

LA VERDAD NOS HARA LIBRES

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

“LA FOTOGRAFIA DE BARBARA KRUGER,
UNA VISION FENOMENOLOGICA
DESDE MERLEAU-PONTY”

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRA EN FILOSOFIA

Presenta

MA. CONCEPCIÓN CITLALI MALDONADO NATERAS

Dr. Javier Prado Galán S.J.
Mtro. Germán Plascencia Castellanos
Mtro. José Luis Barrios Lara

Director de tesis
Lector de tesis
Lector de tesis

México, D.F. Agosto 2005

INDICE

	Página
INDICE	
INTRODUCCION	
CAPITULO I	
EL FENOMENO ARTISTICO	1
1. Notas Introdutorias	1
2. Construcción de la identidad del sujeto/artista	3
3. La experiencia estética	9
4. Arte y estética	11
5. Teorías estéticas	16
5a. Teorías expresivas	16
5b. Teorías miméticas	20
5c. Teorías pragmáticas	21
5d. Teorías objetivas	22
6. Arte Moderno y Contemporáneo	23

7. Pensamiento de los algunos filósofos en relación al arte contemporáneo y posmoderno	31
CAPITULO II	
BIOGRAFIA DE BARBARA KRUGER	49
CAPITULO III	
LA FOTOGRAFIA DE BARBARA KRUGER, UNA VISION FENOMENOLOGICA DESDE MERLEAU-PONTY	102
1. Fenomenología: relación visión movimiento	102
2. El método de Merleau-Ponty	103
3. Fenomenología y mundo	106
4. La mirada y el cuerpo	109
5. Planteamiento estético	113
6. Aplicación de la fenomenología de Merleau-Ponty a una fotografía de Bárbara Kruger	116
CONCLUSIONES	133
BIBLIOGRAFIA	141

INTRODUCCION

Mis primeras experiencias con el arte fueron muy agradables. Nuestra familia nunca se ha caracterizado por ser experta en las artes visuales. Por eso, cuando le enseñé a mi papá un dibujo mío, bastante mal hecho y con pocos colores, me felicitó por mis habilidades artísticas. Como todo padre amoroso, estaba tan orgulloso de mí que lo enmarcó y lo colgó en la sala de la casa para presumirles a todos sus amigos. Todavía lo conserva y yo apenas tenía 6 años. Esa muestra de cariño fue suficiente para intensificar mi inquietud por las artes visuales. Desafortunadamente, nunca me sentí segura de mis “grandes habilidades” y no seguí el maravilloso camino de la creación visual de formas, colores y volúmenes. Sin embargo, mi frustración como artista, ha sido la fuerza motora hacia el descubrimiento del fenómeno del arte. Me envuelve, me seduce, me transporta a un mundo lleno de otras vidas, de otros tiempos, de otros pensamientos y he descubierto poco a poco, que el arte me conforta, me enriquece y me hace vivir plenamente. Tuve la dicha de descubrir la filosofía, y gracias a ella, me ha sido permitido comprender y descifrar algunos de los misterios de la creación artística. “El ser humano es un ser maravilloso capaz de crear objetos que sobrepasan su propia intención y su propia temporalidad”.¹

Estudí Historia del Arte, por la costumbre de estudiar, de aprender y también, porque no decirlo, por el miedo a fracasar si intentaba convertirme en una artista plástica. Entonces preferí esconderme en la intelectualidad y en los libros y dedicarme a estudiar el fenómeno artístico desde afuera, como espectador. Al darme cuenta de la riqueza de los conceptos y de la complejidad de las propuestas de los artistas contemporáneos, me acerqué a la filosofía. El

¹ Frederic Nietzsche, *Schopenhauer como educador*, Madrid, Biblioteca Nueva 2000, p.16.

tiempo ha pasado y no me arrepiento, porque en la búsqueda por resolver mis inquietudes sobre el arte, he ido descubriéndome a mí misma y me he dado cuenta que estoy satisfecha con lo que hago y con lo que soy. Wittgenstein dijo que la filosofía es el sentido de la vida, te proporciona un nuevo mundo de ideas y pensamientos que de alguna manera te acercan a tu ser y ha funcionado de esa forma para mí.

Desde que conocí la obra de Bárbara Kruger me ha impactado. Admiro sus ideas, admiro su capacidad de creación, admiro su libertad, admiro su espontaneidad. Admiro su lucha y su conciencia política. Admiro su forma de transmitir, y su capacidad de síntesis. Admiro su visión crítica. Admiro su pasión. Admiro su decisión. Admiro su poder. Admiro sus ganas de ayudar a los demás. Admiro su amor por la vida. Desde entonces, he tratado de comprender todo lo que ella hace y lo que significa su obra. Quizás nunca llegue a comprender profundamente su proceso creativo, quizás nunca llegue a descifrar completamente su significado, pero me agrada intentarlo. Y durante todo ese tiempo he podido entender otros elementos relacionadas con el arte. He podido conocer otros filósofos también interesados en el arte. He podido conocer otros artistas también preocupados por la política y la conciencia social. He podido descifrar ciertos misterios de la mente humana. Me siento dichosa de tener tantas oportunidades en la vida, disfrutar de lo que hago y quizás, compartirlo con quien tenga similares inquietudes.

Kruger es una estrella que me ha permitido contactar otras galaxias. No sé si lo hubiera logrado sin ella. Satisface mi capacidad de admiración, todo lo que hace me parece una gran idea, una idea fascinante, una genial idea. Y otros artistas no me parecen tan completos.

Conforme he podido conocerla, paulatinamente he ido viviendo sus transformaciones. De ser una mujer joven, inquieta, independiente, con todos los miedos que eso crea; de luchar contra su entorno por sobresalir en un mundo de hombres y tratar de compartir con otras mujeres sus propios miedos y otros más, para motivar en ellas la conciencia de lo que significa ser mujer; ha madurado su visión y se ha dedicado a denunciar las estrategias que utilizan los medios de

comunicación, a exponer la “supuesta” neutralidad de los signos y a examinar los significados establecidos por la representación. He descubierto como se ha enfrentado a una cultura de consumo que nos envuelve a todos y nos mantiene bajo su poder. He percibido como ha transformado su trabajo, de ser parte de las galerías y los museos a salir a la calle, a los espectaculares, al metro, a las cabinas telefónicas para gritarle al mundo lo que piensa y lograr ser vista por todos; he comprendido como se ha metido en las entrañas del sistema publicitario, y dislocando estos mecanismos ha logrado enviar mensajes contundentes. Me he dado cuenta que ella no se conforma con todo eso. Desde hace 20 años, está generando nuevas técnicas para propagar sus mensajes. No fueron suficientes los espectaculares, los morrales, los separadores de libros, ahora, integra dentro de sus estrategias, todo el mecanismo de un mundo tecnológicamente avanzado. En sus nuevas instalaciones envuelve al espectador, lo atrapa con todo, con lo visual, con lo auditivo, con lo ambiental. El espacio está lleno de mensajes, que prometen llegar más directo a su destino. Es toda una experiencia ambiental. Es una experiencia con todos los sentidos que incluye los elementos del inconsciente y de la percepción distraída, y logra con ello enriquecer aún más este tipo de experiencias.

Con el tiempo, he ido colocando piezas que no estaban en su lugar. He ido conociendo el origen de ciertas ideas que ya tenía, pero que no sabía de donde venían, y he ido descubriendo ligas entre las mismas piezas. Estoy tratando de armar un rompecabezas, pero afortunadamente, es ese tipo de rompecabezas que crece y sigue creciendo sin tener un fin determinado. Eso mantiene la expectativa y el asombro.

Mi intención al comenzar la maestría, era estudiar y analizar la obra de Bárbara Kruger desde la filosofía. La primera idea fue descubrir si su arte era feminismo político o estética ideológica y si estaba o no en contra de los valores capitalistas contemporáneos del status, el poder y el dinero. Luego me llegó la inquietud por saber si su obra testimonia la ampliación de la práctica artística señalando la expansión de la cultura dentro de la política. Después me surgió la duda de si su obra confirma su papel estratégico dentro del discurso artístico

contemporáneo unido de manera caótica al fenómeno del posmodernismo, que establece nuevas relaciones filosóficas ajenas y lejanas a la filosofía de la Ilustración – donde el ser no es más el individuo centrado, soberano y auto controlado sino que se ha convertido en un ente regulado por el poder de las fuerzas sociales.

