presencia se intuya en las tomas fotográficas, por eso como observador muchas veces no hay nada que observar, el mundo se transfigura en solo mostrar, se vive intensamente. La fotografía no tiene que ser una experiencia lejana, el mismo Barthes (2013) menciona la suya: «Para mí, las fotografías de paisajes (urbanos o campesinos) deben ser *habitables*, y no visitables» (pp. 57-58). Tiene que haber cierta seguridad de verdad en la representación. No podemos alejar más a la imagen de lo que lo hace la cámara; por eso la luz se usa como estrategia de cercanía. Barthes también pone esa cercanía atroz al hablar de la imagen de su madre, pero no es una cercanía sola, aislada, es la cercanía de la presencia que invade y transforma. «Pero la Fotografía del Invernadero, en cambio, era perfectamente esencial, certificaba para mí, utópicamente, *la ciencia imposible del ser único*» (Barthes, 2013, p. 86). Por eso el autor no puede mostrar esta imagen. Para él, en la presencia, él es el ser transformado, fue hecho desde todos los flancos del presente, fue una combinación de presentes, no solo uno, como se considera que es desde el *studium*.

Barthes (2013), tiene aportaciones de mucho interés a la fotografía porque sabe el funcionamiento del tiempo en lo que sea que toque, en la fotografía no es la excepción, lo dice precisamente como intuyendo el concepto de la presencia. «Ahora sé que existe otro *punctum* (otro'estigma') distinto del 'detalle'. Este nuevo *punctum*, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema 'esto-ha-sido', su representación pura» (p. 107). Por lo tanto, cuando hay intensidad en el *punctum* es darse cuenta que existe la presencia, no solo que es experimentada, es un más allá de la presencia. Una conciencia de poseerla. Barthes es un autor que al inicio de los estudios de fotografía, hace ver de otra manera la imagen; en ese entonces la forma es de tiempo, la importancia está en otro lado, no en el color, no en la dirección de la luz sino en el tiempo de estos elementos que son *presente*.

La Fotografía se convierte entonces para mí en un curioso *médium*, en una nueva forma de alucinación: falsa a nivel de la percepción, verdadera a nivel del tiempo: una alucinación templada de algún modo, modesta, *dida* (por un lado ‘no está ahí’, por el otro ‘sin embargo ha sido efectivamente’): imagen demente, *barnizada* de realidad. (Barthes, 2013, pp. 125-126)

Barnizada porque se sabe que el tiempo en la realidad se percibe como algo continuo. Como dice Barthes (2013) en sus reflexiones: «Si no se puede profundizar en la Fotografía, es a causa de su fuerza de evidencia» (p. 117). Él logra por medio del *punctum* desplegar el presente y visualizar la presencia y su intensidad en la foto.

### **La fotografía como fragmento de potencia en el performance**

La imagen fotográfica cumple un papel muy importante, ya que es la huella de la representación del performance, y muchas veces es lo único que conocemos de este. Cuando se realiza una pieza de arte-acción, la mayoría de la gente la conoce mediante la fotografía o el video, dado que los performances se ven en vivo y en directo, por lo regular con poco público debido a la naturaleza de los eventos, aunque eso puede cambiar como se pudo apreciar en el evento de Abramovic *The Artist is Present* en el MOMA.

Un performer usa su cuerpo y el uso del cuerpo *dice*, se presenta y representa; en ese decir-siendo, esto porque el artista es coherente, pero ya cuando hay imagen de por medio para entender la acción, que ya no es acción (porque es imagen), ¿cómo se puede ver la coherencia que se está buscando en el artista?, ¿la imagen es un síntoma de la decadencia del artista del performance en el mundo del arte?, ¿yo es lo contrario? Como lo dice González Flores (2005) al hablar de la fotografía *El ahogado de Bayard*<sup>80</sup>:

---

<sup>80</sup> Hippolyte Bayard (Francia 1801-1887) fotógrafo e inventor del positivado directo, que le llamó *Dibujo fotogénico* pero nunca contó con la legitimación por parte del Estado, la cual estaba del parte de Daguerre. Es por eso que realizó una fotografía donde aparecía muerto, para llamar la atención de los funcionarios políticos franceses.

Mediante este gesto irónico, Bayard transforma un sentimiento de resentimiento más bien patético en una lúcida constatación de la posibilidad de creación fotográfica. El ahogado constituye no sólo el primer performance fotográfico, sino la primera muestra de subversión de la veracidad fotográfica en aras de la verificación de una mentira. Bayard aprovecha la ya aparente credibilidad de la fotografía para hacer un juego irónico sobre su veracidad. (p. 164)

Este juego entre realidad-representación, verosimilitud-ficción, representación igual a posibilidad de vida o representación igual a simulacro de artista, es interesante. ¿Por qué utilizar la imagen para llenar museos y galerías en retrospectivas, cuando el artista es del performance, artista de la acción? Quizá este momento sea el pináculo del arte acción, pero, ¿qué puede seguir cuando el arte ya pasó por las proporciones, por la regla de oro, por la representación exacta de la realidad, por lo efímero, por la representación de los sueños, por la desmaterialización, hasta llegar al concepto y a las tecnologías de punta?, ¿por qué siempre se recurre a ellas? Quizá se esté en el retorno hacia el ser mismo, hacia el interior, y puede ser que esos que se adentran en sí mismos sean los *verdaderos artistas* los artistas íntegros, coherentes. Pero sí es así, ¿a qué estaría sujeta la representación?

Crear es vivir para los otros, es ser esa escultura social de la que habla Beuys. Por eso mismo exige «una forma mejor de pensar, del sentir y de la voluntad. Ellos son los verdaderos criterios estéticos. Pero no han de ser juzgados sólo por las formas externas, sino que han de ser juzgados ya en el interior del hombre mismo» (Beuys, 1986, p. 34). Ese interiorismo, ese conocerse a sí mismo, partirá de la representación, pues en el arte la representación ha sido creada para hacer reflexiones, debido a que lo interior y lo exterior son inseparables, arte y ser humano son uno.

Hasta aquí, es preciso dejar claro que aunque la fotografía ha sido el vehículo de permanencia del performance para su divulgación, muchas veces es la misma pieza, esa fotografía que se tomó a la hora

del performance. Cabe mencionar, que muchos artistas han utilizado la foto como herramienta y con otras finalidades dentro del proceso. Como por ejemplo Acconci, que dice citado por Guash (2011):

He usado la cámara fotográfica —escribe V. Acconci— para definir tanto mi cuerpo en el espacio como mi cuerpo como espacio. Por ejemplo, extenderme en el suelo y fotografiarme en esta posición, caminar en la calle intentando no cerrar los ojos al hacerme la foto, etc. La cámara sirve entonces como una documentación del trayecto de lo exterior a lo introspectivo que me permite penetrar en el interior de mi cuerpo. (p. 83)

O también puede verse en otro ejemplo lo que menciona Guasch (2011) de Neuman:

Las primeras acciones corporales de Bruce Nauman datan de 1966, año en que empezó a realizar performances con su propio cuerpo editadas en fotografía, vídeo y filme. Ejemplo de ello es la serie *Eleven Color Photographs* (Once fotografías en color, 1966-1967/1970) en la que el artista escenifica ante una cámara, tal como afirmó en una entrevista concedida a W. Sharp, la presencia de su cuerpo en situaciones fuera de lo normal. (p. 99)

Lo se quiere puntualizar con estos ejemplos, es que la fotografía ha nacido como una cuestión performática, esto es, que utiliza el presente del cuerpo para poder establecer un tiempo concreto. Por eso cuando se habla de fotoensayo, también se hace sobre el performance, ya que presente se trata del presente que produce presencia. El fotoensayo es un artilugio para producir presencia, un mecanismo para intensificar el tiempo que hace que aún hoy, en nuestro tiempo, se vea como una cuestión *mística*. La foto, es al final de todo, un artilugio para estar en el mundo, de cada sujeto depende cómo la utilice, ya sea para ampliar la conciencia de lo humano, su preservación o destrucción, para testificar nuestro *acto de existencia* se implica el afán de vida para el *otro*.

# **Antropología de la imagen. La presencia de la ausencia**

Una obra de arte contemporáneo es índice del público correspondiente, que son sus destinatarios.

Alfred Gell (2016, p. 56)

A lo largo de este trabajo se ha determinado la importancia de la representación que tiene la imagen para el arte en occidente. Por eso se hizo un recorrido para ver qué era lo que constituía al sujeto que realizaba esas imágenes, a quien se le llamó artista. Después, se vio que la imagen a lo largo de la historia busca *volver a la vida*, a ese mundo del cual el individuo no se percata, y a su vez acentuar con incisión lo existente. Esto debe tener cierta coherencia (que es presente) para que exista la presencia; estado físico y psicológico desde los *presentes* del quehacer artístico. Primer presente: la ética, segundo presente: desobediencia, y el tercero: él mismo; esto con la finalidad de notar cómo opera el tiempo. El mismo Fontcuberta (2017), al estar pendiente de las investigaciones y exposiciones de fotografía actuales comenta que:

La fotografía actúa como reminiscencia espectral de un ente ausente, pero con el que se mantiene capacidad para una cierta

interactuación. ¿No es ese uno de los hechizos más conocidos del vudú? Sólo que cuando esto pasa en Europa lo llamamos teoría de la imagen y, cuando pasa en el Caribe, lo llamamos antropología. (p. 214)

La cita anterior funciona como un ejemplo de lo expuesto en este trabajo. Hay un mago o brujo, e investigador, además alguien que realiza la imagen (técnico: artista). Es este entramado de sujetos puesto en evidencia aquí. La mayoría de los historiadores tienen como algo común lo vivo de la imagen, como Sontag (1996) menciona:

Cuanto más retrocedemos en la historia, como ha observado E. H. Gombrich, menos precisa es la distinción entre imágenes y cosas reales; en las sociedades primitivas, la cosa y su imagen eran simplemente dos manifestaciones diferentes, o sea físicamente distintas, de la misma energía o espíritu. De allí la presunta eficacia de las imágenes para propiciar y controlar presencias poderosas. Esas potestades, esas presencias, estaban presentes en ellas. (p. 165)

Esto no es cuestión del pasado, la potencia de la imagen permanece, pero lo interesante es cómo esta se ha modificado. La antropología de la imagen indica cómo es que ese cambio ha girado a otras direcciones con otras intensidades, ya que es uno de los artefactos mejor construidos de la sociedad presente y que permite una interacción con eficacia en el desarrollo de la humanidad. Eso lo recuerda Dubois (2014) cuando dice:

Todos los hombres no son iguales ante la fotografía, esto es lo que dice, a su manera, la anécdota siguiente relatada por Alan Sekulla en su artículo 'On the invention of photographic meaning': 'El antropólogo Melville Herskowitz mostró un día a una aborigen una foto de su hijo. Ella es incapaz de reconocer a su hijo hasta que el antropólogo llama su atención sobre algunos detalles de

la foto... La fotografía no emite ningún mensaje para esta mujer hasta que el antropólogo se la describe. Una proposición como ‘esto es un mensaje’ y ‘esto ocupa el lugar de su hijo’ es necesaria para la lectura de la foto. Para que la aborigen comprenda la foto es necesario una expresión verbal que haga explícitos los códigos que proceden a la composición de la foto. El dispositivo fotográfico es por tanto un dispositivo *culturalmente codificado*. (p. 39)

Como dispositivo culturalmente codificado, a lo largo de este capítulo, se verá cómo varios teóricos estudian la imagen de diferentes maneras. Así se indagará desde otras perspectivas cómo lo que este texto sugiere no sólo es una cuestión evidente desde las prácticas artísticas, sino desde varias disciplinas de conocimiento.

### **El poder de la imagen, el objeto y la vida**

La eficacia de las imágenes no está puesta en duda, ya que según indica Freedberg (2011), estas hacen que admiramos u odiemos a lo que se representa:

Lo que une a todos estos escritores en sus opiniones sobre la eficiencia (buena o mala) de las imágenes es la creencia tácita en que los cuerpos en ellas representados tienen en cierto modo el rango de cuerpos vivos. La cuestión no es en absoluto que las imágenes hagan recordar (no sólo nos hacen recordar —de manera ejemplar o peligrosa— figuras amadas o admiradas), pues, de ser así, ni los cuadros ni las esculturas tendrían la eficacia que tienen. (p. 31)

Esto se da en la antigüedad y en los principios del cristianismo, como el antiguo Egipto, donde se borraba toda representación del faraón odiado. A eso se refiere Freedberg (2011) con la eficacia de la imagen, sobre lo cual plantea un ejemplo:

En tales casos, lo representado se subordina a la presencia: mi amiga estaba «enfadada con el objeto que vio», no «enfadada con ella». Lo que sucede naturalmente, es que cuando uno está irritado o exasperado a veces resulta más fácil estarlo con alguien que con algo (y en nuestro análisis de la iconoclasia veremos parte de la complejidad de este campo psicológico). Pero aun así, el signo se ha convertido en la encarnación viva de lo que significa. Alguien sugerirá tal vez que a los creyentes, su fe fuerte o congénita en ella los inclina con facilidad a verla presente, desembarazada de todo lo que constituye su representación sin vida. Quizá la sugerencia vaya en el sentido de que no se puede creer que la Virgen esté en el cuadro —o *es* el cuadro— a menos que para empezar, creamos en la Virgen. Entonces, queriendo que ella esté allí, que exista (por el amor que le profesamos), nos concentraremos conscientemente en la imagen y, una vez más, lo que en ella está representado se hace presente. (p. 46)

En este escrito se indaga cómo el presente en las artes se hace tangible, y esta cita de Freedberg lo explica, es un presente que solo la imagen puede provocar, pero se necesita la voluntad del espectador para que sincronice ese presente con otros y produzca presencia.

En tal caso, la eficacia, el resultado obtenido, se debe específicamente a la imagen; es la imagen, no la Virgen la cree que funcionó. Ahora bien, naturalmente la imagen sólo funciona debido a la fusión de imagen y prototipo, y ésta es precisamente la fusión contra la que siempre se han encarnizado todas las teorías sobre las imágenes. En ese obligatorio encarnizamiento radica el reconocimiento tácito de la eficacia producida por la fusión... Nos detendremos un poco en las respuestas basadas en la percepción de que lo representado en una imagen está realmente presente, presente en ella. Pero quizás en lo que respecta a tales respuestas no se trate de que los cuerpos estén presentes; es *como si* estuviesen presentes. (Freedberg, 2011, p. 48)

Ese *como si*, en este escrito se traduce en presente y presencia para una mejor comprensión de la imagen, con la finalidad de evidenciar que en nuestro tiempo ya se llegó a un ensamblaje de cosa e imagen. El cuerpo y la imagen casi tienen un estatus parecido en el presente, y eso hace que la misma eficacia se perciba con la misma potencia en nuestra época. Eso también pasaba en la antigüedad: «La imagen, una vez preparada, montada, adornada y ataviada adecuadamente, se convierte en el locus del espíritu. Pasa a ser lo que se cree que representa» (Freedberg, 2011, p. 49). Esa fusión otra vez con la cuestión de la tecnología impregnada en lo más íntimo de cada ser humano, ha adquirido una renovada actualización. Es difícil separar imagen de sujeto, imagen de objeto. Se puede hacer una diferencia. Al producir y analizar imágenes, se debería pensar y unir, no separar. Ya se ha mencionado que el arte quiere emular la vida. Su finalidad a lo largo de su historia ha sido proporcionar vida a la imagen, ya sea bidimensional o tridimensional:

En lo que a estatuas se refiere, [Dédalo] sobrepasó tanto a los demás que durante generaciones pervivió la leyenda de que las que él creó eran exactamente como seres vivos: dicen que sus estatuas podían ver y caminar y que conservaban la disposición de todas las partes del cuerpo de manera tan total que la estatua producida por el arte parecía un ser vivo. Él fue el primero que les abrió los ojos y separó sus piernas, como si caminaran, y también les puso los brazos y las manos como si los estiraran. (Freedberg, 2011, p. 55)

En las teorías de la imagen, es algo recurrente acercar la imagen a la vida, como es su finalidad, revivir el material y su representación, se rastrea desde la antropología de forma convincente. Esto es una concepción común para teóricos como Belting, Gell, entre otros, tal vez porque la mayoría de la gente tiene religión, sea cual sea, unos veneran la imagen y otros se rehusan a hacerlo, pero ambos la utilizan y la consideran como algo en lo que hay que reflexionar. Ya lo recuerda Alfred Gell (2016):

Argumentar que hemos de ver los objetos de arte como «personas» para abarcálos en una teoría «antropológica» del arte parece una noción muy extraña, pero solo si uno no tiene en cuenta que históricamente la antropología ha tendido a desfamiliarizar y relativizar el concepto de «persona». Desde su nacimiento, se ha ocupado típicamente de las relaciones peculiares entre las personas y las «cosas» que, de alguna manera, «parecen» personas o cumplen la función de estas. Tylor anunció este tema básico por primera vez en Primitive Culture (1875) [en español, Cultura primitiva], donde trataba el «animismo» — atribuir vida y sensibilidad a cosas inanimadas, plantas, animales, etc. — como característica fundamental de las culturas «primitivas», si no de la cultura en general. (p. 40)

Esta preocupación ha estado siempre en las culturas y es algo que parece familiar al sujeto actual. El ejemplo más evidente son las figuras religiosas, pero también aquellas que tienen cierta carga afectiva. «La mayoría de civilizaciones no modernistas ni puritanas valoran la decoración y le adjudican un papel específico en la mediación de la vida social: la creación del apego entre las personas y las cosas» (Gell, 2016, p. 28) Ese apego se emparentaría con el objeto transicional de Winnicott, algo que en este trabajo está fuera de alcance, pero valdría la pena contemplar esa posibilidad. El apego hace que se *anime* a los objetos. Además, eso sucede desde la participación del sujeto, cuando se valora desde varios *presentes* no solo se *carga* de significación a los objetos cercanos al sujeto, sino a él mismo.

Quizá no haya de extrañarse ante el hecho de que la gente adorase los meteoritos negros caídos del cielo, pues su origen divino era evidente por sí mismo; era como si determinados dioses los hubiesen enviado y tuviesen vida gracias a los dioses a los que representaban. Sankoniaton los llamó *lithoi empsychoi*, piedras con vida o, simplemente, piedras animadas. (Freedberg, 2011, p. 89)

Como hemos visto, el humano a lo largo de toda su evolución de pensamiento ha hecho lo mismo, dar vida a las cosas y a las imágenes. Porque el humano para ser humano, es un ser de ritos, y Freedberg (2011), recuerda en *La consagración: dar vida a las imágenes* que el rito: «Transforma la imagen obra del hombre en una imagen sagrada, e invita a la divinidad a residir en ella» (p. 108). Hace un acto de magia. Una transformación que es efectiva para la supervivencia de su especie. Por eso mismo se mantenía con vida la imagen y no sólo ella, también la imagen del cuerpo que alguna vez estuvo vivo y representa mucho, como en la antigüedad, al rey muerto:

El rey estaba muerto; las ceremonias sobrevivían. Pero ¿por qué, entonces, perseguir tal realismo en la presentación del cuerpo?; ¿por qué ir tan lejos para enmascarar lo que se ve y se piensa que es esquemático? Pues bien, se toman todos los cuidados con el fin de garantizar que el cuerpo parezca exactamente el del rey en vida, por lo general el que tuvo en los momentos de óptima salud, y siempre vestido con sus ropas e insignias distintivas, porque las ceremonias exigen una efigie a la que hay que tratar como si aún fuese un participante vivo, de modo que tiene que parecer que lo está. (Freedberg, 2011, p. 256)

A lo largo de la historia de la humanidad la imagen se ha visto como algo sumamente significativo dentro de las sociedades, los objetos adquieren una relevancia inusitada, todo esto se hace para generar una cohesión social y sobrevivencia como grupo con cierta identidad, hace que la representación más intensa sea cuidada de las mejores maneras. Por eso en la escultura se tomó el cuerpo humano como referencia, para intensificar esta *vida*:

Del realismo de un escultor como Mazzoni se ha dicho que 'se basaba en la aceptación de moldes vacíos de personas vivas y muertas como materia prima para el arte. La biografía de Verrocchio escrita por Vasari, bastante vaga en algunos aspectos, hay

que elogiarla por su descripción circunstancial de herramientas de estudio, entre las que se incluían moldes al natural no sólo de rostros sino también de manos, pies, piernas y hasta torsos... El éxito de Mazzoni fue introducir el efecto de la semejanza absoluta en el reino de la ilusión de vida. (Freddberg, 2011, p. 276)

Eso es algo que no se puede dejar pasar, porque aunque parezca algo obvio, no lo es. La importancia de la vida en la imagen no solo fue decisiva en las cuestiones funerarias para la sobrevivencia de un grupo, de una sociedad, sino que se trasladó a la Iglesia y sus representaciones:

Se había solicitado a Montañés la talla de ocho Vírgenes del Rosario para exportarlas a Chile; todas ellas debían mostrar en sus rostros «tal expresión que parezca que miran a quienes están cerca de ellas, quizá elevándole sus plegarias». «Estar viva»... «mirando a quienes están próximos»... «con los ojos abiertos»... «como si hablara»... «reprochándole su sufrimiento»: metáforas como éstas anuncian más que ninguna otra cómo la respuesta se basa en el intento de reconstruir la vida de la forma representada. (Freddberg, 2011, p. 281)

Y lo logran, esas cuestiones todavía persisten en las imágenes sagradas, sobre todo en la representación del viacrucis, y los bultos que hay en las iglesias de tamaño natural muchas veces, hacen como principio de semejanza que su tamaño se confunda con el de alguien más.

Debemos embarcarnos, por decirlo así, en una aventura fenomenológica en busca de los parámetros sociales de conocimiento. Debemos hacer las cosas correctamente para que funcionen correctamente. Si el modelo en que basamos reproducciones funciona, la reproducción debe efectuarse de acuerdo con una serie de reglas. Así como la reproducción de una máquina funcionará si la reproducimos correctamente y con las medidas exactas,

también la imagen, copia exacta del original, funcionará correctamente, a una escala similar aunque a veces algo reducida o atenuada. No es necesario ya recurrir a explicaciones «mágicas». Por las mismas razones, podemos dar vida a reproducciones de seres vivos, siempre y cuando cumplamos los requisitos necesarios y procedamos a un acto —de consagración o bautismo, por ejemplo— que transmita dicha vida. (Freedberg, 2011, p. 316)

En las cuestiones religiosas es donde empieza a darse por sentada la idea de la imagen con vida, ya que sabían que juntando los presentes, la imagen adquiere otro matiz. No solo se trata de la hechura, sino también de la conciencia del espectador, lo que hace que se forme vida en la imagen y adquiera esa presencia, que antes en la época medieval se procuraba en Dios. Por eso la importancia del espectador que menciona Freedberg (2011):

Imagen inerte en dos aspectos, pues es evidente que los ejemplos pertenecen a dos categorías distintas: la primera comprende las representaciones de imágenes que cobran vida o están inanimadas; en la segunda, la propia representación —o por lo menos, una parte de ella— parece estar viva. En ambos casos existe un espectador, ya sea dentro de la representación o el que la observa desde el exterior, de cuya respuesta depende el carácter animado de la imagen. (p. 336)

Aquí se aclara el punto de vista del tiempo presente en la representación, puesto que el espectador es quien moviliza su presencia. Independientemente de la categoría a la que esté suscrita, el espectador dentro y fuera del cuadro potencializa la presencia de la pieza. Por decirlo más claro, la imagen religiosa funciona porque siempre hay un *alguien*, llámeselo Juan, o Diego, o como sea; es el testigo de la presencia, es la aparición del presente hecho escultura, figura, palabra o cualquier representación. Se potencializa la presencia desde un sujeto, esto es puesta en abismo hasta adquirir proporciones nacionales. Freedberg (2011) hace un comentario al respecto:

Lo que realmente llama la atención en casi todas las representaciones de la Misa de San Gregorio es el enorme esfuerzo desplegado por el artista para asegurarse de que se percibe a Cristo como un personaje real y no como una imagen; y esto nos lleva a considerar toda la iconografía votiva en la que un personaje histórico real ora ante una visión de Cristo o de la Virgen. La naturaleza de la visión nos obliga a imaginar a la Virgen de verdad y, sin embargo, es una pintura. Después de tantos siglos de experiencias semejantes, ¿cómo vencer la tentación de infundir vida a figuras inertes? (p. 338)

No se puede evitar, ya que la mayoría de objetos están contemplados para una función muy específica, en torno al arte gira esa creencia, dado que el arte solo es dar vida a un momento y percibirlo como presencia. Este momento depende de mi contexto porque vivo en él y de los objetos que estén alrededor de mí, tanto el arte como la religión quiere solamente intensificar la vida, quiere prepararte; porque se cree que hay una angustia ante la muerte, pues tenemos conciencia y queremos un más allá aunque no exista. Esa misma sensación la tenemos y es la que seguirá en los medios tecnológicos:

Toda corporización en portadores técnicos/inorgánicos (estatuas, pinturas, fotos, etc.) pierde la vida del medio natural, y por ello requiere de una animación, que era ritualizada en las prácticas mágicas, pero que también se practica en la actualidad a través de la empatía y la proyección. Las imágenes en movimiento y la animación 3D son procedimientos tecnológicos para simular en imagen la vida de los cuerpos. (Belting, 2012, p. 45)

El humano como ser sensible, sólo perfecciona el origen, este es estar en el mundo, con su naturaleza alrededor. Sólo que habrá que tener en cuenta que ese estar en el mundo y en su imagen, por estar adscrito en el tiempo, es finito, y si no se tiene esto presente, se corre el riesgo de perder esa vida de los cuerpos. Se está haciendo entonces

una polaridad entre lo que es y lo que se cree que debería de ser. El problema está en que en el futuro se tiene que conocer bien la importancia del presente, para no desligar el mundo de la representación de la experiencia con la imagen, estar aquí implica una convivencia con imágenes, convivencia con mi entorno vivo.

Es un lugar en el mundo, y es un lugar en el que se crea y se conocen (reconocen) imágenes. Con frecuencia se trata de imágenes perecederas, de las que ignoramos de dónde vienen y a dónde van cuando las olvidamos, y después, en una situación imprevista, las recordamos nuevamente. De manera distinta a las imágenes que aguardan nuestra mirada en los aparatos o en las paredes de los museos, nuestras propias imágenes poseen para nosotros esa precisa significación personal que compensa su breve duración. Mientras que las imágenes en el mundo exterior nos ofrecen básicamente tan sólo ofertas de imágenes, las imágenes en nuestro recuerdo corporal están ligadas a una experiencia de vida que hemos hecho en el tiempo y en el espacio. (Beltig, 2012, p. 72)

Es sorprendente cómo esa multiplicación de presentes, en la experiencia de cada persona, forma la base de significación en que fundamenta su vida. Así, esta cobra dimensiones en otros planos de la significación y viene dotada de una multiplicidad de presentes. Esa misma multiplicidad hace que la presencia se produzca:

En nuestros cuerpos unimos una predisposición personal (género, edad e historia de vida) con una de tipo colectivo (entorno, esperanza de vida y educación). Esta duplicidad se expresa en la cambiante aceptación con la que recibimos las imágenes del mundo exterior... Nuestro cuerpo natural representa también un cuerpo colectivo, y es también en este sentido un *lugar de las imágenes*, a partir de las cuales existen las culturas. Sólo que en la actualidad el individuo ha dejado de estar sujeto a una cultura, que antes le imponía un contexto fijo y también las fronteras de su margen de acción personal. (Beltig, 2012, p. 75)

Lo que se hace ahora, entonces es mucho más amplio de lo que se hacía antes, ya que esa puesta en abismo de presentes se amplía, y no es que se haga una banalidad, es una multiplicación de presentes que debe ser más precisa; habrá que tener un conocimiento y sensibilidad más audaz, una comprensión más amplia desde nuestra experiencia corporal y la del *otro*. Esto es porque se continúa la tradición del cuerpo representado desde el Renacimiento, no solo con el autorretrato de Durero, hay más ejemplos como lo muestra Hans Belting (2012):

En el alto Renacimiento italiano, algunos retratos privados llevaban la inscripción emblemática v.v., que se lee como *vivens vivo*, o '[pintado] en su vida para el [spectador] vivo'. Aquí encontramos una reflexión intermedial del comportamiento del cuerpo y del retrato. El retrato se pinta en vida del cuerpo. Dado que éste es mortal, sobrevive únicamente para quienes dirijan su mirada viva al retrato. (p. 168)

El arte se podría resumir como *el juego del tiempo en su multiplicidad para generar un conocimiento de sí mismo*, es lo que siempre se ha buscado y se seguirá haciendo, se busca la vida en la vida, la comprensión del otro, ya que «El cuerpo, como un medio viviente, se intercambia por un medio artificial y artísticamente producido en el que se recuerda a un sujeto memorable (aunque sea por motivos afectivos). De este modo, la vida y la muerte aparecen simultáneamente a la mirada del espectador» (Belting, 2012, p. 168). Este espectador es al final quien hace la producción de presencia. El arte es una identificación con el *otro* que hace que re-conozca mi presente. Esto es así porque el *otro* como imagen puede estar suspendido en el pasado, pero siendo vivo, por eso el título de este apartado, una presencia ausente. Belting (2012) comenta que:

La nueva imagen, que con tanto énfasis afirmaba la vida, produjo en realidad una sombra. Se volvió imposible abandonar la imagen de uno mismo: la imagen extrae del cuerpo precisamente la vida

que dibuja. Cada movimiento del cuerpo es en cierto modo un acto del habla, que en la imagen fija queda sólo como recuerdo. (p. 228)

Recuerdo vivo, que al contemplarlo adquiere vida en la multiplicidad de los presentes que acciona el espectador al contemplar la imagen. Como la muerte es lo más difícil de asimilar para el ser humano, cuando se hacen imágenes de tal suceso, son calificadas de vulgares o de falta de tacto, se dice que se meten con la intimidad del sujeto. Pero hay mecanismos desde la imagen para confrontar la muerte.