Y claro, la filosofía me proporcionó esas y más herramientas para darme cuenta que de alguna manera su obra de arte está denunciando la acción negativa de la iconografía y de los emblemas sociales en la deshumanización del ser humano, como una influencia que impone falsos valores que proporcionan satisfacciones externas al individuo pero que propician su infelicidad y su vacío existencial. La obra de Kruger pone de manifiesto el poder performativo de las imágenes, la capacidad de los signos de afectar profundamente la estructura de las creencias, y la manera en la que las actitudes, deseos, necesidades y pensamientos del individuo actual son determinados por los mandatos de la sociedad.

La obra de Kruger puede considerarse una mezcla curiosa de lo sublime², ya que es una propuesta encubierta y disimulada que provoca en el espectador el deseo de cambiar la realidad porque revela crueles verdades. Su obra es evocativa, es insinuante, restituye la relación entre el individuo y el mundo en valores estéticos, ejerciendo una función didáctica. Se presenta como un fin para mover al espectador hacia algo.

Una de las categorías filosóficas de Nietzsche dice: “El arte es el hijo del dolor, un terrible nudo de sufrimiento, desdicha y absurdo”, que sirve como un transfigurador estético, que convierte algo negativo en algo que hace al individuo amar la vida. Este filósofo propone observar la verdad, la ciencia y el conocimiento desde la óptica del arte. El arte sólo tendrá sentido si ayuda al ser humano a recuperarse para el júbilo de la existencia. Es decir, su idea propone utilizar el arte no como anestesia, sino como un intensificador de vida. En el

² Como una clara referencia a aquello que está relacionado con lo informe, lo ilimitado y lo desproporcionado, aquello que nos proporciona un placer inquietante, una sensación que oscila entre la atracción y el rechazo, expansión del rango de la experiencia estética más allá de lo bello, a lo que Kant denomina lo sublime.

caso de Kruger, su obra estremece porque presenta una realidad violenta y grotesca, e incita a una toma de conciencia. Es una manera de provocar en el espectador el deseo de recuperar su propio poder y acercarse a su ser.

Al principio tuve la idea de elaborar una tesis para definir la importancia del arte en la sociedad, explicando en qué forma el arte es útil, qué tan importante es el arte como materia de estudio y descubrir por qué, por un lado nuestra cultura valora el arte y por el otro lo rechaza o lo ignora; al mismo tiempo averiguar si el arte contemporáneo, el arte de nuestra época, ha añadido algo que valga la pena a nuestro mundo, a nuestro pensamiento y a nuestras vidas. También me llamaba la atención conocer la respuesta del espectador, que confrontado ante el arte actual, no sabe qué hacer y se enfrenta a una serie de cuestionamientos que le provocan duda sobre su buen gusto artístico y sobre su comprensión del arte contemporáneo. Me preguntaba: ¿Las ideas presentadas en el arte visual conceptual y posmoderno juegan algún papel importante en el desarrollo político e intelectual de nuestra sociedad? ¿Pueden todas estas ideas ser comercializadas? Observamos cómo la generación incontenible de ideas estéticas en las artes visuales ha creado problemas especiales para la cultura occidental actual y me cuestiono sobre la necesidad y las consecuencias de observar tantas fórmulas en el arte visual.³

Como resultado, el primer capítulo es un intento de describir brevemente el fenómeno artístico, desde la construcción de la identidad de los sujetos (incluyendo por supuesto a los artistas), la manera en que la ideología conforma nuestra personalidad, la configuración del objeto artístico como objeto cultural, el sujeto-artista y el sujeto-espectador como resultado de la cultura, las transformaciones que han sufrido las teorías estéticas a lo largo de la historia, la concepción del arte tradicional y actual, la evolución histórica del arte desde la antigüedad hasta lo contemporáneo y la descripción del pensamiento de algunos filósofos sobre el arte de la llamada sociedad posmoderna. En este primer apartado, pude sintetizar la idea de que el artista, al igual que todos los

³ Para fines de esta tesis, las obras de arte a las que se hace referencia son obras de arte visual o arte plástico.

individuos, también es un sujeto histórico que pertenece a un contexto social, en una época específica. Es producto de su propia cultura y está socialmente determinado. Esta circunscripción ocasiona que adquiera su inspiración en algo exterior a él mismo y que registre en su obra, aún sin pensarlo, un conjunto de impresiones, ideas y acontecimientos que suceden a su alrededor.

Sin embargo, el artista adquiere una conducta que lo hace ser diferente para actuar alejado de las normas o reglas sociales, (y de la misma manera que los filósofos y los santos⁴), el artista se convierte en un individuo peculiar que ayuda al otro a elevarse y a despertar su conciencia⁵.

Como la obra de arte una vez terminada toma vida propia⁶ por medio de sus formas significantes transmite un problema estético, que sirve de gancho para entablar un diálogo directo con el espectador. Si el espectador se da permiso y se compromete activamente en la resolución del significado de la obra, logrará esa comunicación intersubjetiva artista – obra – espectador, porque el artista capta la esencia y los sentimientos del entorno y la obra los muestra. Las grandes obras de arte contemporáneo producen disonancia cognitiva, proponiendo una fricción de ideas que acometen contra la cultura dominante y hostigan a la cultura popular. Puede darse el caso, que la obra de arte no sea comprensible para el espectador porque no tiene los elementos suficientes para su comprensión. Sin embargo, las emociones son el resultado de un primer acercamiento a la obra de arte. No hay otra manera de acercarse a ella, sino a través de nuestro cuerpo y con nuestros sentidos. Nuestra respuesta como espectadores depende de la profundidad de las emociones presentadas.

⁴ F.Nietzsche, *Op.Cit.* Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, p.23.

⁵ En la obra de Kruger, se advierte no sólo la búsqueda de la verdad, sino una denuncia de la forma en que funcionan los sistemas ideológicos de manipulación y control ejercidos sobre las poblaciones consumistas. Kruger es una agitadora social, no se puede limitar a su postura feminista, es una mujer (no un hombre) shopenhaueriana que está consciente de su época y que no quiere guardar silencio, sino al contrario. Su obra pone de manifiesto la inconformidad ante el abuso de los medios de comunicación que legitiman el poder, y utilizando las mismas estructuras de difusión y dominación, intenta lograr que la sociedad tome conciencia de lo que está sucediendo a su alrededor y de alguna manera se estremezca y actúe. Cfr. Nietzsche, *Id.*

⁶ Hans Georg Gadamer, *Estética y Hermenéutica*, Tr. Antonio Gómez Ramos, Madrid, Tecnos, 1996, p. 68. La obra se convierte en un ente autónomo, es decir, independiente del artista. Su vida no está reflejada en su trabajo. Sin embargo, la obra de arte contemporánea no es autónoma del espectador, ya que juntos conforman su significado.

Hay que hacerle caso a nuestras emociones, que si estamos en contacto con nosotros mismos, las emociones nos aportan mucho sentido de verdad.

Dentro de esta descripción capitular, es importante acentuar la diferencia entre el arte moderno y el arte contemporáneo, para comprender posteriormente el contexto en el cual se mueve la artista Bárbara Kruger. Lo moderno en el arte, comienza a finales del siglo XIX, hasta poco después de la 2ª. Guerra Mundial. Esta época expresa la noción del sujeto creador, innovador y transformador tanto en el conocimiento como en lo político, lo social, lo moral y lo artístico. Durante este periodo, el artista trató de encontrar un estilo propio, y original que le permitió posicionarse como un individuo único e inconfundible y posicionarse dentro de la elite cultural. La noción del objeto artístico moderno, supone la existencia del artista como genio e implica por ello que la obra de arte es única e irremplazable. Generalmente, cada corriente artística o cada artista se manifiesta en favor de una postura ideológica definida claramente. Con los inicios de la pintura moderna, los artistas se politizan, y si algo importante podemos rescatar de sus aportaciones, es que el arte representativo sólo enseña a mantener el *status quo*. Los deseos, la ignorancia y los prejuicios hacen imposible alcanzar el cambio en las sociedades para que brinden iguales oportunidades e iguales derechos a los individuos. Los prejuicios y el racismo, se construyen en el miedo a lo desconocido.

La expresión visual del arte moderno se concentró en las características formales de la pintura – formas, tamaños, colores, pinceladas, espacios, planos, movimientos y tiempo, fueron los elementos a destacar en un plano de dos dimensiones. En comparación con el arte antiguo, la obra de arte moderno no intentaba imitar a la realidad (o la utilizaba como una excusa para plasmar pigmentos) y no proporcionaba la información suficiente para completar la obra, por lo que exigía un esfuerzo extra por parte del espectador, quien tenía que encontrar la solución. En la modernidad se hablaba de lo estético del arte.