Nos avergüenza mirar de frente el rostro de la muerte, y por ello colocamos a las imágenes la máscara de la vida. Un muerto en imagen parece estar doblemente muerto. Por ello, los fotógrafos de entonces se especializaron en procedimientos para escenificar al muerto como si estuviera durmiendo, con el fin de que tuviera la pose de alguien vivo. (Belting, 2012, p. 230)

No solo la fotografía hace esto, también en las cuestiones sociales. Desde la antigüedad, se trata de extender la vida de lo que es significativo, entre más carga de presencia tenga, más presentes se agregan al suceso, como por ejemplo en la representación del rey:

Los actores de entonces realmente aprendían a imitar con gran apego a prominentes romanos, para representarlos en la ceremonia del cadáver, como lo comenta Diodoro en su historia mundial... La variante romana consiste únicamente en escenificar de tal modo un evento ciudadano que pareciese como si el difunto continuara aún en la vida pública. La representación y la encarnación son aquí una misma cosa. La imagen que aparece en nombre del difunto sigue siendo al antiguo 'doble', como si el giro platónico nunca hubiera acontecido. (Belting, 2012, p. 221)

No es posible separarse de la imagen, esa es su *promesa* mientras sigue enfrente del sujeto. Bredekamp (2017) se refiere al *schema*, que

se entiende como *cuerpos que se formaban y utilizaban como imágenes*: «Con este retorno a la significación de *schema* como base física del conocimiento y del comportamiento se relaciona la definición del *acto icónico esquemático*. Abarca las imágenes que consiguen un efecto modélico cobrando vida de forma directa o simulando estar vivas» (p. 78). Esto lo comparten la mayoría de los autores mencionados en este capítulo, como Hans Belting y David Freedberg. Si se ve entonces la relación de vida-presencia en la representación, desde los anteriores conceptos y desde la descripción que hace de la obra una *forma-yo*:

Los testimonios de las obras que hablan en la forma-yo, que se pueden seguir desde los primeros documentos del Antiguo Oriente, alcanzaron en *Tu est moi* de Saint Phalle un punto extremo. Dan fe de la sensación de que los artefactos, aunque creados artificialmente, poseen una vida propia. (Bredekamp, 2017, pp. 73-74)

Se observa que la puesta en abismo de la vida en los objetos y de forma exterior a ellos se amplía, es una puesta en abismo de presentes, que al generar presencia, generan vida ellos mismos. No solo es un presente, sino una presencia la que está depositada en la pieza. Ahora se llega a un punto en el arte contemporáneo, en el arte actual, en el cual el ciudadano de este tiempo tiene la importancia total, (hablando en relación con las ideas de Beuys sobre la escultura social), para ensamblar esos presentes y vidas y que se realice una puesta en movimiento para crear el desplazamiento de la vida, la presencia de y desde la pieza.

Esto se aprecia más de cerca en la práctica del performance, donde el artista encarna el objeto que es la obra, como en la pieza *Living Sculpture*, en la cual, los artistas Gilbert y George repiten poses quietas, como imágenes vivientes o cuerpos que son esculturas. Sobre esta creación, Bredekamp (2017), asegura que la vitalidad de los intérpretes vuelve incuestionable la de la obra misma, es una afirmación de ella, pues con las acciones en tiempo presente se fusionan el arte y la vida, mensaje contenido en la pieza cuando el sujeto con su acto

se presenta como ícono, como símbolo real, cercano al espectador. Esto es algo que se intenta comprender en este escrito, a la vez que lo motiva. El artista desde su presente, con su ética y su desobediencia, hace que exista una coherencia para que estos elementos se potencialicen y produzcan presencia, que haya una intensa relación de comprensión con el otro que vive la obra, como lo hace el cuerpo que la realiza. Esto ha sido determinante en el arte actual, desde sus influencias con creadores como John Cage o Jackson Pollock, cuya reflexión:

Sobre la acción como un medio de la energía existente en el arte se acercaba a las convicciones de los pintores chinos en estado de embriaguez: 'No siento miedo de efectuar cambios, destruir la imagen, etc. porque la pintura tiene vida propia. Intento dejarla salir'. De nuevo esto tiene que ver menos con el azar que con la transformación en acción de las fuerzas que atraviesan al artista. Con la técnica del *dripping* parece que el color se intensifica de un modo autónomo, de tal manera que no es la obra creada sino la propia creación la que se convierte en el medio del acto icónico.  
(Bredekamp, 2017, p. 203)

Esa vida propia, es por la puesta en abismo de los presentes en acción y su producción de presencia, no solo desde el espectador, sino desde la pintura misma. La presencia está desde que el ser humano se preocupa por la representación, desde las pinturas rupestres que hace con su mano y el soplo de pintura sobre ella, hasta los performances actuales. «El hecho de dar vida a la imagen, que constituye la base para el acto icónico esquemático en forma de tableau vivant, de autómatas y de la animación de objetos, es igualmente válido para el acto icónico sustitutivo» (Bredekamp, 2017, p. 129). Además, según Bredekamp (2017), «en la sustitución, los cuerpos son tratados como imágenes y las imágenes como cuerpo» (p. 130). Esa representación todavía sigue vigente de alguna u otra manera en la postfotografía, y es dependiendo de la carga de presentes que puede producir pre-

sencia. Los ejemplos aparecen en los periódicos de tirada mundial, replicados en los nacionales y locales. El poder que tiene la imagen y ese terror que provoca no solo ha sido para los que aman a la imagen, sino también para los que no.

En todas estas formas se hace evidente el dilema de la iconoclasia, que refuerza lo que rechaza: considera las imágenes como algo inanimado, pero, al destruirlas como si fueran traidores, herejes o delincuentes vivos, les proporciona la vida que les había negado en un primer momento. (Bredekamp, 2017, p. 156)

En la imagen pasa muchas veces esto, puesto que al borrarlas se atrae la atención hacia ellas, y este presente en forma de ausencia está anclado a otras formas que producen presentes y las reviven de forma contundente y desde diferentes soportes. Esto se da porque es complejo nuestro estar en el mundo, dado que el *origen* de nuestra existencia y lo más difícil de saber, ese binomio vida-muerte en el que seguimos y seguiremos:

Pues la controversia de si los objetos de la naturaleza se pueden considerar como algo inanimado o, como decía Peirce, como algo no del todo muerto, está ligada a las diferentes explicaciones que se han dado sobre cómo surgió la vida. Si el origen de la vida se encuentra en un chispazo metafísico, la materia en sí misma se puede definir como muerta; sin embargo, si la materia misma creó vida, este principio vital tiene que serle inherente desde el inicio. Un dilema que sigue presente hasta en las más recientes teorías. (Bredekamp, 2017, p. 239)

Esto es de importancia vital para este estudio, ya que se ve al arte como una cuestión de vida, aunque es verdad, otros la utilizan para fines personales y para algo alejado a este punto de vista, por ejemplo, el arte como mercado. El arte del que se habla aquí y que la representación sostiene, tiene que ver con la parte del *asombro por la*

*existencia y el compartir ese asombro para una alegría de la coexistencia.* Esto es así a causa de que, como explica Bredekamp (2017):

Las imágenes no son objeto de, sino que generan experiencias y acciones relacionadas con la percepción; ésta es la quintaesencia de la teoría del acto icónico. Éste comprende las esferas de la vida, del intercambio y de la forma: del esquema, de la substitución y de lo intrínseco de la forma, eximida de cualquier finalidad.

(p. 243)

Esto hace entonces que se vea la imagen como algo cargado de supervivencias, que hace que se mantenga una relación de vidas dentro de la imagen y del que las produce, que de cierta manera las experimenta, ya que el cuerpo es una presentación y re-presentación constante de la vida del otro, de su imagen, de su estar.

### **La vida después de la vida. Warburg y Didi-Huberman**

Porque en el fondo no estoy seguro de buscar la esencia de las cosas. Yo solo busco su aparición, lo que es muy diferente.

Georges Didi-Huberman (2011b, p. 75)

Cuando se leen trabajos como *Ante el tiempo y La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, de Georges Didi-Huberman, uno tiene la sensación de que el arte ha sido uno de los pilares fundamentales de la existencia humana. Al igual que Didi-Huberman, Bredekamp (2017) tiene esa sensibilidad extraordinaria para ver ese mundo que viene desde Warburg y comenta que:

Ya en su tesis doctoral, Warburg se remitió a Friedrich Theodor Vischer y al hijo de éste, Robert, según los cuales el sujeto de la fantasía se ponía, como una especie de doble, en lugar de un objeto para, a partir de él, asumir su vida propia. Sin embargo, Warburg notó que esta estética termina en una visión del mundo

centrada en el sujeto. La consecuencia fue el cambio de bando. Warburg no colocó la empatía del observador en el centro de sus reflexiones, sino la capacidad del artista para animar la obra. La imagen tiene que mostrar *enárgeia* para, con sus propios derechos, conformar el espacio pensante de la reflexión. Barthes desarrolló en este marco su teoría del *punctum*. (pp. 225-226)

Con Warburg, es notorio que no hace falta indagar mucho sobre la importancia del presente y la presencia en sus trabajos. Lo que intentaba hacer cuando cambia el punto de vista de la empatía, en este escrito se procura ilustrarlo de una manera dentro de la pieza contemporánea y disipar un poco la confusión en torno a la composición de una obra de arte, que se aprecie mejor una pieza desde una larga tradición occidental del arte. Didi-Huberman (2013) dice que: «para Warburg, en efecto, la imagen constituía un «fenómeno antropológico total», una cristalización, una condensación particularmente significativa de lo que es una «cultura» (*kultur*) en un momento dado de su historia» (p. 43). Ese momento dado es el que se va actualizando según el tiempo, es también esa actualización, un pequeño momento, lo que hace saber que desde ahí se puede tener una comprensión completa del fenómeno artístico.

Pienso que Warburg se sentía insatisfecho de la territorialización del saber sobre las imágenes porque estaba seguro de al menos dos cosas. En primer lugar, que no nos encontramos ante la imagen como ante una cosa cuyas fronteras exactas podamos trazar. Es evidente que el conjunto de las coordenadas positivas —autor, fecha, técnica, iconografía...— no basta. Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria —histórica, antropológica, psicológica— que viene de lejos y que continúa más allá de ella. Tales movimientos nos obligan a pensar la imagen como un momento energético o dinámico, por más específica que sea su estructura. (Didi-Huberman, 2013, p. 34)

Debido a esto, poder fundamentar una imagen o un trabajo artístico no es tan sencillo como muchas veces parece. En la actualidad, cuando alguien se propone hacer un trabajo de arte, debe tomar en cuenta muchas visiones y diversas perspectivas, lo multidisciplinario sería un pleonasio en la cuestión del quehacer artístico. El tiempo que se toma para hacer la obra está constituido por su actualización, y «*el presente está tejido de múltiples pasados*» (Didi-Huberman, 2013, p. 48). Es por eso que se insiste en que si no hay una puesta en abismo de otras puestas en abismo del tiempo y sus componentes, que son sus herramientas, llamadas afectos, no existiría el arte. «Decir que el presente lleva una marca de múltiples pasados es proclamar ante todo la indestructibilidad de una impronta del o de los tiempos sobre las formas mismas de nuestra vida actual» (Didi-Huberman, 2013, p. 50). Lo existente está tejido por los tres tiempos, ver la obra de arte es una manera de suspenderlos y percibir desde otra perspectiva al objeto y contemplar cada uno de ellos.