Aunque las obras contemporáneas utilicen muchas técnicas de lo moderno y las lleven al extremo, la diferencia fundamental es que lo relevante de la obra no se encuentra en la representación de las imágenes. El arte da un giro

que va de lo estético a lo lingüístico. Considerando a la obra como una idea o un concepto, se convierte en un texto significativo y en un enunciado simbólico. Lo contemporáneo deja de lado las exploraciones formales y se convierte en el exponente de una gran carga semiótica, que utiliza la ironía como una forma de su discurso. Los artistas contemporáneos a través de sus mensajes, denuncian y resisten los procesos del poder. Tenemos por ejemplo lo efímero del proceso y del objeto artístico en contraposición de la sacralización, el coleccionismo y la especulación con las obras maestras. Lo asombroso del arte contemporáneo es que el espectador se integra a la obra y forma parte de ella, por lo que en la actualidad el arte se aborda desde la filosofía del arte. El arte posmoderno se incluye como una categoría de lo contemporáneo.

En esta visión dialéctica y filosófica se sustituye al sujeto, incluso se tematiza “la muerte del sujeto”.⁷ Se da un debilitamiento de la identidad y de la red de significantes. No debemos olvidar que el objeto del arte, es ante todo un objeto cultural y por tanto, se traslada esta visión al arte. El efecto de la descontextualización de los objetos, que se inició con los “*ready mades*” de Duchamp, confirma ese debilitamiento del objeto en relación a lo que le rodea y pierde su significado práctico. La posmodernidad también está influenciada por el debilitamiento de la identidad del objeto. Los objetos no son únicos, pueden reproducirse en serie. Incluso llega al grado tal, que el objeto visible está ausente. Se nota también una participación activista por parte de las grandes minorías (negros, feministas, homosexuales, chicanos entre otros) inconformes con el trato que han recibido durante años. Y finalmente, el arte posmoderno, se apropia de las imágenes ya realizadas por otros medios, incorporándoles un nuevo significado.

Poco a poco mientras iba cursando la maestría, fui conociendo el pensamiento de otros filósofos. Merleau Ponty, fue decisivo para mí, en cuanto al estudio del arte. Quise apoyarme en su teoría, utilizando la categoría de la corporeidad, para analizar las obras de Kruger. Sin embargo comprendí, que era una tarea titánica y disminuí mis ambiciones a una sola de sus obras: el

⁷Cfr. p.44

fotomontaje *"We have received orders not to move"*. Bárbara tiene varias obras que me hubiera gustado analizar con mayor profundidad: *"Your manias become science"*, *"I shop therefore I am"*, *"How dare you not be me?"*, *"Hate like us"*, por mencionar algunas, y sentí que con una sola fotografía no podía ser suficiente para comprender toda su propuesta. Entonces, decidí incluir dentro de la tesis un capítulo biográfico, el segundo, para ofrecer un panorama general de la artista. Aproveché esta oportunidad para agregar varias aportaciones de críticos reconocidos y algunas mías, sobre sus obras. Todas las imágenes que presento las obtuve de los portales del Internet.

De gran formato, con imágenes en blanco y negro, con dramáticos rótulos en rojo y blanco, sus fotomontajes son colocados en anuncios espectaculares en Nueva York, Tokio, Berlín, París, Tel Aviv, Melbourne y otras ciudades importantes. Su ansiedad por darse a conocer es tal, que incluso logra penetrar entre la población a través de folletos, panfletos pegados en los postes y paredes de las calles, en objetos de uso cotidiano como morrales, bolsas de plástico, separadores de libros, postales y tazas. Cualquier medio de difusión es útil, siempre que le permita darse a conocer entre las mayorías. Así mismo incursiona en los museos, galerías y en los espectaculares del *"Times Square"*.

El objetivo de la tesis es analizar la obra: *"We have received orders not to move"*, utilizando algunas categorías filosóficas de la fenomenología de la percepción de Merleau – Ponty. El tercer capítulo, lo dedico al análisis de la obra. Los dos capítulos anteriores sirven como marco teórico para soportar este análisis, proporcionando información relativa y relevante sobre el arte contemporáneo y concretamente sobre esta magnífica artista.

El contexto histórico social en el que se crea la obra de arte, implica el análisis del nivel psicológico, ideológico, político, cultural y social. Para ello, brevemente incorporé ciertas categorías filosóficas de las teorías de Foucault, Jameson y Baudrillard, sobre los sujetos y su relación en la sociedad posmoderna. Tampoco podía faltar la descripción del desarrollo evolutivo del pensamiento feminista, como una de las voces, por mucho tiempo subyugadas, que según Jameson, forman parte del espíritu político de la posmodernidad. A

pesar de las diferencias entre las posturas feministas, la mayoría de ellas buscan igualdad en los derechos económicos; derechos para apoyar la reproducción, incluyendo el derecho al aborto; criticar las definiciones tradicionales de construcción de la identidad sobre la genitalidad, ampliándola a la construcción cultural de los roles de género; y favorecer la crianza de los hijos de ambos padres para tener logros públicos similares y las mismas responsabilidades domésticas. Algunas desean reformar el lenguaje para que no se iguale al hombre con la humanidad. Muchas también hacen campaña vigorosamente en contra de la violencia a la que se ven sometidas las mujeres (golpes a las esposas y violación) y en contra de la denigración de la mujer en los medios de comunicación.

Todo ello fue de gran utilidad en el desarrollo de mi tesis, porque sirvió como base explicativa de las ideas de Bárbara Kruger. Sus propuestas han ido evolucionando. Las primeras muestras de su trabajo se reducían a realizar diseños gráficos para portadas de libros, sin embargo, esta inquieta mujer no podía limitar sus capacidades. Su etapa fuertemente feminista, revela la objetivación y la devaluación de la mujer, situación ante la que todavía nos enfrentamos la mayoría de las mujeres. No conforme con ello, la crítica, la ironía y la recriminación se convirtieron en sus armas de combate. Su discurso evolucionó hasta centrarse alrededor del análisis, la denuncia y la reprobación de ciertas conductas de esta sociedad que mantiene y controla el *status quo*, para beneficio de una minoría masculina de la población, a condición de contener y subyugar los derechos de las grandes minorías. Su interés ha rebasado la discrepancia con el género masculino y su ataque desafía las estructuras de control social y político de una humanidad cimentada en los valores del estatus, el poder y el dinero, que engendran “la insensatez y el desvarío del fin de la historia”.

Los fotomontajes de Kruger son obras artístico – políticas que presentan ideas y la presentación de ideas siempre tiene consecuencias. Kruger desea provocar una reacción ante estas fotografías. Creo que su obra presiona al espectador porque le hace sentir la necesidad de lograr una auténtica existencia

en vista del arrastre de la masa anónima, al mismo tiempo que le ayuda a examinar y establecer una conciencia básica de sí mismo y a preocuparse por su libertad y su responsabilidad personal para elegir opciones y no dejarse manipular.

Era muy importante para mí resolver mis inquietudes particulares y rellenar algunos huecos cognitivos que quedaban por ahí. Ahora, después de terminada la tesis, todavía quedan muchas dudas y mucho trabajo por realizar. Por ahora, me siento satisfecha con lo que he conseguido, aunque siempre queda la sensación de que hizo falta algo más. Más investigación, más trabajo, más escritos, más respuestas, más lecturas. Pero esa sensación de carencia, siempre estará presente y debo darle las gracias, porque es la que me motiva a seguir estudiando.

Al estar elaborando el capítulo III, me surgió la duda siguiente: Si utilizamos todo nuestro cuerpo para relacionarnos con el mundo, entonces utilizamos todo nuestro cuerpo para relacionarnos con la obra de arte. Si el arte conceptual es elitista, eso supondría que no todos podemos entenderlo, porque nos exige un nivel de comprensión cultural e intelectual especializado en las artes visuales de la actualidad. Sin embargo, si conocemos con todo nuestro cuerpo, puedo pensar que cualquier persona, independientemente de su condición social y su nivel cultural, puede comunicarse estéticamente con la obra y esto provoca una reacción estética ante ella, sin la necesidad de integrar, todavía, el plano intelectual. Si esto es cierto, pueden darse varias respuestas ante la obra. Entre ellas, podemos considerar dos: de aceptación o de rechazo.