Didi-Huberman (2013) puntualiza que las imágenes «Solicitan primordialmente la mirada, pero también el saber, la memoria, el deseo y su capacidad, siempre disponible, de intensificación. Lo que equivale ya a decir que implican a la totalidad del sujeto sensorial, psíquico y social» (p. 134). Aquí se habla de la presencia, porque no solo basta con describir una obra desde tal punto o tal perspectiva, hace falta que se responsabilice al sujeto en su integridad, ya que su multiplicidad de tiempos es lo que se verá en la obra artística, y es lo que se enlazará con otros tiempos que van desde la pieza al espectador. Cuando se habla del presente, no solo es importante porque sea una cualidad en los trabajos artísticos, sino porque sus propiedades revelan lo que podría ser la esencia de una cultura determinada, como lo dice Didi-Huberman (2013):

Lo que sobrevive en una cultura es lo más *rechazado*, lo más oscuro, lo más lejano y lo más tenaz de dicha cultura. *Lo más muerto*, en un cierto sentido, en cuanto que lo más enterrado y fantástico; pero también *lo más vivo* en cuanto que lo más móvil,

lo más próximo, lo más pulsional. Tal es la extraña dialéctica del *Nachleben*. Warburg parte de ello, como, antes que él, había partido un artista como Donatello: es en la textura de las máscaras funerarias florentinas, esas versiones modernas de la *imago* romana, donde se abre paso lo «vivo» de los retratos realistas del Renacimiento. Es en los relieves de los sarcófagos donde las ménades antiguas danzan, nos commueven y transmiten en *movimientos-fósiles* su paradójica *Lebensenergie*. (p. 138)

Cuando en este escrito se habla de una desobediencia, se hace referencia a las cuestiones que sobrepasan la normalidad de la acción en la cultura, la desobediencia es un conocerse a sí mismo para demostrar la vida en cada acto. Es por eso que este valor, sigue permaneciendo a lo largo de la vida personal e íntima como algo ominoso, dado que se cuida que de cierta manera la propia vida es la que se juega, y la llegada de la muerte, o cierta madurez, dependiendo de la cultura, porque:

El pasado se constituye, en suma, desde el interior mismo del presente —en su potencia intrínseca de paso y no en su negación por otro presente que lo rechazaría, como muerto, tras él—, lo mismo que el presente se constituye desde el interior mismo del pasado, en su potencia intrínseca de *supervivencia*. (Didi-Huberman, 2013, p. 154)

Al estar hablando del presente en el interior del pasado, está el presente y su producción de presencia. La fuerza que viene a actualizar los tiempos es la coherencia de ellos mismos, sobrevive así la presencia. La supervivencia es un indicio de la presencia. Didi-Huberman (2013) en su valiosa obra, cita a Gilles Deleuze, quien indica que «La voluntad de poder no es un ser ni un devenir, es un pathos... El pathos es el hecho más elemental del que resulta un devenir» (p. 191). Aquí hay un situarse no en el devenir, sino en el pathos, antes del devenir, en el momento en que quizá colisionen los tiempos presentes

del sujeto y de la pieza, la presencia es ese pathos que se encuentra agenciado de consciencia. Por decirlo de otra manera, el devenir, el ser es, se transforma en un aquí *estoy*, así de simple. Es entonces que se comparte la visión de Warburg, del que Didi-Huberman (2013) comenta que:

En efecto, la historia del arte no ha querido saber nada de las prolongaciones *patológicas* del *phatos* según Warburg: se ha negado a ver aquello que su propio estatus de disciplina humanística debía a la puesta en práctica por Warburg de algo así como una disciplina patológica. Sigrid Schade tiene razón al hablar de Charcot como un precursor (*predecessor*) de Warburg en el plano de la interdisciplinariedad, de la observación de los cuerpos entregados al momento de *phatos*, de la pasión e incluso de la locura dionisíaca. (p. 262)

Ese estar entregado, es lo mismo que mencionamos en repetidas ocasiones al momento de hablar de Petrarca en el monte, o de la sincronía que se da en la empatía y obra, en el reconocimiento que hay entre el objeto y el sujeto, entre la imagen y el cuerpo. Es una cuestión de instantes, lo que hace eterno el momento y no como devenir, sino como algo fáctico extendido. No solo tiene relación con Charcot, sino también con Freud, como lo dice Didi-Huberman (2013):

Más tarde Freud explicará que es en el punto preciso en que trabaja la memoria donde el recuerdo se oculta, y que es en el punto preciso donde el recuerdo se oculta donde surge el gesto en el presente del síntoma: «... el paciente no tiene ningún recuerdo de lo que ha olvidado y rechazado y no hace más que traducirlo en actos. No es en forma de recuerdo como reaparece el hecho olvidado, sino en forma de acción». (p. 282)

El pasado entonces sobrevive como acción, esto es algo que servirá para tomarse en cuenta cuando se hable sobre el performance, los

tiempos están situados desde otra perspectiva, como un tiempo en acción dentro de la acción del cuerpo, la puesta en abismo en múltiples extensiones. Aquí solo se hace una revisión de cómo el tiempo puede ser algo elemental desde la creación del arte, Warburg (2010) lo veía como un historiador de su tiempo, por eso en su creación con el *Atlas Mnemosyne*:

El objetivo al que apunta *Mnemosyne* está mucho más allá del principio del placer: no es la simple belleza, ni la rememoración como tal —y menos aún la colección de recuerdos de infancia del arte occidental—, sino el modo mismo de *instauración del tiempo en la imagen*. (Didi-Huberman, 2013, p. 285)

Con esto se da una búsqueda incesante del tiempo en el arte, dado que las corrientes como vimos anteriormente, también empezaban a utilizarlo en la creación, algo que pasa a la cuestión de la teoría del arte y a otros ámbitos, esto permite que el arte se visualice de otra manera y que las disciplinas artísticas se vean desde el tiempo, se perciban de una forma diferente, siendo algo más eficaz:

El tiempo no se limita a fluir: *trabaja*. Se construye y se derrumba, se pulveriza y se metamorfoséa. Se desliza, cae y renace. Se entierra y resurge. Se descompone y se recomponen: en otras partes o de otro modo, en tensiones o en latencias, en polaridades o en ambivalencias, en tiempos musicales o en contratiempos... Ello es otro modo de decir que *Mnemosyne* plantea ante todo, tanto al psicoanalista como al historiador, una cuestión de  *ritmos múltiples*. (Didi-Huberman, 2013, p. 288)

Esos ritmos múltiples de *Mnemosyne*, son los mismos de los que está constituida cada pieza artística, y de ahí la fascinación del asombro que provocan. «La gracia de la imagen suscita, pues, además del presente que nos ofrece, una doble tensión: hacia el futuro, por los deseos que convoca, y hacia el pasado por las supervivencias que in-

voca» (Didi-Huberman, 2013, p. 284). Esa multiplicación del tiempo hace que la obra cobre sentido para el observador y esa calidad de tiempos múltiples es la que hace que se produzca la presencia con el espectador. Se podría ver una cuestión del presente desde el concepto de *Leitfossil*, a partir de la posición de Didi-Huberman (2013), cuando dice que: «Warburg, en efecto, hablará de *Leitfossil* sobre todo para evocar la supervivencia en tanto que memoria psíquica susceptible de *Verkörperung*, de «corporeización» o de «cristalización» gestual. Para explicar un tiempo estratificado en acción en el presente mismo de los movimientos expresivos» (p. 304). Es necesario aclarar que todo esto se da a principios del siglo XX, entonces pertenece a una época específica dentro de la concepción del tiempo y su importancia con los avances científicos, la puesta en abismo, aunque surja desde las disciplinas externas estas siguen un camino, donde lo importante es compartir el presente como ese gesto que dentro de sí mismo evidencia a otro tiempo.

No solo es una cuestión del tiempo dentro del tiempo, sino en el sujeto mismo: «Nadie ha dejado de encontrar en los antiguos aquello de lo que tenía necesidad o deseo; y ante todo a sí mismo», escribió Schlegel. Y Warburg invierte la perspectiva: en cada «si mismo» viven y sobreviven los fantasmas de toda nuestra cultura, incluida la antigua» (Didi-Huberman, 2013, p. 352). Es por eso que se puede dispersar la valoración del tiempo, todo es tiempo, este hace que el mundo cobre sentido. «Toda imagen parte del cuerpo y vuelve al cuerpo» (Didi-Huberman, 2013, p. 366). Somos un acto que se refleja en su propio acto; un espectro de lo mismo. La cuestión mitológica del arte tiene que ser una evolución, no un olvido, como lo recalca Didi-Huberman (2013):

Resulta sorprendente, en efecto, leer en 1886, de la pluma de Heinrich Wölfflin, algunas proposiciones teóricas en las que la obra de arte era abordada en términos de «mundo corporal», de «pulsión» y de «imaginación mitológica» más que en términos de juicio estético y de categorías puramente visuales: 'las formas

corporales [en el arte] no pueden tener carácter más que por el hecho de que nosotros mismos poseemos un cuerpo. Si fuéramos seres simplemente videntes no tendríamos ya del mundo corporal más que un juicio puramente estético... Involuntariamente animamos cada cosa. Es una pulsión (*Trieb*) ancestral de la humanidad. Concierne a la imaginación mitológica... Pero ¿puede verdaderamente desaparecer esta pulsión? No lo creo. Eso sería la muerte del arte. Prestamos la imagen de nosotros mismos a todos los fenómenos'. (p. 367)

Esa pulsión ancestral tiene que ver con esa simpleza en la vida, ser consciente de la vida, por lo tanto, de la presencia de uno mismo. La vida es presencia, y es ser conscientes de estar y ser vivos en relación con la naturaleza, de la que se adquiere una representación contextualizada, que va desde la mente y la imaginación, hasta una cuestión macro como el universo, ya que uno mismo se encuentra multiplicado desde el cuerpo. La posición de la persona en el mundo es el principio de todo, donde no hay superior ni inferior, ni más ni menos, solo existe uno como supervivencia. Esto es algo que muchas ideologías no entienden, y la religión menos; pero sí lo hace el arte que está posicionado desde la antropología del arte, con autores como Warburg y Didi-Huberman (2013), quien afirma acerca de la imagen, que esta ofrece un híbrido, una fuerza de tensión donde se podría situar la presencia, al darse entre el movimiento y el reposo:

Vischer reconocía en ella '[la fuerza]' el elemento antropológico de base de lo que llamaba la «semejanza» (*Ähnlichkeit*): ésta no tiene nada que ver con el «naturalismo» de la imagen, ni tampoco con criterio alguno de estilo o de «armonía» interna. Se trata más bien de la respuesta inmediata que ofrece la «sensación visual» (*Gesichtsempfindung*) a toda forma, cualquiera que sea: la miramos inevitablemente desde nuestra propia forma —humana—, no la captamos más que desde nuestras propias «formas de movimiento» (*Bewegungsformen*) corporales y psíquicas. (p. 371)

Esos movimientos son de cierta forma la cuestión del tiempo psíquico y físico que se multiplica y proyecta desde el cuerpo, la mente, el entorno y la representación, el tiempo presente como punto de apoyo y desde la imagen para sentirse parte del mundo; un sujeto abierto para ser parte *de*. Como se explica sobre Warburg, este autor:

Escribía que el poder de las imágenes es un poder de compenetración del objeto en el sujeto y, peor, del sujeto en el objeto... Reconocer a las imágenes el poder de la empatía no es solamente *abrir el ver e incorporar el objeto*: es también —última consecuencia teórica— *abrir el sujeto*. (Didi-Huberman, 2013, p. 372)

Cuando uno es parte de, se difumina la importancia de algo, la superioridad de algo, no hay más que el otro, es un solo afecto con uno. Estos niveles en la imagen tampoco se entienden porque no se entiende el entorno. La imagen enseña que la representación no es una creación, sino que es un mundo del que se forma parte, desde fuerzas, tensiones, movimientos, gravedad y empatía, algo que proporcionó la fotografía de forma contundente:

Warburg había comprendido muy pronto que la historia del arte no podía llevar a cabo su mutación epistemológica más que adecuándose a los poderes —recientes— de la reproducibilidad fotográfica. Ya en 1894 Émile Mâle había dado la expresión más clara de esta nueva *episteme*:

«Se puede decir que la historia del arte, que era hasta entonces la pasión de unos pocos curiosos, se ha convertido en una ciencia sólo desde que existe la fotografía... La fotografía ha liberado en parte a la obra de arte de las fatalidades que pesan sobre ella, de la distancia, de la inmovilidad. La fotografía ha permitido comparar, es decir, hacer una ciencia: la creación de una biblioteca de fotografías, pero de fotografías hechas por arqueólogos y no por amateurs, les parecerá sin duda a los eruditos, en poco tiempo, algo necesario». (Didi-Huberman, 2013, p. 414)

Warburg obtiene parte de su teoría a partir de su práctica como fotógrafo. Conceptualizar el tiempo, hacer que sea una cuestión tangible y llena de vida, como lo hacen Warburg, Wölfflin, Freud, Jung, Gebsert, o Bergson, Husserl y otros tantos pensadores. «Binswanger comprende entonces —con la ayuda de Bergson y Dilthey, pero también de Rilke y de Proust— que todo es asunto de tiempo, de ritmo, de tempo» (Didi-Huberman, 2013, pp. 425-426). La fotografía entonces, es la disciplina donde gobierna el tiempo, se convierte en eje rector de sincronías y termina por hacer del tiempo una prioridad, no solo en la práctica, sino en las teorías del arte.

El lector, al ver el índice de este trabajo, sabe claramente el por qué se les dedica un espacio a las ideas de Warburg y el excelente trabajo que hizo Didi-Huberman sobre él. No se considera una exageración el pensar que Didi-Huberman, en conjunto con Hans Belting y Freedberg, son algunos representantes destacados de la presencia, de esa presencia donde se le da importancia vital a la imagen; donde la vida adquiere una multiplicación y un pretexto como potencia para ver lo que hay en el mundo y estar en el mundo. Lo que se hizo en este estudio, es solo enfatizar de forma general sus ideas y ver la importancia de la imagen para el arte contemporáneo, y sobre todo, hablar de la fotografía como ese impulso del tiempo en el arte. Parece simple, pero no hay una guía del tiempo ni cómo este ha sido usado por los artistas, y por lo tanto, por los ciudadanos. Por eso Warburg es un historiador de la presencia sin precedentes:

William Heckscher ha sido el primero en sugerir que el atlas warburgiano ponía en juego una forma de composición (una apariencia de no-composición) equivalente a algunas experiencias artísticas contemporáneas de Warburg: los collages cubistas de Braque y de Picasso, el *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp, los experimentos cinematográficos de las primeras décadas del siglo... Recientemente Giorgio Agamben y, después, Philippe-Alain Michaud han tomado la noción de ‘montaje’ en su sentido más específico, de suerte que la tentativa warburgiana

se ha visto comprendida como una verdadera manipulación de ‘fotogramas’, como una ‘historia del arte en la época del cine’. (Didi-Huberman, 2013, p. 435)

Cuando se habla del montaje en el *Atlas Mnemosyne*, es poner en acción la fuerza del tiempo y de los gestos, es volver presente a la representación; por eso lo interesante del trabajo de Warburg. Esto es el equivalente en el contexto actual al surgimiento de la presencia, porque se da con el ensamblaje de presentes, cada presente en el *Atlas Mnemosyne* es una imagen, que está cargada de otras tensiones, otros presentes, es entonces una puesta en acción, movimiento del tiempo:

El atlas *Mnemosyne* es, pues, a su manera, un objeto de vanguardia. No desde luego porque *rompa con el pasado* (con ese pasado en el que no cesa de sumergirse), sino porque rompe con una cierta manera de *pensar el pasado* (cuyos esquemas más triviales, aunque solo sean los del arte y el post, vehiculan sin saberlo nuestros actuales posmodernistas). La ruptura warburgiana consiste, justamente, en haber *pensado el tiempo mismo como un montaje* de elementos heterogéneos. (Didi-Huberman, 2013, p. 437)

La cuestión de fragmento es muy interesante, porque es el principio del que está hecha la pieza, como ya lo dejamos claro cuando hablamos de la pintura, o de la escultura, de la instalación o de cualquier arte. Esto ya lo intuye también Gebser (2011) en *Origen y Presente*, que es una magnífica investigación sobre el tiempo y el arte, que es el uno de los antecedentes de este trabajo. Didi-Huberman (2013), a diferencia de Panofsky, menciona: «Warburg trataba de *comprender* el ‘valor expresivo’ de las imágenes más allá de su significado mismo» (p. 447). Hay muchas esferas del saber en sombras, alrededor de la imagen, dentro de la imagen y fuera de la imagen, por eso tomarlas como simple representación o huella las limita:

Los objetos de la historia Warburgiana —las imágenes— no son del todo objetos. Reducirlos a ese estatus es negar su ‘vida’ misma, es decir, su capacidad de metamorfosearse y de moverse en un medio del que su propia materia participa y que Pierre Fédida ha designado tan acertadamente como el ‘aliento indistinto de la imagen’. Ese aliento es imagen y tiempo a la vez. Warburg lo expresó, algunos meses antes de su muerte, al afirmar que la historia de las imágenes debe entenderse como una ‘historia de fantasmas para adultos’ (*Gespenstergeschichte f[ür] ganz Erwachsene*). (Didi-Huberman, 2013, p. 463)

Es algo vivo, creíble y la vez sorprendente, es un misterio y a la vez cercano, es un estar que al ser presente se esfuma como la niebla más ligera, por eso quizás su incomprendión en las manifestaciones del arte actual, donde el tiempo se hace más caótico, pues se tiene una tradición establecida y si no existe esa sensibilidad de parte del artista, puede parecer estafa. Warburg es un teórico que no es la excepción, su sensibilidad quizás alcanzó niveles altos de compenetración con el tiempo, ya que cuenta Didi-Huberman (2013) que:

En el punto más álgido de su sufrimiento psíquico, Warburg, en Kreuzlingen, comía compulsivamente pequeños trozos de chocolate con la impresión de evitar, provisionalmente, comerse a sus propios hijos: y es que se tomaba por Cronos y se debatía en las terribles angustias de *ser el tiempo*. (p. 464)

De cierta forma, esa sensibilidad es la que el artista posee, y dependiendo de esa potencia, producirá presencia, por lo tanto, de tiempo presente, se muestra, lo hace algo externo a él. Por ejemplo, Colli (1975) dice que según Platón, Sócrates posicionaba a la locura como divina y superior al control de sí, como ir a un más allá del conocerse a sí mismo, ejemplo de autoconocimiento en otro plano. También sirve otro caso, como en el capítulo de *Desobediencia* con Guillermo del Toro con su primer film, *Cronos*, que es una cuestión diferente,

pero que como artista o pensador es indispensable saber calibrar, o conocer ese tiempo que es elemental, y que se puede ver de varias formas.

Además, se propone que lo que tenga más potencia de presencia, a la vez que es evidente su constitución hecha de presentes, permanecerá. Si bien es cierto que cuando se usa el término presente no puede ser tal, ya que es un continuo que no puede ser detenido, aquí se llama presente entonces a la representación o uso parcial de la realidad que provee de las mismas representaciones. Por eso Didi-Huberman (2012) comenta que:

Las nociones de memoria, de montaje y de dialéctica están ahí para indicar que las imágenes no son ni inmediatas ni fáciles de comprender. De hecho no están ni siquiera ‘en el presente’, como se piensa por lo general de manera espontánea. Y es precisamente el hecho de que las imágenes no estén ‘en el presente’ lo que las hace capaces de volver visibles las más complejas relaciones de tiempo que inscriben a la memoria en la historia. Guilles Deleuze lo diría más tarde a su manera: ‘Me resulta evidente que la imagen no está en el presente... La imagen en sí es una totalidad de relaciones de tiempo cuyo presente no hace más que transcurrir, ya como común múltiple, ya como el más pequeño divisor. Las relaciones de tiempo nunca se aprecian de un modo normal, sino mediante la imagen, a partir del momento en que la imagen es creadora. Ésta vuelve sensibles, hace visibles las relaciones de tiempo irreductibles al presente. (pp. 22-23)

Puede que no sea presente la imagen o la representación, lo que es de interés en este libro, es que ese presente en pasado, del que si quiere el espectador puede producir un presente vivo y por lo tanto al accionarlo o ponerlo en movimiento, produce presencia. Presencia es, por lo tanto: presente con potencia para la conciencia de sí mismo en el mundo. Una cuestión no tanto de la estética sino desde otras disciplinas.

En otros términos, importa intentar una sociología, respectivamente (sic) una etnología del arte, donde la obra de arte no sería considerada más como un fin en sí, sino como una fuerza mágica y viva. Bajo esta condición, las imágenes recobrarán su importancia de energías activas y vitales. (Didi-Huberman, 2013, p. 252)

Esto desde nuestra perspectiva es urgente, debido a la separación y huida del espectador por lo simuladamente fácil y cómodo del modo de producción del arte. Esto aparenta ser así, aunque ya hemos visto que es difícil hacer *arte* y más desde una visión íntegra. Otro de los autores estudiados por Didi-Huberman (2013), es Carl Einstein, quien habla de la estética de la recepción, donde encontrariamos una experiencia dentro de la obra que ayudaría a entender mejor la importancia de la presencia:

El rasgo genial de este análisis consiste en haber conjugado *en la forma* dos órdenes de realidad que la etnografía y la estética habían considerado siempre independientes. El primero es la *experiencia*, a la que Carl Einstein liberó de todos los prejuicios presentes, aún hoy, en los ensayos de ‘estética de la recepción’: la experiencia visual no es un ‘resultado’ o un ‘efecto’ de la obra plástica, sino un componente fundamental de la misma forma que, en tanto que forma, produce la espacialidad de su *presentación*. (p. 270)

Como componente fundamental de la pieza, aquí se toma el presente, el cual ya se ha mencionado; puede que esté en un tiempo pasado, pero que al ser accionado por el espectador se vuelve presente debido a la recepción que existe por parte de este. Por eso aquí se aleja al sujeto y a la creación del sentido religioso, si bien es cierto que al hacer un ritual para *convertir* la pieza, para darle *vida*, de cierta manera hay una cuestión religiosa, eso era en la antigüedad; ahora, la cuestión religiosa sería encontrar la presencia, desde el presente y la ética, que debe ser el bien para los otros.

Se podría decir, esquematizando, que la imagen religiosa aleja al sujeto, que el arte humanista recentra al sujeto, descentrándolo sin alejarlo, o bien, alejándolo de su propio interior. Freud llamó a esto inconsciente, y Carl Einstein —que también leía a Jung, aunque fuese para desestimarla— lo llama las ‘energías fatales del alma’, ‘realidad fatídica’ del sujeto. (Didi-Huberman, 2013, p. 286)

De lo que se trata al final, es de conocer más a ese sujeto que está ante el tiempo, que está ante la obra de arte, que es la obra de arte. El artista al hacer una imagen, está ante la imagen de si mismo, el *otro*, porque esta es la que permite no solo un conocimiento de uno mismo, sino que al interactuar con el tiempo hace que se viva la presencia, la que es para el *otro*, dado que:

El primer operador político de protesta, de crisis, de crítica o de emancipación debe ser llamado *imagen* en cuanto que es lo que se revela capaz de *franquear el horizonte* de las construcciones totalitarias. Tal es el sentido de una reflexión esbozada por Benjamin, y en mi opinión capital, sobre el papel de las imágenes como maneras de ‘organizar’ —es decir, también, de desmontar, de analizar, de contestar— el horizonte mismo de nuestro pesimismo visceral: ... La imagen: aparición única, preciosa, incluso cuando ella misma es muy poca cosa, cosa que arde, cosa que cae. Tal es la ‘bola de fuego’ evocada por Walter Benjamin: no ‘franquea todo el horizonte’ más que para caer hacia nosotros, para *afectarnos*. Sólo muy raramente se eleva hacia el cielo inmóvil de las ideas eternas: por lo general desciende, declina, se precipita y cae sobre nuestra tierra, en alguna parte delante o detrás del horizonte. Como una luciérnaga, termina por desaparecer de nuestra vista y se va a un lugar donde será quizás percibida por algún otro, allá donde su supervivencia pueda aún observarse. Si la imagen, tal y como tratamos de construir su hipótesis a partir de Warburg y Benjamin, es un operador temporal de supervivencias —portadora, a este título, de una potencia política relativa

tanto a nuestro pasado como a nuestra ‘actualidad integral’ y, por ende, a nuestro futuro—, entonces hay que tratar de comprender mejor su movimiento de *caída* hacia nosotros, esa caída o ese ‘descenso’, incluso esa declinación, que no es, temiera lo que temiera Pasolini en 1975, piense lo que piense Agamben hoy, *desaparición*. (Didi-Huberman, 2011c, pp. 91-92)

Enfatizo la relevancia de que quede claro que este desmontar, analizar, contestar, en fin, las maneras de organización de las imágenes, es muchas veces infravalorado por los que se inician en el arte. A la vez que se organiza la imagen se da la presencia, y esa experiencia con el presente no está en discusión en el arte como se ha visto a lo largo de este trabajo.

La cotización de la experiencia se ha derrumbado, pero sólo de nosotros depende, en cada situación particular, *elevar esta caída* a la dignidad, a la ‘belleza nueva’ de una coreografía, de una invención de formas. ¿Acaso la imagen, en su fragilidad misma, en su intermitencia de luciérnaga, no asume esa misma potencia cada vez que nos muestra su capacidad para reaparecer, para *sobrevivir*? (Didi-Huberman, 2011c, p. 98)

La sobrevivencia de la imagen es la que permite que aparezca el otro y que en su intermitencia se asuma como parte integral del que lo contempla, porque al final, la sobrevivencia es una cooperación.

### **El aura: Un lugar único en el mundo**

A lo largo de este estudio que se hizo de la imagen y de su importancia para poder apreciar el presente, se ha visto que este es huidizo. Entonces, uno de los conceptos que puede apoyar nuestra investigación es el de *aura*, que es sumamente citado en cuestiones de la imagen y por el cual es conocido Walter Benjamin. Didi-Huberman (2011a) indica que:

La experiencia del aura reposa por lo tanto sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de levantar los ojos. Lo cual se ve confirmado por los descubrimientos de la memoria involuntaria (Estos son, por lo demás, irrepetibles: huyen al recuerdo que trata de encasillarlos. Así vienen a apoyar un concepto de aura según el cual ésta es ‘la aparición irrepetible de una lejanía’... Lo esencialmente lejano es inaccesible, la inaccesibilidad es una característica esencial de la imagen de culto). (p. 345)

Esa capacidad de levantar los ojos es darse cuenta que se vive en presente y ante el sujeto hay una presencia, la presencia se manifiesta. Eso es el aura, ver que la vida de tal pieza es única, que provoca una reacción de reconocimiento, donde la atención del entorno y el espacio mismo adquieran una relevancia inusitada.

Si el silencio aparece como una cualidad fundamentalmente aurática —como Benjamín lo escribe a propósito de Baudelaire—, el hombre moderno, incluso posmoderno, el hombre de la ‘reproductibilidad técnica’, en medio del ruidoso laberinto de las mediaciones, de las informaciones, de las reproducciones, debe algunas veces hacer silencio, sufrir la inquietante extrañeza de lo que le vuelve como aura, como aparición alterante. (Didi-Huberman, 2011a, p. 348)

Esto se ha repetido en varios apartados, pero cuando se habla de arquitectura se vuelve elemental, dado que el aura, de cierta manera, es una protección del espacio en el tiempo, por eso su silencio. Algo parecido sucede en el lenguaje de ciertas culturas: el habla, el lenguaje también es parte de la imagen, por eso la similitud.