En ambos casos, existe una respuesta en nuestro cuerpo, y me inclino a pensar, que si fuera posible realizar una encuesta, casi siempre podríamos confirmar que la reacción corporal es la adecuada ante la intención de la obra y de alguna manera nos incita a un acercamiento a nuestro ser. Por lo tanto me cuestiono si se podría incluso prescindir de la interpretación y la evaluación de la obra, y promover el contacto por medio de la corporeidad. Esta inquietud, es algo que no podré contestar en esta ocasión, porque no cuento con el equipo de trabajo necesario para realizar una investigación de campo que me permita

conocer la respuesta del espectador, ni dispongo del sistema o la teoría cognoscitiva o psicológica para determinar las distintas respuestas. Lo que sí he podido determinar, es que la obra provoca un cambio en el ser de uno mismo, que quizás pudiera confirmar la teoría de Nietzsche del arte como intensificador de vida.

CAPITULO I

EL FENOMENO ARTISTICO

1. Notas Introductorias

Contemplar, gozar, curiosear, compartir, reconocer, observar, reflexionar, considerar, conocer, aprender, practicar, atender, rechazar, censurar, admirarse, maravillarse, instruirse, inhibirse, estremecerse, sacudirse, conmoverse, aterrorizarse, son algunos de los verbos que tienen relación con el arte. La delimitación de este fenómeno es confusa y hasta el momento, los expertos en arte y estética no logran ponerse de acuerdo para encontrar una definición ampliamente aceptada de arte, de objeto artístico u obra de arte y de artista. El mismo destino comparten la experiencia estética, la experiencia artística, el objeto estético, el goce estético, los procesos de creación-producción, recepción-consumo y comunicación del arte. Las motivaciones que inducen a los artistas a crear y a los espectadores a consumir parecen ser inciertas. Y los que no sabemos de arte, recurrimos al sarcasmo cuando nos enfrentamos con elementos que nos parecen muy ¡obvios!, desconocidos o feos y escuchamos frases como: “¡Eso cualquiera lo podría hacer!”, “¡Son puros garabatos, hasta mi perro los haría!”, “¡Entonces, cualquiera puede ser artista!”, “¡Me imagino que ahora todo, todo, hasta lo más repugnante puede ser arte!”, “¡Eso no es arte!”, “¡Esa si es una buena obra de arte!”, y se discuten los conceptos con toda certitud y con una seguridad inflexible creyendonos ser los mejores críticos de arte, poseedores de la verdad universal y absoluta.

Por alguna razón, todavía inexplicable, el fenómeno artístico sigue siendo un misterio. Por todos lados se pueden escuchar largas discusiones argumentando la importancia y la necesidad del arte. Se le defiende diciendo

que el arte ayuda al ser humano a acercarse y aprender sobre sí mismo y sobre el mundo⁸, sobre su noble humanidad y su trascendencia, le proporciona una nueva mirada sobre las cosas, fomenta el conocimiento a nivel emocional, científico, tecnológico e intuitivo, le ofrece la oportunidad de experiencias propias basadas en experiencias ajenas. Del lado contrario, se le nulifica, se le degrada, se le rechaza y se le devalúa por ser una actividad impráctica e improductiva de la existencia humana, considerando al arte un simple entretenimiento o una tomada de pelo.

Precisamente, esa ambigüedad hacia el arte, derivó hacia la realización de este primer capítulo de la tesis. Me interesa ofrecer una breve síntesis sobre el fenómeno artístico. Aunque insuficiente por el espacio y la cantidad de información sobre estos temas, trata de ser una herramienta útil para la comprensión básica de los elementos que rodean al arte.

En un primer paso, es importante describir la forma en que se construye la identidad y la personalidad de los individuos⁹ que forman parte de la sociedad. La discusión se deriva hacia la configuración del objeto artístico como objeto cultural, la conformación del sujeto-artista y el sujeto-espectador como resultado de la cultura, la concepción de obra de arte como constructo de la sociedad burguesa, las transformaciones que han sufrido las teorías estéticas a lo largo de la historia, la concepción del arte tradicional y actual, la evolución histórica del arte desde la antigüedad hasta lo contemporáneo y la descripción del pensamiento de algunos filósofos sobre el arte de la sociedad posmoderna, con la esperanza de que ello sirva para contextualizar la obra de Bárbara Kruger y también, por que no, fuera del marco de esta tesis, las obras de otros artistas y otras artes.

⁸Hans Robert Jauss, *Pequeña Apología de la Experiencia Estética*, Tr. Daniel Innerarity, Barcelona, Paidós 2002, p.15. “En el comportamiento estético, el sujeto experimenta la adquisición del sentido del mundo”.

⁹ Y por tanto de los artistas en tanto que individuos.

2. Construcción de la identidad del sujeto/artista

Un elemento que condiciona la conducta del ser humano son los instintos que de alguna manera se presentan como diferentes a los de los animales¹⁰. La pulsión que rige en cierta medida el comportamiento en el ser humano tiene una dirección indefinida y poco estricta. Si siente hambre, puede dirigirse hacia su satisfactor, pero si en ese momento surge algo que se lo impida, entonces retrazará la necesidad para cumplir con su deber. Se mueve hacia algo, no hay una ruta determinada, va buscando direcciones, se equivoca, busca aquí, allá, en una especie de red y rectifica al equivocarse. La estructura del comportamiento humano se determina en términos excéntricos, no está fijo en el centro, sale, se mueve, se aproxima, se retira de lo que le rodea. Recordemos la frase: "El ser humano es el ser del sentido por carente e insuficiente". El sentido entendido como la carencia ontológica que se cubre a través de deseos, anhelos, objetivos y aspiraciones. Quiere saciar sus necesidades y se le presentan miles de opciones, a veces decide, nunca está completamente satisfecho, proyecta, crea en la búsqueda hacia esos puntos de llegada.

El determinismo psicológico se mide en función de la adaptación. Ésta se da en dos formas distintas. La adaptación dinámica genera una especie de neurosis que obliga a modificar elementos no flexibles en el organismo, como son las necesidades fisiológicas (el hambre, el sueño, la sexualidad o la sed) dentro de un umbral imposible de soportar. Estos elementos al no ser satisfechos se convierten en impulsos todopoderosos. El proceso de adaptación es amenazador pues la hostilidad se reprime por considerar peligroso expresarla, y en ese proceso se crea una nueva angustia y una sumisión más profunda o una actitud de desafío que puede terminar en una fatalidad.

En la segunda, la adaptación estática, los caracteres humanos como el amor, el odio, la propensión a destruir, el miedo, el sadismo, el apetito de poder,

¹⁰ Si quisiéramos hacer una diferencia entre el ser humano y los animales, nos encontraríamos con serios obstáculos en cuanto a los criterios que utilizan los expertos en el tema. Según algunos psicólogos, el comportamiento animal se rige por instintos. El instinto es esa fuerza inmediata y precisa que se dirige hacia algo. El animal por tanto, oye ruidos referentes a lo que necesita o que le salvaría de algún peligro y nada más, no cambia pues no tiene alternativa. La estructura del comportamiento animal se realiza de modo céntrico. Existe lo que motiva al animal y no hay otra cosa que lo ocasione, por tanto, está condenado a repetirse siempre.

la tendencia a someterse, la indiferencia, el deseo de grandeza, el anhelo de sumisión, el goce de placeres sexuales y el miedo a este goce, son el resultado de un proceso social al ser aspectos más flexibles de la naturaleza humana. El individuo al adaptarse deja inalterada la estructura de carácter, aunque implique la adopción de un nuevo hábito. La teoría psicoanalista de Eric Fromm, explicó cómo las inclinaciones humanas más bellas y las inclinaciones humanas más repugnantes no son naturaleza humana fija y dada biológicamente sino que son producto de la formación cultural.

No podemos librarnos de la sujeción instintiva, casi animal, aunque podemos alterarla en ciertos aspectos. No podemos librarnos de la sujeción socio-cultural, aunque la visión alternativa permite modificarla un poco y lograr una mayor autodeterminación. La pensadora francesa Julia Kristeva eligió utilizar el término de “sujetividad” para designar al individuo, y no usar el concepto de “sujeto”¹¹ convencional (aquel que está completamente conciente de sus propias intenciones y que es capaz de actuar como un ser autónomo en el mundo, guiado por su razón y su intelecto).