Un antropólogo explicó que para los hopi ‘el tiempo parece ser ese aspecto del ser que constituye el filo de la navaja del ahora, tal como es, en el proceso de convertirse tanto en «pasado» como en «futuro». Visto así, tampoco tenemos presente, sino que nuestros hábitos lingüísticos hacen que sintamos como si lo tuviésemos’. (Deutscher, 2011, p. 160)

Eso mismo hace la imagen y es lo que el aura intenta especificar. También el mismo Guy Deutscher (2011), especifica en su mismo trabajo que para algunas culturas depende de su lengua materna que sepan distinguir bien el espacio específico en el que se está situado:

Para ellos no se trata de cálculos conscientes, no miran hacia el sol y hacen una pausa, para calcular, antes de decir ‘la hormiga está al norte de tu pie’. Parecen poseer un sentido perfecto de la orientación. Sencillamente sienten donde está el norte, el sur, el este y el oeste, de la misma manera que las personas con un oído perfecto distinguen todas las notas del pentagrama sin tener que calcular los intervalos. (p. 192)

Eso pasa con la imagen aurática, te hace levantar los ojos porque establece su posición única en el universo, en el *universo* del espectador. Warburg propone el concepto *Nachleben*, que permite tener el tiempo como pretexto de la presencia, porque ya se dijo previamente que quizá el presente como *tiempo* no exista, pero sí como pretexto, como esa fisura que hace que la imagen cobre sentido en el contexto presente, por eso dice Didi-Huberman (2011a) que:

La suposición del aura no puede satisfacerse con ninguna sentencia de muerte (muerte histórica, muerte en nombre de un sentido de la historia), en la medida en que está vinculada con la memoria, y no con la historia en el sentido usual, en síntesis, con la supervivencia (el *Nachleben* warburgiano). Me parece que Walter Benjamin planteaba la cuestión del aura en el orden de

la reminiscencia, como Warburg había planteado la de los *Pathosformel*: más allá de toda oposición tajante entre un presente olvidadizo (que triunfa) y un pasado caduco (que está o que se ha perdido). (p. 349)

*Pathosformel* se concibe como una cuestión de gestos y emociones que sobreviven en la pieza, donde se puede visualizar ese espacio único en la pieza que la contiene, así como se sobreviven los gestos, lo que está haciendo Warburg, de cierta manera, es darle a la imagen desde el *Pathosformel* un aura como Benjamin. Dicho de otro modo, los conceptos de *Nachleben*, y *Pathosformel*, hacen que el *aura* exista, se intuya. Ahora se sabe que como el movimiento está ligado a la presencia, los conceptos antes mencionados hacen y reactivan el momento, pero al final, se refieren a una presencia interna o externa del momento de *ahora* de la imagen, «con la suposición benjamíniana del aura y de este origen entendido como presente remiscente donde el pasado no se rechaza ni se hace nacer, sino que simplemente vuelve como anacronismo» (Didi-Huberman, 2011a, p. 353).

Pero estos conceptos convergen, como dice Didi-Huberman (2011a) el aura es: «una realidad de la cual ningún ojo se sacia» (p. 351). Es lo que debe y busca el artista, ese artista *íntegro* que sabe del poder de la imagen, del poder de la representación que es presencia, ya que: «Todo problema, escribió Bataille, en un cierto sentido es el del empleo del tiempo» (p. 352). Cuando uno se propone hablar de arte y tratar de comprender sus mecanismos inevitablemente se llega al tiempo. Está el tiempo en primera instancia, por eso las concepciones de Warburg y Benjamin explicadas por Didi-Huberman, forman parte necesariamente de lo que están hechas las creaciones artísticas. Pensar en esa especificidad del tiempo en la representación, en la imagen, hace que se dimensione a su vez la cuestión humana, porque en ese revivir el tiempo se encuentra el sentido a la vida.

La imagen es primero un cristal de tiempo, la forma, construida y resplandeciente a la vez, de un choque fulgurante donde 'el Otro-

ra', escribe Benjamin, 'encuentra el Ahora' en un relámpago para formar una constelación': 'No hace falta decir que el pasado ilumina el presente o que el presente ilumina el pasado. Una imagen, al contrario, es eso en lo que el Otrora encuentra el Ahora en un relámpago para fomentar una constelación. En otros términos, la imagen es la dialéctica en suspenso. Pues, mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación del Otrora con el Ahora presente es dialéctica. No es algo que se desarolla, sino una imagen entrecortada. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticas. (Didi-Huberman, 2011a, pp. 453-454)

Por eso la insistencia de la puesta en abismo del presente para realizar las piezas artísticas, porque es con lo que en esa cooperación existente a priori que habita en su constitución, el humano hace que su experiencia no sea banal, ni carente de sentido, no hay otra forma de conectar lo humano biológicamente dado con lo cultural, de forma que invite a una evolución de la conciencia; que aunque muchos de los conceptos aquí tratados parezcan ambiguos o inciertos, son un eco en lo que nos hace ser:

¿Por qué esta ambigüedad del lugar es rítmica, 'apareciente' y 'desapareciente' a la vez? Porque algo en ella *pasa* —se infiltra, se inmiscuye, atraviesa, y también disgrega toda certeza de espacio. Este algo es también el *aura*, que es necesario en adelante entender según una tercera característica, que retoma el sentido más arcaico y el más 'físico', el más *material*, de la palabra *aura*. Este sentido es el del soplo, del aire que nos rodea como lugar sutil, movedizo, absoluto, este aire que nos atraviesa y que nos permite respirar. (Didi-Huberman, 2011a, p. 367)

Esto es lo que permite que la fotografía sea algo común, ya que la intensidad de presente y presencia que contiene, hace saber al otro que vale la pena seguir haciendo arte. No es una cuestión de si todo el

mundo lo hace o no, sino de acercarse a esa intensidad de la presencia y poder explotar de otras maneras para entenderse con el otro, que al final esa es su función.

El aura denominaría, pues, aquello por lo que el tiempo quema, y resuena, y ensordece la imagen. Y nos asigna, a nuestro riesgo y peligro, a eso que Benjamin denomina un ‘inconsciente de la vista’: el punctum, *punctum cæcum*, el punto de ceguera del contacto y de la distancia en lo visible». (Didi-Huberman, 2007, p. 123)

Aquí habrá que recordar los conceptos de *punto ciego* de Cercas y otros que se han mencionado en este trabajo, para concluir que lo que se ha tratado de definir con los conceptos, incluso con algunos de los más citados en la historia del arte, es una búsqueda incesante de la fuerza del presente y la presencia. Esta preocupación por el aura, hace que se tome desde la perspectiva no solo de Warburg o Didi-Huberman, sino también, desde el punto de vista de Freedberg (2011), cuando habla de la potencia de presencia que contienen las figuras de cera, que traslada a la fotografía:

El aura de la presencia viva nunca puede desvanecerse por completo en el caso de la imagen que se parece a una persona real. Naturalmente, el aura de su autenticidad puede disminuir, o incluso debilitarse al máximo. Pero desdeñamos los síntomas de la cognición si creemos que la imagen realista carece totalmente de aura. El acto de copiar una imagen para obtener réplicas de ella quizá mitigue las consecuencias de la verosimilitud, pero no puede erradicarlas. Las fotografías de personas vivas tienen el mismo potencial que las imágenes de cera realistas, aunque tal vez sean pocos quienes se den cuenta de esto... El confinamiento de la presencia en la representación confiere su potencial a la imagen fija; entonces puede ser acariciada o convertirse en un fetiche. Cuando menos, permanece invariable y siempre lista para la reconstrucción, y esto nos coge desprevenidos. La reconstruc-

ción comienza antes incluso de que la neguemos o la suprimamos. Pero hay otro aspecto de la representación por medio de imágenes fijas que retiene nuestro interés y contribuye al aura de la imagen; y surge, como he mostrado, de la dialéctica entre aceptación y negación en el proceso de percibir la imagen realista: no podemos evitar la reconstitución, pero nos decimos a nosotros mismos que la imagen es sólo artificio. (p. 273)

Esto hace que la fotografía, así como lo más *banal* del arte contemporáneo, sea algo con un potencial poco apreciado, porque muchas veces se cree que el aura está alejada de la pieza, y es más bien algo cercano, que de tan cerca no se alcanza a dimensionar su importancia. Eso pasa no solo con este concepto, sino con lo más valioso de la existencia, la cual se valora mucho más cuando ya no se posee. En conclusión, enaltecer al aura es hacer una puesta en abismo y estar consciente del espacio, lugar y movimiento que se ocupa en el mundo. Tal como lo ilustra Bredekamp (2017), al hablar de Edwin Lands durante la presentación de su autorretrato de Polaroid en febrero de 1947:

El retratado observaba la imagen de sí mismo que aparecía de forma milagrosa. Todas las descripciones de este momento han subrayado lo emocionante de la escena. Por esta razón, el acontecimiento tuvo también un aura especial, pues parecía repetirse en él la experiencia originaria de la fotografía: realizar técnicamente el motivo de la ‘imagen verdadera’, pero ahora con plena autenticidad. (p. 138)

Ese momento que se alcanzó en la fotografía con la Polaroid, es lo que se sigue buscando desde cualquier soporte artístico y representación, una puesta en situación del presente con los demás presentes que produzcan presencia, la presencia del otro, que no se tiene que desaparecer, sino intensificar su presente y su vida, que además compartimos.

# **La presencia del artista íntegro**

Después de la primera mitad del siglo XX, se observó que primero se tiene una responsabilidad con uno mismo, por eso aparece el *otro*, ya que es imposible verse sino hay alguien igual a uno; esto hace que los sujetos se valoren como entre naciones. No es sencillo, pero sigue el afán de que un día será posible respetarse en mutualidad y a lo que rodea al ser humano como si de su cuerpo se tratara. Por eso se dice que *todos podemos ser artistas*, porque la responsabilidad y lo íntegro ya está en cada ciudadano. Entonces se llega a una conclusión: que el artista íntegro es aquel que tiene la responsabilidad social, que puede estar entre fronteras, pero sobre todo, que puede tocar el presente para producir presencia, y sabe que eso es la vida, y puede compartir esa visión para una mejor toma de conciencia, aunque suene trivial en nuestro tiempo.

A este artista íntegro lo constituye la ética, pensar en lo mejor para el *otro*, para ese quien es él mismo, que hace la pieza artística y es él mismo como arte, esto hace que ambos sean visibles; por ello, el papel del artista aun ahora es crucial para la evolución social. Por ese motivo es tan importante relacionar el concepto de la prudencia de Aristóteles con la labor del artista. Esto permite sentirnos humanos,

seres reflexivos ante el otro y con afán de ser comprendidos como sujetos con valores y con empatía. Esto no es una cuestión divina, es una obligación social. Es por eso que la ética acompaña al artista íntegro. La divinidad está en la responsabilidad de lo que somos, la divinidad, si hay alguna, está en el humano.

Debería ser algo obvio para la sociedad regirse con la prudencia, tratar de ser ese sujeto con la fuerza del *spoudaíos* del que habla Aristóteles. Crear un mejor mundo, no con la repetición de ideas vistas en los medios masivos como las redes sociales, sino desde el valor de enfrentar las propias ideas e indagar en el presente que nos rodea. El humano tiene muchas virtudes, solo que a veces están ocultas y necesitan del otro para que estas sean reveladas. Es la forma en que el artista debe corresponder debido al estado de conciencia del que goza. Ser valeroso desde ese gozo es doble reflexión, al ser parte del aprendizaje del que aun no alcanza a visualizarse. Porque se tiene que ver lo mejor posible, alcanzar cierta verdad según el presente y los presentes es la clave de todo artista íntegro. Esa verdad es una cara de la presencia; por eso hay que remarcarla en el arte.

Lo interesante de la ética en su forma de prudencia, es que hace que se vea el valor de ser pensante y reflexivo, un sujeto con conciencia, que la usará para ponerla en práctica en su contexto desde una responsabilidad social, es una acción imperecedera que nos lleva a visualizar el presente y producir la presencia de nosotros como seres artísticos. La inmaterialidad de la conciencia es la misma que la de la presencia, ambas son inaprensibles, pero intentar conocer a ambas es solo el pretexto para seguir viviendo, para saber que hay un sentido más allá (desde la preocupación del otro) que vale la pena tener como experiencia. Con esta se experimentan todos los tiempos, pasado, presente y futuro, además de quizás otro que viene siendo la presencia, ella misma como un tiempo más, esa *consciencia doble* de la que habla Owen Barfield, es quizás solo un tiempo más que apenas está reconociéndose.

En el capítulo de la *Desobediencia*, se realizó el análisis de la película de Guillermo del Toro *El laberinto del fauno*, filme que aquí se

considera la obra más elaborada de este director. Además, se pudo sugerir que todo autor trabaja con el mismo tema, con las mismas preocupaciones desde el principio de sus creaciones. Esto es más visible cuando se trata de una cuestión artística que responde a su mundo personal, y no cuando hace un trabajo por encargo. Entonces, en la trilogía analizada, del Toro construye una espiral de la desobediencia que se extiende a todo su trabajo, pues lo que hace a grandes rasgos, es primeramente enseñar la desobediencia desde el amor y en la familia.

Después, esa desobediencia se traslada a lo social y educativo, para establecerse como forma de vida desde varias perspectivas, ya sea política en los personajes de Vidal y Mercedes, o desde la fantasía con Ofelia, incluso desde la ciencia o la razón como el doctor Ferreiro. En este análisis, se puede ver a grandes rasgos, cómo un realizador cinematográfico, a quien se puede llamar artista íntegro, desarrolla la desobediencia como tema para la creación de sus personajes, algo palpable no sólo en sus creaciones sino en sus mismas declaraciones. Aquí, ética y arte tienen coherencia y no pueden ser separadas de creación y sujeto. La idea que enlaza la filmografía de Guillermo del Toro, es decir, la labor a la que ha dedicado su vida, es entonces la desobediencia, que en cada uno de los films se va haciendo más compleja, rica en matices, y amplia a nivel social.

En esta trilogía está el amor desinteresado como principio, el cual se aprende desde el ejemplo, porque la desobediencia se aprende al conocerse a sí mismo y poder amar de esa forma desinteresada. Es una desobediencia con responsabilidad y con el sentido de autoconocimiento, que llevará a realizar esa proeza de conocerse en la aceptación de sí mismo y del otro. Siempre existe un amor por un convencimiento y para ayudar al otro, amor en reciprocidad que en parte se da con la desobediencia, porque hace que se tome la opción de la justicia y el amor, sobreponiendo el interés que pueda generar, o la conveniencia de decidir otra cosa. Además es la posibilidad de que exista el bien común, que no exista la opresión para el otro, aunque en el actual contexto el otro parece lejano, debería de ser algo más cercano, yo; yo igual a comunidad, a mundo.

En el capítulo de Presente, se planteó que existe un tiempo latente en las obras artísticas, un tiempo vivo en espera de ser puesto en funcionamiento por la empatía del otro. El arte es una presentación del objeto con una puesta en abismo de tiempo presente al infinito. Cualquiera que sea la corriente artística, ya sea fauvismo, cubismo, surrealismo, simbolismo, futurismo, neoplásticismo, constructivismo, ya sea la escuela de Nueva York y después el expresionismo abstracto, o los conceptuales, y después los neoconceptuales, ya estén en las vanguardias o en las neovanguardias, en el posmodernismo frío, en el arte político o activismo radical: el arte busca el presente. Para eso se vale de la representación y la presentación. Esto causa que la presencia se instale cuando se está en el arte, adentro de él, tanto en su forma de contemplación o en su forma de experiencia física. Se utilizan los presentes latentes para intensificarlos y que eso sea convertido en el acto preparatorio de la presencia.

Cuando se desarrolla la Presencia, se trata de dejar clara la importancia de los presentes en cada disciplina. En la escultura se pensó sobre la lejanía y cercanía de la pieza; sobre los cinco sentidos transformados para producir presencia, para tocar *lo otro*, para tocar al mundo. La pintura se vio como un afán de saber qué era música en pigmentos, que hacen ver algo que se experimenta interiormente; lo exterior ya es interior.

En la arquitectura se observó que debe haber un silencio para la escucha interior. La música se encuentra con lo absoluto sin barreras, eso también lo demuestra la ópera y su sobreabundante presente, por eso su vigencia, sigue produciendo presencia. En la literatura con *El Quijote*, se plantea que no solo es poner en escrito la ambivalencia del presente, su incertidumbre, sino que consiste en separar el ruido y el silencio. En cine denota que la ausencia es más poderosa y ahí se torna un cuerpo presente, por medio del presente de la fantasía, y por lo tanto, hacer de lo absoluto algo *banal* en apariencia, pero solo es demostrar que la presencia se puede apuntalar desde la ausencia.

Al final, en la fotografía resaltó que con la superficialidad de la imagen superada, nos conocemos mejor desde la presencia, al darnos

cuenta que somos eso que vemos, que nos representa. A lo largo de la historia del arte con sus participantes, ya sean creadores, espectadores y disciplinas, la importancia del arte ha sido querer preservar la vida desde la cultura, por eso se hicieron referencias al objeto transicional, a la cuestión de perpetuar la existencia desde conceptos como silencio, lejanía y cercanía, apego, presente, desobediencia, ética, que desembocan en la presencia. Se le puede llamar aura, especificidad de la pieza, punctum, studium, acto icónico, agencia, o simple presencia del objeto, su finalidad es la cercanía con el otro, el mantenerse con vida, y que esta sea un gozo, una forma de vivir mejor. Esto se logra con un cambio de conciencia, o más bien para que se haga una ampliación o transformación de conciencia es que existe el arte. Lo que se pretende entonces, es valorar el arte desde estos conceptos. El artista es la importancia del otro llamado receptor, observador, ciudadano, etc., y será más completa la transformación de la conciencia de nosotros mismos, que como humanos formamos parte de este mundo.

Con la antropología, es posible darse cuenta que los conceptos que se propusieron en este libro solo son el presente en diferente presentación. La manifestación cambia, pero la potencia permanece en el presente, que a su vez, puede producir presencia. La antropología de la imagen produce cercanía con la vida que se desprende de las imágenes. Así, es posible hacer énfasis en nuestra re-presentación como artistas, como ciudadanos y como activos sociales que responden a un tiempo singular. Nuestra imagen (o imágenes), es el punto central, porque forma parte del engrane de la existencia humana, es un desdoblamiento real, así es como está hecho culturalmente este dispositivo y que habrá que tener en cuenta a la hora de la comprensión del arte de nuestro tiempo.

Este libro tiene como objetivo saber: ¿por qué todos podemos ser artistas?, ¿cómo es que el arte contemporáneo desde las prácticas de la postfotografía y las artes del cuerpo, como performance y happening, o cualquier otra, no es comprendido? Lo que se hace aquí es un método para entender ese arte actual, y no aseverar que no sirve; es ver cómo están hechas las disciplinas del modo en que se presentan.

Esto es un asunto crucial, porque se relaciona con el simple hecho de existir, que parece dejado de lado por ser obvio, pero que no debe dejarse pasar, ya que es un problema del ciudadano y del humano; exactamente, *solo existir*. Para eso es útil el saber cómo es que ha sido empleada la imagen a lo largo de la existencia occidental, ya que se ha visto a las imágenes *como si estuvieran presentes*, esa importancia en la actualidad sigue vigente.

A nivel artístico, se explora de manera no religiosa el rito de la transformación del objeto en algo vivo, reflejándose en la producción de presencia que puede generar cada pieza. El presente multiplica de cierta forma el poder del rito en el mundo, en el contexto donde se realiza la pieza-ritual. Se transforman los rituales a un nivel de lo cotidiano, pero los humanos continúan como seres de ritos. La importancia de la imagen que tiene vida propia se desplaza al sujeto que porta la presencia, como en el caso de lo performático, entonces será una puesta en abismo de presencia, *de vidas* por decirlo de otra manera, de vida en la vida. Parece descabellado, pero es la forma en que ese presente actúa, se hace una imagen, una representación, y esta interactúa con el espectador.

Los movimientos que se dan dentro de las piezas y con el creador, tienen que ser evidenciados por el crítico, para que se entienda el trabajo y el alcance del arte desde el artista, que es también el espectador, el ciudadano. Esto lleva a saber de cierta forma que el arte, al igual que el artista, como portadores de *vidas*, tienen la capacidad de desplazarse y contener al *otro* para producir presencia. Es reiterado aquí que esa vida se debe tener desde la pieza, el sujeto, la sociedad, cultura, etc., cualquier lugar o esfera donde se produzca la pieza. El artista es el poseedor, no del tiempo, sino de lo que significa vivir; esto hace que la imagen, la representación, sea una cooperación.

Al final de este trabajo, se le dedica un apartado a Benjamin, que nos sitúa en el lugar de la presencia y los presentes al hablar del aura, donde se vio que a veces se llega por el espacio a la presencia; otros caminos conducen por medio de la imagen, otros, por medio de la experiencia de lo cotidiano, pero al final, todos llevan al mismo

punto: evidenciar la vida y volverla algo más que un acontecimiento. En la actualidad se enfatiza la unión artista-obra-ciudadano, con el convencimiento aquí de que el ciudadano es artista. Por medio de su presencia el ciudadano se replica, o más bien, lo ideal es que el ciudadano llegue a ser ese artista íntegro, porque los conceptos analizados en este texto pueden ser y se considera necesario que sean tomados tanto por ciudadanos que no han pisado una escuela de letras o artes visuales, como por los alumnos de estas, que también son ciudadanos. Si se quiere perpetuar la visión del arte como algo externo a uno mismo, se repetirán frases obsoletas, no se captará el arte de la actualidad.

La importancia del artista íntegro radica en ser alguien que disuelve las fronteras, no sólo entre géneros artísticos, sino entre países y continentes; alguien que elimina las fronteras entre exterior e interior, porque la importancia de ser no es depositaria de una sola parte. La última de estas manifestaciones por parte del artista debe ser la transformación del paisaje social, si es posible re-producza un nuevo entorno.

El análisis de diversas disciplinas se dirige a ver la presencia que a todas les es común, pues todas tienen uno, y en realidad, muchos sujetos que está en y atrás de eso que manipula: el artista ciudadano, el artista íntegro. Es decir, la intencionalidad de estas ideas, es llegar a una reflexión sobre la conciencia de la persona, que sepa que puede transformarse en artista, y no únicamente manejar una técnica, que ya se vio que solo con eso no es suficiente, no lo es para ser artista íntegro, que es lo que es crucial en una sociedad como la actual.

Esa es la motivación que encierra este trabajo. Una comprensión del otro desde el arte, que exista una cooperación para un entendimiento más completo, que no se dará mientras la ética se deje de lado, y por ende, a la presencia en la indiferencia. Para decirlo de otra manera, mientras más se ignora a la presencia, el presente, las representaciones que hace le sujeto de sí mismo carecen de autenticidad y de un vínculo con el otro. Lo que este trabajo puede aportar es el mensaje de que el arte es un festejo por la vida y que se puede

construir en cooperación un mundo con mejores posibilidades, es verdad, *otro mundo puede ser posible*.

El espectador puede considerarse como un participante secundario en la creación de obra, el sujeto que contempla la pieza al no reconocerse en los objetos que actualmente produce el arte, se siente distanciado. Pero tal lejanía no existe, el espectador es de gran relevancia en la existencia del arte, el sujeto ciudadano puede y es un artista en potencia. Por eso ya se analizó quién es ese sujeto, qué elabora y que él mismo es una pieza artística. Una de las constantes de ese artista, es tender puentes y poner en evidencia el tiempo presente así como la presencia por medio de la realidad transformada, pues la intromisión es lo que caracteriza a este sujeto; por eso se enfatiza ese punto, esa forma de ver el mundo que parte de una tradición cultural de la creación.

Este artista aquí explicado, a la vez que crea, enriquece la cultura al hacer que su presencia tenga sentido en su entorno cultural. Otra de sus características es que transgrede los límites, desobedece lo establecido, por eso no hay fronteras para él, ya sean físicas o mentales, así se trate de disciplinas, formatos o conceptos para poder hacer una nueva pieza o acción. Por otro lado, se aclaró que el artista y el ciudadano ya no tienen esa definición clara y precisa que antes se les quería dar. Ahora por el contrario, se debe de valorar más al sujeto y su coherencia con la producción de sus piezas. Tal vez sea debatible este punto, pero es necesario entender que como algo vivo, la cultura cambia y también lo hacen sus intereses. Ante esto, se plantea la convicción de que es muy posible que se produzca la presencia.

Cuando hay un conocedor del tiempo puede hacer que el otro observe lo mismo, pero como si fuera de otros tiempos, como si lo cotidiano nunca hubiera sido visto. El entorno cobra otra dimensión al verlo. Es cuando se produce presencia, cuando este elemento está presente nos encontramos ante algo artístico, que puede ser producido por un sujeto o cosa, acción o instalación, performance o un simple estar en la vida.

Se procuró propiciar un interés del lector en este trabajo, quien no necesariamente es un amante de la fotografía, por eso se incluyó la presencia en otras disciplinas artísticas, como la escultura con el acercamiento al mundo y al otro, la pintura como totalidad de un espacio absoluto cargado de musicalidades, la arquitectura y su custodia ante el silencio que hace convertir el tiempo presente en introspección y en presencia pura. También como la música, que al no tener ninguna frontera material ni bloqueo, hace que el mundo físico y el mental se fusionen y que aparezca la presencia de forma más certera. Otro arte que se incluyó es la literatura, como vehículo no solo para producción de presencia, sino producción de mundos, donde no únicamente se puede percibir una presencia, sino su ausencia absoluta. Por eso muchas veces, al terminar de leer un libro, se percibe un hueco por varios días.

La fotografía se visualizó como la representación latente de la presencia, que se encuentra conectada de forma física con los presentes pasados, algo tan banal en nuestros días con algo tan profundo como la presencia encapsulada en su mínima expresión. Al performance, se le consideró como la reiteración del ciudadano como tiempo presente. Las artes, cada una desde su materialización propia, desembocan en la presencia, en esa sincronía entre cuerpos vivos que es la razón de existir del arte. Entonces, ahora no hay marcha atrás. Debemos desde el arte, procurar aportar presentes, para que en nuestro mundo la vida del *otro* no sea una cifra para la estadística de los desaparecidos, de las violencias o del olvido. Para que podamos percibirnos los unos a los otros como humanos, como *Presencia*.

## Referencias

- AGUILAR GARCÍA, T. (2013). *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. Casimiro.
- ALCÁZAR, J. Y FUENTES, F. (2005). *Arte de los resquicios en Performance y arte-acción en América Latina*. Ex –Teresa.
- DE ALVARADO CHAPARRO, D. M. (2015). *Performance en México, 28 testimonios 1995-2000*. Diecisiete Consultoría.
- ATWOOD, M. (2005). *Don Quijote alrededor del mundo*. Galaxia Gutenberg.
- AUBENQUE, P. (2010). *La prudencia en Aristóteles*. Las Cuarenta.
- AUSTIN, J. L. (2018). *Cómo hacer cosas con palabras*. Ediciones Paidós.
- BARFIELD, O. (2015). *Salvar las apariencias. Un estudio sobre idolatría*. Ediciones Atalanta.
- BAJTIN, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.
- BARTHES, R. (2013). *La cámara lúcida*. Paidós.
- BARTHES, R. (2009). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI editores.
- BAUDRILLARD, J. (2001). La procesión de los simulacros. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad* (pp. 253-282). Ediciones Akal.
- BEUYS, J. (1986). *En torno a la muerte de Joseph Beuys. Necrologías, ensayos, discursos*. Inter Nations.
- BELTING, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Katz Editores.
- BENVENISTE, E. (2011). *Últimas lecciones, Collège de France 1968-1969*. Siglo XXI editores.
- BENVENISTE, E. (2014). *Problemas de Lingüística General I*. Siglo XXI editores.
- BERGER, J. (2015) *Para entender la fotografía*. Editorial Gustavo Gili.
- BOORSTIN, D. J. (2008). *Los creadores*. Ediciones Crítica.
- BOCHENSKI, J. M. (1979). *¿Qué es la autoridad?* Herder.
- BOURRIAUD, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- BREDEKAMP, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Ediciones Akal.

- BÜRGER, P. (1987) *Teoría de la vanguardia*. Península.
- CASALDUERO, J. (1966). *Sentido y forma del Quijote (1605-1615)*. Ediciones Ínsula.
- CARTIER-BRESSON, H. (2017). *Fotografía al natural*. Editorial Gustavo Gili.
- CERCAS, J. (2016). *El punto ciego, las conferencias Weidenfeld 2015*. Penguin Random House.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. (2015) *Don Quijote de la Mancha*. Penguin Random House.
- CHIPP, H. B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Akal ediciones.
- CLAIR, J. (2000). *La responsabilidad del artista*. Visor.
- COLINAS, A. (2008) *El sentido primero de la palabra poética*. Ediciones Siruela.
- COLLI, G. (1975). *El nacimiento de la filosofía*. Tusquets editores.
- CRARY, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo xix*. CENDEAC.
- DE LA CRUZ, J. I. (2009). A. Méndez Plancarte, (Ed.), *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, I. Lírica personal*. FCE.
- DE LA CRUZ, J. (2007). M. Herráiz, (Ed.), *Obras Completas*. Ediciones Sígueme.
- CULTURA COLECTIVA NEWS. (5 de enero de 2022) *La Congelada de Uva; viviendo la controversia*. cc News. <https://news.culturacollectiva.com/arte/la-congelada-de-uva-viviendo-la-controversia/>
- CUVILLIER, A. (1939). *Proudhon*. Fondo de Cultura Económica.
- DANTO, C. A. (2012). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el línde de la historia*. Paidós.
- DEVOINE, F. (2012). *Don Quijote, para combatir la melancolía*. Fondo de Cultura Económica.
- DE DIEGO, E. (2015). *Artes visuales en occidente, desde la segunda mitad del siglo xx*. Ediciones Cátedra.
- DEUTSCHER, G. (2011). *El prisma del lenguaje. Cómo las palabras colorean el mundo*. Editorial Ariel.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Ediciones Cátedra.