First, persons are subject to all kinds of phenomena: their culture, history, context, relationships, and language. These phenomena profoundly shape how people come to be. Thus, persons are better understood as subjects not selves. Second, subjects are not fully aware of all the phenomena that shape them. There is even a dimension of their own being that is inaccessible, a dimension that goes by the name, “the unconscious”. The unconscious is the domain of desires, tensions, energy, and repressions that is not present in consciousness. Therefore, the experience of subjectivity is not that of coming to awareness as a “self”, but of having an identity wrought in ways often unbeknownst to the subject herself. And finally the term *subjectivity* better explains people’s relationship to language. Instead of seeing language as a tool used by selves, those who use the term *subjectivity* understand that language helps produce subjects.¹²

¹¹ La historia de la filosofía occidental ha estado centrada, a partir de Descartes, en la filosofía de la conciencia encerrada en el Sujeto. Kristeva intenta utilizar un término distinto a “sujeto”, para abarcar de alguna manera, al inconsciente y a todas las formas ideológicas que construyen su identidad.

¹² Noelle McAfee, *Julia Kristeva*, New York, Routledge Critical Thinkers 2004, p. 2.

Primero, las personas están sujetas a todo tipo de fenómenos: su cultura, su historia, su contexto, sus relaciones y su lenguaje. Estos fenómenos, detriminan profundamente la forma de ser de la gente. Como resultado, las personas se entienden mejor como sujetos y no como seres en sí mismos. Segundo, los

El ser humano como ser social, se desenvuelve dentro de un sistema conformado por reglas y normas de comportamiento ejecutadas a través de sus instituciones, se implanta un sistema de discursos sobre los valores que se deberán practicar en el ámbito educativo, en el religioso, en el familiar, o en la comunicación masiva, por ello no puede exigirse neutralidad al referirse a la dimensión cultural. El poder no es meramente impositivo o represivo, se ejerce mediante la producción lingüística y no lo hace simplemente de arriba a abajo.

El individuo actúa en base a las creencias que la cultura le proporciona y una vez condicionado socialmente, no tiene muchas opciones. A partir de su nacimiento comienza a interactuar con su entorno familiar. En los primeros años de infancia¹³, acude a centros educativos especializados que le brindan mayor contacto social. Los valores estéticos de nuestra sociedad se traspasan a los menores directa o indirectamente. La sociedad en la que vivimos tiene gran influencia sobre nuestros estándares de gusto, de belleza, y de valores afectivos. Los tesoros que acumulamos dependen de nuestros valores culturales y pueden cambiar influenciados por nuevas tecnologías que determinan el costo relativo y la disponibilidad de objetos y actividades. El gusto por sí mismo no se puede aislar de otras variables que influyen nuestro pensamiento. La economía es muy importante en nuestro sistema de valores; el costo de los insumos, la cantidad de dinero que tenemos que pagar por las cosas también puede determinar nuestros gustos. Por tanto podemos confundir costo con valor. No es la forma sino el costo de un objeto que lo convierte en "hermoso". El gusto estético de los niños no se ve influenciado por valores monetarios. Las cuentas de plástico de colores pueden ser mejores y más hermosas que un collar de oro y los diamantes no son tan bonitos como el cristal de colores.

sujetos no están completamente concientes de todos los fenómenos que los forman. Existe una dimensión de su propio ser que es inaccesible, una dimensión a la que se le denomina "el inconsciente". El inconsciente es el dominio de los deseos, las tensiones, la energía y las represiones que no están presentes en la conciencia. Por lo tanto, la experiencia de la subjetividad no es darse cuenta de uno mismo, sino de tener una identidad construida en formas generalmente desconocidas por el sujeto. Y finalmente el término *subjetividad* explica mejor la relación de la gente con el lenguaje. En lugar de ver al lenguaje como una herramienta utilizada por el sí mismo, aquellos que utilizan el término *subjetividad* entienden que el lenguaje ayuda a producir sujetos. (Mi traducción).

¹³ Viktor Lowenfeld & W.Lambert Brittain, *Creative and Mental Growth*, New York, Mc.Millan Publishing Co, 8th Edition, 1982.

Si pensáramos por un momento en la posibilidad de que los pequeños se desarrollaran sin interferencia del mundo exterior, utilizarían los impulsos creativos profundamente enraizados, sin inhibiciones, confiados en sus propios medios de expresión. En la educación artística, el elemento esencial es el proceso creativo que incluye el pensamiento, el sentimiento, la percepción y la respuesta al entorno, por tanto, la calidad estética debería subordinarse a este proceso. El desarrollo de la expresión artística no debiera medirse en base a los gustos o estándares de belleza importantes para los adultos. Lamentablemente la interpretación tradicional del arte se ha dado siempre en relación con la estética formal, y se ha limitado por tanto la oportunidad de utilizarse en un sentido más amplio.

Conforme se va dando el crecimiento físico, mental y creativo, el niño cambia al experimentar su mundo físico y psicológico. Es una edad perfecta para continuar aprendiendo los “memes”.

Creativity is the cultural equivalent of the process of genetic changes that result in biological evolution, where random variations take place in the chemistry of our chromosomes, below the threshold of consciousness...Therefore, a new idea or invention is not automatically passed on to the next generation. Instructions for how to use fire, or the wheel, or atomic energy are not built into the nervous system of the children born after such discoveries. Each child has to learn them again from the start. The analogy to genes in the evolution of culture are *memes*, or units of information that we must learn if culture is to continue. Languages, numbers, theories, songs, recipes, laws, and values are all memes that we pass on to our children so that they will be remembered¹⁴.

¹⁴ Mihaly Csikszentmihaly, *Creativity, Flow and the psychology of discovery and invention*, New York, Harper Perennial 1996, p.7. La Creatividad es el equivalente cultural del proceso de cambio genético que da como resultado la evolución biológica, en la que tienen lugar variaciones fortuitas en la química de nuestros cromosomas, más allá del umbral de la conciencia... Por lo tanto, una nueva idea o invento no se pasa automáticamente a la siguiente generación. Las instrucciones para usar el fuego, o la rueda, o la energía atómica no están dentro del sistema nervioso de los niños nacidos después de tales descubrimientos. Cada niño tiene que aprenderlos desde el principio. Memes o unidades de información, es el término utilizado en la evolución cultural, como analogía para los genes, que debemos aprender para que la cultura continúe. Los lenguajes, los números, las teorías, las canciones, las recetas, las leyes, y los valores son memes que pasamos a nuestros hijos para que puedan recordarse.

Los niños descubren muchas cosas de su entorno examinando todo lo que está a su alcance. Exploran todos los objetos con la vista, pero también usan sus manos y su boca. Es una etapa de juegos, de enseñanza práctica y experiencia directa con los objetos, de aprendizaje con el cuerpo en su totalidad. Si observamos a los niños, nos damos cuenta que todo lo que hacen gira alrededor de los juegos; cantan, pintan, bailan, dibujan, recortan, imitan, y casi siempre están realizando actividades que les permiten expresarse y mover sus cuerpos, para desarrollar la motricidad gruesa y la motricidad fina. El agua, la plastilina, el papel, las figuras, los objetos, las formas, los colores, las líneas, los ritmos, los volúmenes, los movimientos y su propio cuerpo son los materiales que utilizan y todos ellos ayudan a despertar y desarrollar habilidades sensorio – motrices. Aunque el desarrollo cognitivo va de la mano con la expresión artística y creativa, el proceso del arte y el valor de estas experiencias en el aprendizaje son cruciales. Por supuesto que el desarrollo de las habilidades motrices es importante, pero la formación de niños sensibles, creativos, alertas, críticos e involucrados con su ambiente es fundamental si se desea una sociedad sana.

Las artes son responsables de un mayor contacto con el mundo exterior. La edad preescolar promueve el equilibrio emocional al vincularse con el canto, el baile, la pintura y la música y los valores significativos en los programas de arte son básicos para el desarrollo de una nueva imagen y una nueva filosofía. A través del arte se aprende la habilidad de cuestionar, de buscar respuestas, de encontrar formas y orden, de reflexionar y reestructurar y de encontrar nuevas relaciones. El contacto entre nosotros y nuestro ambiente lo proporcionan los sentidos de la vista, del oído, del olfato, del gusto, y del tacto. El sistema educativo preescolar se centra en el crecimiento creativo e intelectual. Si los niños son la esencia de la sociedad, la manera en que cuidamos de ellos y los nutrimos física y psicológicamente proporciona el indicador de cómo la sociedad se preocupa por ella misma y por su futuro.