- DIDI-HUBERMAN, G. (2011a). *Ante el tiempo*. Editorial Adriana Hidalgo.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011b). *¡Qué emoción! ¿Qué emoción?* Capital intelectual.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011c). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada Editores.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2012). *Arde la imagen*. Ediciones Ve.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.
- DUBOIS, P. (2014). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. España, Paidós.
- ELIADE, M. (2017). *El vuelo mágico*. Ediciones Siruela.
- FOCCROULLE, B. (2006). *El nacimiento del individuo moderno. En el nacimiento del individuo en el arte*. Nueva Visión.
- FONTCUBERTA, J. (2017). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- FOUCAULT, M. (2009) *La hermenéutica del sujeto*. Fondo de Cultura Económica.
- FREEDBERG, D. (2011). *El poder de las imágenes*. Ediciones Cátedra.
- FRENK, M. (2015). *Don Quijote ¿Muere cuerdo? y otras cuestiones cervantinas*. Fondo de Cultura Económica.
- FROMM, E. (2013). *Sobre la desobediencia*. Paidós.
- DURÁN, G. G. (2013). *Baronesa Dandy. Reina Dadá. La vida-obra de Elsa von Freytag-Loringhoven*. Díaz & Pons Editores.
- GADAMER, H. G. (1996). *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Ediciones Sigueme.
- GARCÍA LÓPEZ, J. (2015). *Cervantes: La figura en el tapiz*. Ediciones Pasado y presente.
- GEBSER, J. (2011) *Origen y presente*. Ediciones Atalanta.
- GELL, A. (2016). *Arte y Agencia: Una teoría antropológica*. Editorial Sb.
- GONZÁLEZ FLORES, L. (2005) *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?* Editorial Gustavo Gili.
- GRACIA, J. (2016). *Miguel de Cervantes, la conquista de la ironía. Una biografía*. Penguin Random House.
- GREEN, A. (2012) *Jugar con Winnicott*. Amorrortu/Ediciones.

- GROYS, B. (2014). *Volverse público, Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja negra.
- GUASCH, A. M. (2011). *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Editorial.
- GUASCH, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global. 1989/2015*. España, Alianza Editorial,
- GUMBRECHT, H. U. (2005). *Producción de presencia*. Universidad Iberoamericana.
- HADOT, P. (2004). *Plotino. La simplicidad de la mirada*. Ediciones Alpha Decay.
- HADOT, P. (2006) *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Ediciones Siruela.
- HADOT, P. (2013). *La ciudadela interior, Introducción a las meditaciones de Marco Aurelio*. Ediciones Alpha Decay.
- HADOT, P. (2015) *Epicteto. Manual para la vida feliz*. Errata naturae.
- HAUSER, A. (1961). *Introducción a la historia del arte*. Ediciones Guadarrama.
- HAUSER, A. (1969) *Historia social de la literatura y el arte I*. Ediciones Guadarrama.
- HAUSER, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte II*. Debate.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, D. (2014). *Vidas de Pitágoras y biografías del filósofo de: Porfirio, Jámblico, Diógenes Laercio, Diodoro de Sicilia y Focio de Constantinopla*. Ediciones Atalanta.
- HERRERA PUGA, P. (1974). *Sociedad y delincuencia en el siglo de oro*. Biblioteca Autores Cristianos.
- HOFSTADTER R. D. (2005). *Yo soy un extraño bucle. ¿Por qué un fragmento de materia es capaz de pensar en sí mismo?* Tusquets editores.
- JONES, A. (2010) *El cuerpo del artista*. Phaidon.
- KAPROW, A. (2016). *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*. Alpha Decay.
- KRAUSS, R. (2002). *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili.
- KRAUSS, R. (2010). *Pasajes de la escultura moderna*. Ediciones Akal.
- KRAUSS, R. (2015). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma.

- KINGSLEY, P. (2018). *Filosofía antigua, misterios y magia*. Ediciones Atalanta.
- LACHMAN, G. (2016). *Una historia secreta de la conciencia*. Ediciones Atalanta.
- LADAGGA, R. (2010). *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo Editora.
- LEFEBVRE, H. (1972). *Manifiesto diferencialista*. Siglo XXI editores.
- LEFEBVRE, H. (2006). *La presencia y la ausencia*. Fondo de Cultura Económica.
- LESSING, G. E. (2015). *Laocoonte*. Editorial Tecnos.
- LIPPARD, L. R. (2001) Caballos de Troya. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad* (pp. 249-350). Ediciones Akal.
- MAILLARD, C. (2014) *La baba del caracol*. Vaso Roto Ediciones.
- MARCUS, G. (1993). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo xx*. Editorial Anagrama.
- MARTÍNEZ, L. (15 de abril del 2018). *Guillermo del Toro: “Al ganar el Oscar mi padre entendió mi oficio por primera vez”*. El Mundo. <https://www.elmundo.es/papel/cultura/2018/04/15/5ad216f0468ae-b14088b4658.htm>
- MATURANA, H. Y VARELA, F. (2003). *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*. Editorial Lumen y Editorial Universitaria.
- MILENIO (20 de enero del 2022). *En mis películas los monstruos son los humanos. Guillermo del Toro*. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=vze39YxeZH8>
- MITCHELL, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Ediciones Akal.
- MORGAN, R. C. (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Ediciones Akal.
- MURDOCH, I. (2016). *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*. Ediciones Siruela.
- NANCY, J. L. (2013). *La partición de las artes*. Editorial Pre-Textos.
- NABOKOV, V. (2009) *Curso sobre El Quijote*. Ediciones B.
- OBSERVATORIO. (28 de abril de 2015). *Marina Abramovic. Manifiesto de la vida de un artista*. Esfera pública. <http://esferapublica.org/nf-blog/marina-abramovic-manifiesto-de-la-vida-de-un-artista>

- OLIVERAS, E. (2016). *Estética. La cuestión del arte*. Ariel.
- ONFRAY, M. (2009). *Cinismos. Retratos de los filósofos llamados perros*. Paidós.
- ONFRAY, M. (2014). *La escultura de sí*. Errata naturae editores.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1942). *Meditaciones del Quijote. La deshumanización del arte*. Argentina, Ediciones Espasa Calpe.
- PADILLA, I. (2016). *Cervantes & Compañía*. Tusquets editores.
- PALLASMAA, J. (2016a). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Gustavo Gili.
- PALLASMAA, J. (2016b). *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili.
- PÉREZ MÍGUEZ, C. (26 de junio de 2016). *Entrevista inédita con Borges: "Soy un anarquista conservador"*. El País. [https://elpais.com/cultura/2016/06/14/actualidad/1465900278\\_877505.html](https://elpais.com/cultura/2016/06/14/actualidad/1465900278_877505.html) 20 de junio de 2016.
- PESSOA, F. (2014a) *Poesía I. Los poemas de Alberto Caeiro 1. El guardador de rebaños. El pastor enamorado*. Abada Editores.
- PESSOA, F. (2014b). *Poesía II. Los poemas de Alberto Caeiro 2. Poemas inconjuntos. Apéndices*. Abada Editores.
- PROUST, M. (2015). *A la busca del tiempo perdido I. Por la parte de Swann, A la sombra de las muchachas en flor*. Ediciones Valdemar.
- QUIGNARD, P. (2012). *El odio a la música*. El Cuenco de Plata.
- QUIGNARD, P. (2015). *La imagen que nos falta*. Ediciones Ve.
- QUIGNARD, P. (2014). *Las sombras errantes. Último Reino I. El cuenco de plata*.
- READ, H. (1994). *La escultura moderna*. Editorial Destino.
- READ, H. (2011). *Al diablo con la cultura*. Argentina, Ediciones Godot.
- REICH-RANICKI, M. (2006). *Los abogados de la literatura*. Galaxia Gutenberg.
- DE RIQUER, M. (1970). *Aproximaciones al Quijote*. Salvat Editores.
- ROUILLÉ, A. (2017). *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. Editorial Herder.
- SADOUL, G. (2004). *Historia del cine mundial. Hasta sus orígenes*. Siglo XXI Editores.

- SCHECHNER, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción.* Fondo de Cultura Económica.
- SCHNECKENBURGER, M. (2001). *Arte del siglo xx*. Taschen.
- SHENTALISNKI, V. (2006a). *Denuncia contra Sócrates*. Galaxia Gutenberg.
- SHENTALISNKI, V. (2006b). *Esclavos de libertad*. Galaxia Gutenberg.
- SHENTALISNKI, V. (2007). *Crimen sin castigo*. Galaxia Gutenberg.
- SHINER, L. (2014). *La invención del arte, una historia cultural*. Editorial Paidós.
- SLOTERDIJK, P. (2007). *Crítica de la razón cínica*. Ediciones Siruela.
- SMITH, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Siglo XXI Editores.
- SONTAG, S. (1996). *Sobre la fotografía*. Edhasa.
- SONTAG, S. (2011). *Estilos radicales*. Penguin Random House.
- SPIES, W. (2000). La carrera de una obra maestra: «Guernica». En A. C. Danto (Ed.), *¿Qué es una obra maestra?* (pp. 101-130). Crítica Ediciones.
- STACHELHAUS, H. (1990). *Joseph Beuys*. Ediciones Parsifal.
- STEINER, G. (1998). *Errata, el examen de una vida*. Ediciones Siruela.
- STEINER, G. (2007). *Presencias reales ¿Hay algo en lo que decimos?* Ediciones Siruela.
- STELZER, O. (1981). *Arte y Fotografía. Contactos, influencias y efectos*. Editorial Gustavo Gili.
- STIRNER, M. (2014). *El único y su propiedad*. Sexto piso.
- SZYMBORSKA, W. (2002). *Poesía no completa*. Fondo de Cultura Económica.
- TARNAS, R. (2016). *La pasión de la mente occidental*. Ediciones Atalanta.
- TENNYSON, A. (28 de Junio del 2020). *Permanece a mi lado. In memoriam A. H. H. IES Santiago Apóstol*. <https://www.santiagoapostol.net/permanece-a-mi-lado-in-memoriam-a-h-h/>
- THOREAU, H. D. (2008). *La desobediencia Civil*. Ediciones Público.
- TSVIETÁIEVA, M. (1990). *El poeta y el tiempo*. Anagrama ediciones.
- VAN DOREN, M. (1962). *La profesión de Don Quijote*. Fondo de Cultura Económica.
- VV.AA. (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Espasa Calpe.

- WALLIS, B. (2001). *Arte después de la modernidad*. Ediciones Akal.
- WALTER, I. F. (2001). *Catálogo de artistas en Ruhrberg. Arte del Siglo xx. Pintura. Escultura. Nuevos medios. Fotografía*. Taschen.
- WARBURG, A. (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Alianza Editorial.
- WARBURG, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal ediciones.
- WINCKELMANN, J. J. (1959). *De la belleza en el arte clásico*. UNAM.
- WINNICOTT, D. W. (2013). *Realidad y Juego*. Editorial Gedisa.
- ZERPA, C. (2004). El performance no es teatro: esa es la premisa. *Revista estética*, (45), 149-153. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/20436/articulo30.pdf?sequence=2&isAllowed=y>.

## Bibliografía

- BODENMANN-RITER, C. (2015). *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Machado Libros.
- CARTIER-BRESSON, H. (2014). *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones, 1951-1998*. Editorial Gustavo Gili.
- CICERÓN, M. T. (2005). *Disputaciones tusculanas*. Gredos.
- CLASTRES, P. (2013). *La sociedad contra el Estado ensayos de antropología política*. Hueders.
- DARNTON, R. (2015). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. Fondo de Cultura Económica.
- FOSTER, H. (2001) *El retorno a lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Editorial Akal.
- GONZÁLEZ VALERIO, M. A. (2005). *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. Editorial Herder.
- HOFFMAN, F. J. (1962). *Tres Escritores Norteamericanos IV. Herman Melville, Edith Warthon, Gertrude Stein*. Editorial Gredos.
- IZUZQUIZA, I. (2003). *Filosofía del presente. Una teoría de nuestro tiempo*. Alianza editorial.
- PRECIADO, B. (2009) Terror anal. En G. Hocquenghem (Ed.), *El deseo homosexual* (pp. 133-172) Editorial Melusina.
- DE RIQUER, M. (1970). *Aproximaciones al Quijote*. Salvat Editores.

## Filmografía

- DEL TORO, G. (Director) (1993). *Cronos*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Universidad de Guadalajara, Grupo del Toro, Guillermo Springall, Arturo Walley, Servicios Fílmicos AHC, Larson Sound Center, STPC de la RM.
- DEL TORO, G. (Director) (2001). *El espinazo del diablo* (*The Devil's Backbone*). El deseo, Tequila Gang, Anhelo Producciones Sogepaq, Canal+ España, Good Machine.
- DEL TORO, G. (Director) (2004) *Hellboy*. Sony Pictures Enterteinment.
- GONZÁLEZ IÑÁRRITU, A. (Director) (2017) *Carne y arena*. Legendary Pictures.
- DEL TORO, G. (Director) (2006). *El laberinto del fauno* (*Pan's Labyrinth*). Telecinco, Estudios Picasso, Tequila Gang, Esperanto Filmoj, Café FX, ICAA.

### **Presencia. Artista íntegro**

Se terminó de editar en diciembre de 2023  
en las instalaciones de Partner, Aliados estratégicos  
para la producción gráfica.

Jerez 2278, Colonia Santa Mónica  
C.P. 44220, Guadalajara, Jalisco, México.

En su formación de utilizaron las familias tipográficas *Bruna*, diseñada por Antonio Mejía Lechuga, *Diderot*, diseñada por Cristóbal Henestrosa Matus y *Alegreya*, diseñada por Juan Pablo del Peral.