Una vez que pasamos a la escuela primaria, la situación cambia¹⁵. Llegamos a un ambiente en el que la disciplina es elemento indispensable para el aprendizaje formal, debemos instruirnos en el conocimiento universal, en los “memes”. Esta educación se basa en la transmisión de conocimientos con tan sólo 27 letras y 10 numerales. Estos 27 signos abstractos son herramientas que se manipulan y reestructuran desde el jardín de niños hasta la universidad. El desarrollo del crecimiento mental, se convierte en una función abstracta conforme estos signos adquieren significados más complejos. A partir de ello, las actividades académicas, impiden tener mayor y mejor contacto con nuestras emociones, con nuestros sentidos y con nuestra intuición. Se ignora el desarrollo de la sensibilidad perceptiva, tampoco se enseña la habilidad de investigar y descubrir, más bien esperamos que los adultos y los maestros proporcionen las órdenes y por tanto se limitan las respuestas. Mediante la interacción de los pequeños con los adultos, se logran establecer ambos valores, positivos y negativos.

Cuando Zaratustra¹⁶ dice que todos debemos regresar a ser niños para poder disfrutar y asombrarnos de nuestro alrededor, nos invita a una reflexión sobre nosotros mismos, y los distintos momentos de vida de nuestro espíritu. La mayoría de las veces, estar con preescolares produce grandes satisfacciones y se disfruta su compañía. Cuando niños tenemos menos prejuicios, somos más auténticos, si nos hieren, el rencor permanece poco tiempo en nuestro corazón y siempre estamos aprendiendo. Si los adultos fuéramos más parecidos a ellos, percibiríamos el mundo de manera distinta, con mayor intensidad, quizás más espontánea y menos convencional. El jardín de niños es un lugar excelente para entender que no hay otra cosa mejor que expresar las emociones.

¹⁵ El aparato escolar propaga íntegramente la producción cultural hegemónica en conexión con la familia, considerada como una institución sagrada, ambas reproducen perfectamente las posiciones prescriptivas.

¹⁶ Friederic Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, México, Alianza Editorial, 1989, p. 49. De las tres transformaciones. “Tres transformaciones del espíritu os menciono: cómo el espíritu se convierte en camello, y el camello en león, y el león, por fin, en niño”. El camello es ese animal fuerte que puede aguantar cargas muy pesadas, refiriéndose a cuestiones del espíritu, y que por ejemplo, soporta la propia humillación para conocer su soberbia, el camello renuncia a todo y es respetuoso; el león proporciona la libertad al espíritu para no quedarse con lo que tiene sino ir en busca de más, “un nuevo crear”; el niño es “inocencia y olvido”, no hay resentimiento, actúa espontáneamente, se asombra de su mundo.

El arte debiera ser un apoyo en el aprendizaje y un elemento esencial en el desarrollo emocional y sensible. El contacto con el arte nos permite percibir un rango mayor de emociones de las que normalmente experimentamos y nos impulsa a incrementarlas. El arte es la antítesis¹⁷ a la propaganda popular que nos dice: “¡Confórmate!”. El arte nos indica que la primera respuesta a la vida es la emoción, es el contacto a través de la experiencia estética con el mundo, después, la razón sólo viene a nosotros para confirmar lo que es verdad.¹⁸

3. La experiencia estética

El primer momento de la relación del ser humano con el mundo, en el sentido estético, es cuando se da cuenta de su existencia y lo conoce con su cuerpo y con sus sentidos. Sin embargo, en un acto casi inmediato e inconsciente, el individuo instaura una relación utilitaria con el mundo. Para usar al mundo, establece códigos de lenguaje muy estrictos que han sido previamente definidos y que evitan la posibilidad de equívoco o de ambigüedad, e impiden el fracaso en la comunicación. Estos mensajes discursivos se utilizan en la producción y consumo de mensajes objetuales. Los objetos establecen un diálogo con la subjetividad, un valor de uso que ordena: “¡úsame así!” y para entender el mensaje todos deben participar del mismo código¹⁹.

Pero existe un segundo momento en la relación con el mundo, que es la creación, en donde el ser humano se re-encuentra estéticamente con el mundo. La cultura tiene su fundamento en la relación estética, y cuando los sujetos

¹⁷Teodoro Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, Taurus Ediciones 197, p18. “El arte es la antítesis social de la sociedad y no se puede deducir inmediatamente de ella.”

¹⁸ Según el existencialista K. Jaspers, la existencia empírica es “donde vivimos, nos movemos y somos”. Somos en el mundo, nos ubicamos y lo conocemos por medio de la realidad. Pero esto no es suficiente, hay algo que no nos satisface y que no se encuentra en este mundo, está más allá y apunta a la trascendencia. Es la búsqueda de ser sí mismo, que se encuentra en la comunicación, en el “combate amoroso”, “uno no es sí mismo sin el otro”. El trasfondo del sentido, sólo se puede entender por una intuición no racional, sin embargo, la razón es la libertad misma, es el fruto de la decisión. Si el entendimiento o el conocimiento es la razón, es empírico; si la razón es el sí mismo, es existencia. La razón liga todas las partes en nosotros.

¹⁹ Por ejemplo, conocer la acepción de la palabra mesa y saber para qué sirve, de otra manera sucede lo que en el filme “*Los Dioses deben estar Locos*”, en la que el aborigen encuentra una botella de vidrio de Coca Cola y no conoce su significado ni su utilidad.

están en la búsqueda de satisfacer sus necesidades se da la producción cultural. Trazar una línea, componer una melodía, es decir, crear.

La experiencia estética proporciona un espacio de juego frente a la propia experiencia...La experiencia estética no es una liberación de los vínculos con la praxis del mundo de la vida, sino una liberación para un comportamiento modificado en y con respecto a esa praxis...El imperativo estético es una invitación a experimentar con la propia experiencia... le exige estar abierto a la experiencia...le libera de su quehacer cotidiano y le capacita para otra experiencia.²⁰

Si reflexionamos un instante al respecto, nos damos cuenta que lo espontáneo en la vida cotidiana es contemplar los objetos por su utilidad. Lamentablemente esta actitud, tiende a atrofiar el sustrato sensible del ser humano. La función del arte es, precisamente, restablecer ese vínculo en valores estéticos y permitir la apertura a otras experiencias.

La genuina función del arte es más bien articular formas de percepción del mundo y representar imaginativamente posibles reacciones frente a ese mundo. Las obras de arte no prometen la satisfacción de una exigencia absoluta de sentido, sino nuestro enriquecimiento cognoscitivo en sentido amplio.²¹

A través del arte, el individuo recupera su relación estética con el mundo. El ejemplo más categórico es “la fuente” de Marcel Duchamp que abrumadoramente exige al espectador olvidarse del uso práctico del mingitorio y a concentrarse en su forma, apoyándose también, en la descontextualización del objeto²². De ahí la importancia del arte, porque la obra obliga al observador a restituir la relación con el mundo de manera estética.

²⁰ Hans Robert Jauss, *Op. Cit.* p. 20-25.

²¹ Hans Robert Jauss, *Idem*, p. 23.

²² La descontextualización es un elemento estructural en la constitución de la obra de arte contemporánea, de esto hablaremos más adelante.

El *ready - made* no es algo, sino también y al mismo tiempo sobre algo: dice algo, tiene un tema, representa algo. Si se tratara de una mera cosa, nadie pensaría en ella ni se sentiría interpelado por su presencia en una exposición o en un museo. La admiración y la indignación que provoque obedecen a una significación, que aquí ha sido obtenida mediante la simple selección o desplazamiento de contextos.²³

Es cierto que la obra de arte puede comunicarse no estéticamente, esto es, mediante códigos rígidos de uso cotidiano²⁴.

La experiencia estética se distingue de otras funciones del mundo de la vida por su peculiar temporalidad: hace ver las cosas de nuevo...conduce a otros mundos de fantasía y suprime en el tiempo la constricción del tiempo; anticipa experiencias futuras y abre así el campo de juego de acciones posibles; permite reconocer lo pasado o lo reprimido, conservando de este modo el tiempo perdido...la experiencia estética posibilita tanto la peculiar distancia del espectador como la identificación lúdica: aleja lo que nos sería difícil soportar o permite disfrutar de lo que en la vida es inalcanzable; ofrece modelos ejemplares que pueden ser adoptados en servil imitación o en seguimiento libre.²⁵

4. Arte y Estética

La obra de arte es resultado de la cultura. Es un objeto cultural. Si quisiéramos encontrar una definición precisa de arte, nos enfrentaríamos a la presentación de varias propuestas.

²³ Hans Robert Jauss, *Op. Cit.* p. 21.

²⁴ Anteriormente, para que se realizara adecuadamente la comunicación entre el espectador y la obra de arte, debía existir apertura en el mensaje, debía existir polivalencia, insinuación o evocación, incluso ambigüedad. Su efectividad dependía de esta carga de misterio. “Algo se escatimaba, todo era una especie de invitación a la aventura, poco de ella debía ser comprendido.” La obra de arte cautivaba sin venirse abajo la fascinación que ejercía sobre el espectador conforme pasaba tiempo con ella, iba descubriendo algo más, sin llegar a conocerla por completo. Si su mensaje era muy obvio, se trasladaba al ámbito del lenguaje y el uso cotidiano. Entre más evocativa fuera la obra de arte, entre menos duplicación fuera de algo, era más poderosa en su atracción. La seducción era análoga a la experiencia de observar a las bailarinas orientales en donde se veían caer piezas de ropa sin llegar a ver caer la última. La reproducción en serie de los objetos, ha transformado esta relación, ya que una de las características del arte contemporáneo es la duplicación, y el lenguaje cotidiano forma parte de la propuesta.

²⁵ Hans Robert Jauss, *Id.* p.22.

Se han dado innumerables definiciones de «arte» en la historia de la teoría estética. Las definiciones dadas no parecen satisfacer a la comunidad artística, sin embargo se puede afirmar que estamos más seguros de la condición artística o no de determinada obra.²⁶

Hegel, por ejemplo, habla de la superioridad del arte en relación con la naturaleza y de la forma en que ayuda al ser humano en su auto conocimiento. Según Hegel, el absoluto se realiza ante el espíritu a través del arte, cuya finalidad es “representar lo real como verdad,...el arte no es un juego; tiene una alta misión. Junto con la religión y la filosofía, es un modo de expresar lo divino y de hacer sensible el espíritu absoluto²⁷”.

El arte es un lugar de la experiencia en la que los seres humanos aprenden algo acerca de sí mismos y del mundo, además de estremecerse y gozar...El arte sirve para ponderar de nuevo el valor de nuestras convicciones, proyectos y pasiones.²⁸

Entre las distintas teorías sobre el arte y otros estudios estéticos, difícilmente se encuentra una concepción satisfactoria. La *Disertación Inaugural* de Kant fechada en 1770, es el primer libro que trata del criticismo filosófico alrededor de la estética. La contemplación pura y desinteresada, se define principalmente alrededor de la concepción de la belleza y de lo sublime desarrollados por la estética kantiana²⁹.

El juicio de gusto no es, un juicio de conocimiento; por lo tanto no es lógico, sino estético...gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, *sin interés* alguno.
...Según la cualidad, el objeto de semejante satisfacción, llámase *bello*

²⁶ Monroe C. Beardsley & John Hospers, *ESTÉTICA, historia y fundamentos*, México, Ediciones Catedra, 10ª.Ed, 1990, p-86.

²⁷ Juan Plazaola, *Introducción a la estética, Historia, Teoría, Textos*, Bilbao, Universidad de Deusto 1991, p.134. Hegel cit.por Plazaola. “La Estética para Hegel, es un capítulo de la filosofía del espíritu”.

²⁸ *Idem*, Hegel cit.por Plazaola. p.24.

²⁹ Francisco Larroyo, “Análisis” en Kant, Manuel, *Prolegómenos a toda Metafísica del Porvenir, Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, Crítica del Juicio*, México, Porrúa 1997, p.169.

...Según la cantidad, *bello* es lo que, sin concepto, place universalmente...todo interés estropea el juicio de gusto y le quita su imparcialidad

...Según la relación, *belleza* es la forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin

...Según la modalidad, *bello* es lo que sin concepto, es conocido como objeto de una *necesaria* satisfacción

...Las diversas sensaciones de agrado o desagrado...se sustentan en el sentimiento de cada hombre para ser por ellas afectado de placer...El sentimiento más delicado...es de dos especies: el sentimiento de lo sublime y de lo bello...la afición de lo sublime es más poderosa que la de lo bello.³⁰

Anteriormente se trataban estos temas basándose en un método psicológico. Varios autores estaban interesados en los estudios estéticos, entre ellos, la estética empirista de Burke es muy importante porque:

...explica el arte psicológicamente. El sentimiento de lo sublime arraiga en el impulso de conservación. Se produce frente a algo desmesurado, infinito, que sobrecoge al sujeto contemplativamente no obstante acarrea espanto y horror...Lo bello agrada por sí mismo, fuera de toda relación a un fin práctico³¹.

Del racionalista alemán Baumgarten:

...proviene el nombre de estética como filosofía del arte. Según él, la teoría del conocimiento se divide en lógica y estética. Esta última es la teoría del conocimiento sensible, que ocupa el grado inferior. Lo bello puede caracterizarse como intuición de lo perfecto...belleza es perfección sensible³².

³⁰ Immanuel Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza Editorial 1990, p.29-38. En la *Crítica del Juicio Estético*, Kant realiza una división en cuanto a la Analítica de lo Bello y de lo Sublime. Kant, Manuel, *Prolegómenos a toda Metafísica del Porvenir, Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, Crítica del Juicio*, México, Porrúa 1997, p. 209-222.

³¹Francisco Larroyo, *Op. Cit.* p.170.

³²*Idem*, Baumgarten cit.por Larroyo, p.172.

Winckelmann, el fundador de la historia del arte, sustenta en *Ensayo de una Alegoría*:

El arte no es una reproducción, sino una conformación ideal de la naturaleza. El artista recrea la naturaleza...el arte se genera de dentro a afuera, difiere de la razón y somete a las pasiones. La fuerza creadora de la naturaleza obra en el genio y por el genio³³.

El mérito de Hume en estética, es unir “bajo el concepto de gusto las nociones de arte y belleza. El gusto se concibe como la facultad humana de discernir lo bello”. Sin embargo, a pesar de los intentos filosóficos de los intelectuales, la sociedad continúa relacionando o igualando lo estético al concepto de belleza.

Una visión crítica a toda la tradición occidental, la proporciona Heidegger al decir que la estética designa una forma particular de visualizar el arte y sus obras, mucho antes de funcionar como una ciencia particular relativa al comportamiento sensible y afectivo del hombre, al lado de la lógica y la ética. Bajo estas condiciones, la estética juzga la obra de arte, no en sí misma, sino respecto al efecto que produce sobre la sensibilidad y afectividad del espectador. Los conceptos desarrollados por la estética para pensar la obra de arte le parecen en principio, insuficientes.

Heidegger explica que la obra de arte es la unidad de una materia y de una forma, y posee la particularidad de devolver otro algo diferente a ella. La obra de arte, es una cosa, una cosa llevada a su fin, pero que dice algo diferente a la cosa que es solamente cosa. La obra de arte es una alegoría que comunica públicamente otra cosa. En el resultado final, a la cosa hecha se le ha unido otra cosa más.³⁴ La obra de arte representa, de una manera sensible, eso insensible que hemos conocido a través de las diferentes épocas de la metafísica, a saber: la idea, el ideal, el espíritu absoluto, los valores, es decir, todo aquello que es por naturaleza insensible. En su propuesta de la obra de arte como puesta en obra de la verdad, Heidegger plantea que para descubrir su esencia, hay que

³³ Francisco Larroyo, *Op. Cit.* Winckelmann cit.por Larroyo. p.172.

³⁴ Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, Tr. y prólogo de Samuel Ramos, México, FCE 1988, p. 40-41.

dejar que el ser-obra de la obra se manifieste en todo lo que es. La forma de ser de la obra se manifestará más puramente en tanto la obra no proyecte otra cosa que a sí misma.

El crítico de arte Clement Greenberg, con muchos esfuerzos, logró incluir las obras de arte modernistas, dentro de la categoría de lo bello, pero ésta definitivamente no abarca las obras de arte contemporáneo en su definición porque la mayoría de ellas, en la actualidad han dejado de ser bellas.

Después de 1960, la estética se volvió crecientemente inadecuada para tratar con el arte...éste no puede apelar a la teoría estética clásica porque en apariencia despreció la calidad estética: la negativa a llamarlo arte se apoyó en los términos de la estética clásica. La estética como teoría necesitaba ser restaurada para ser útil en el trato con el arte. Eso llevaba a examinar la distinción entre lo estético y lo práctico como el defecto básico de la disciplina.³⁵

Una definición de arte que me parece contiene elementos significativos que permiten comprenderlo ampliamente:

Arte puede considerarse todo aquel material manipulado por la mano del hombre con propósitos estéticos³⁶.

Analizando esta definición, podremos decir que solamente aquellos objetos hechos por el ser humano – condición necesaria – son considerados obras de arte diferenciándolos de las obras de la naturaleza que también pueden ser contempladas estéticamente. Puede ocurrir que todos los objetos artísticos o no artísticos, sean susceptibles de tal contemplación, pero existen otras formas de mirar los objetos, distintas de la forma estética, tal como la experiencia religiosa. Una pintura sobre un santo del periodo Barroco, sería un ejemplo para demostrar lo anterior. En el momento de su creación hubiera servido como modelo a seguir por los fieles en el camino para acercarse a la divinidad, en

³⁵ Arthur C. Danto, *Después del Fin del Arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós 1999, p. 108.

³⁶ Definición facilitada por el Professor David Courtney, Philosophy Ph.D., Department of Art, Florida Atlantic University, Boca Raton, Florida, E.U.

tanto que experiencia religiosa, sin embargo, en nuestros días actúa provocando nuestra respuesta estética.

Continuando con el análisis de la definición anterior de arte, la teoría estética estrecha su análisis a aquellos objetos creados por el ser humano cuya intención original (esto es muy importante tenerlo siempre en consideración), es causar fascinación, estremecimiento o asombro, inicialmente percibido a través de los sentidos, aunque en un momento posterior pudieran descubrirse otras intenciones³⁷.

5. Teorías Estéticas

Alrededor del análisis sobre el fenómeno artístico, se han desarrollado diversas teorías estéticas que pueden dividirse en 4 grandes grupos y que permiten ordenar, esclarecer y justificar interpretaciones y apreciaciones sobre los hechos artísticos dependiendo del objeto de atención. Tales son las teorías expresivas, objetivas, miméticas y pragmáticas. No obstante que las teorías sobre el arte, sirven de apoyo para interpretar el fenómeno artístico, alteran la apreciación del espectador y modifican su experiencia estética, porque “vemos lo que sabemos”.³⁸ A pesar de que unas teorías no coinciden con otras e incluso se contraponen, algunas llegan a ser complementarias, privilegiando ciertos aspectos, ya sea al artista, al espectador, al tema o a la obra de arte.

5a. Teorías expresivas

El sujeto de análisis de las teorías expresivas es el artista. Este es el momento de la creación del arte o lo que comercialmente se denomina, la producción de una obra de arte. La Psicología del Arte como rama de la Psicología, explora el mundo interno y externo del artista, sus motivaciones y

³⁷ Se puede establecer una diferencia entre los objetos que tienen alguna finalidad en la vida del hombre distinta de su contemplación estética y son llamadas “artes útiles”. Pensemos en los autos de lujo que originariamente sirven como medio de transporte; la ropa de diseñador que de primera intención sirve para vestir; las artesanías y objetos de decoración contemporánea que por sus extravagantes y hermosos diseños, agradan a los espectadores sensibles, pero su creación se debió a una función práctica que posteriormente se transformó en un fin estético.

³⁸ Algunas teorías adormecen al espectador convenciéndolo de que la función del arte es únicamente de imitación, es decir, realizar una figura que remeda la realidad con el fin de enseñar y deleitar.

sus necesidades, tratando de penetrar en su psique. Según estas teorías, el mundo interior es la causa suprema de la creación, y una vez obtenida la idea, el artista la plasma y la transmite a través de la obra de arte, creando un vínculo esencial entre la musa y el espectador. Dadas sus propias cualidades, el artista, que goza de la compulsión creadora de la imaginación, reinterpreta elementos y los convierte en imágenes. El problema del análisis de este tipo de teorías, se centra en la manifestación de las pasiones del artista, penetrando su mente y su corazón. Se puede decir que es relativamente imposible explicar el significado total de la obra de arte a partir de la vida de su creador, aunque a través de su obra, se logre conocer o descubrir ciertos aspectos de su vida.

Siempre es motivo de polémica definir al artista. ¿Quién es un artista? ¿Por qué se le considera artista? Quizás ayude un poco entender el proceso de legitimación del artista. Puede darse de dos maneras distintas: una por medio de las instituciones educativas respectivas que proporcionan al individuo los elementos básicos para su formación especializada. Es decir, a través de la educación formal, el sujeto obtiene un título o licencia que le autoriza a ejercer su profesión como artista; otra segunda, se da en base a su experiencia profesional, se presume que haya tenido que adquirir la técnica fuera de las escuelas de arte. Esta opción representa un reto para el creador, porque requiere el escrutinio por parte de los críticos o expertos durante el proceso de aceptación y reconocimiento como artista.

No todos los artistas son genios o grandes artistas, mucho dependerá de la adquisición de la técnica, de su proceso creativo, de su talento para conectarse a la musa y de su genialidad o esfuerzo. Una vez logrado esto, será la sociedad quien determine si realiza grandes, mediocres, o irrelevantes obras de arte que puedan ser incluidas dentro del “sofisticado” mundo del arte.

En el libro *Schopenhauer como educador*, es muy interesante el manejo que Nietzsche hace sobre la clasificación de las tres imágenes del hombre, una de las cuales define la condición de artista. La primera imagen a que se hace

referencia es la del hombre de Rousseau³⁹, la siguiente imagen es el hombre Goethiano⁴⁰. En contraposición a ambos, se encuentra el hombre de Schopenhauer, que busca transformar lo que le rodea no importándole el rechazo o el desprecio, que se rebela, se enoja y está descontento con las trivialidades y convencionalismos en la cual los individuos farsantes se desenvuelven con grandes máscaras de hipocresía y engaño, que *“asume el sufrimiento voluntario de la veracidad, alejado de la despreciable neutralidad del hombre científico”*⁴¹. Según el autor, el filósofo, el artista y el sacerdote son estos individuos shopenhauerianos que guían y promueven el despertar a la conciencia en los demás mortales, descripción profunda del concepto de artista que reconoce sus alcances sociales. El texto de Nietzsche advierte sobre la responsabilidad que todos tenemos para alentar y propiciar el desarrollo de filósofos, artistas y santos que son aquellos quienes ayudarán al resto de los mortales a elevarse y despertar en la conciencia.

Tan sólo los artistas odian este indolente dejarse ir a fuerza de convencionalismos y opiniones prestadas, y descubren el secreto, la mala conciencia de cada uno. A saber que cada hombre es un misterio único. Se atreven a mostrarnos al hombre tal como es hasta en sus movimientos musculares, tal como él y sólo él es. Y no sólo eso, sino que es digno de consideración, nuevo e increíble como toda obra de la naturaleza, y en modo alguno aburrido, como consecuencia estricta de su carácter único.⁴²

Es común creer que acercarnos al artista (suponiendo que está vivo o leyendo algunos de sus textos) y preguntarle cuál fue su intención en el momento de crear, nos dará la respuesta. A esto se le llama Falacia Intencional. A pesar de la controversia que pudiera originarse, el artista, aún cuando cree

³⁹ El hombre de Rousseau es descrito como el estereotipo del individuo que anhela regresar a sus raíces naturales. Este es el prototipo de hombre que promueve grandes revoluciones apelando al sentimiento común de una sociedad que sí lo entiende y comparte sus aspiraciones.

⁴⁰ El hombre Goethiano es un tipo tranquilo y contemplativo. Aún cuando sólo es comprendido por alguna minoría entendida, no busca modificar su sociedad, sino aprovecharla al máximo para observarla y disfrutar el mundo.

⁴¹ F. Nietzsche, *Op. Cit.*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p.62.

⁴² F. Nietzsche, *Idem*, p.25.

conocer su propia intención, realiza las obras automáticamente⁴³. La fuerza creadora también se encuentra en todo lo no aprendido conceptualmente por el genio creativo, llámese la imaginación, el inconsciente o los sueños. Un acto súper cognitivo implica descubrir, recordar, meterse a algo interesante y compartirlo creando una obra nueva y original. Su espontaneidad es el desborde de sentimientos intensos por medio de los cuales propone nuevas visiones, altera y sintetiza su entorno.

...And a genuinely creative accomplishment is almost never the result of a sudden insight, a lightbulb flashing on in the dark, but comes after years of hard work⁴⁴.

El artista crea en un momento de ¡Euforia! Por ello, el proceso de creación, no puede ser resultado de proyecciones personales, además, la mayoría de las grandes obras de arte sobrepasan la intención de su creador e incluso de su generación, por tanto, preguntarle al artista cuál fue su intención, es un elemento que debemos evitar.

Las artes tienen un desarrollo que no viene sólo de un individuo, sino de toda una fuerza adquirida: la civilización que nos precede. No se puede hacer cualquier cosa. Un artista dotado no puede hacer lo que fuere. Si no empleara más que sus dones, no existiría. No somos dueños de nuestra producción; la producción nos es impuesta.⁴⁵

⁴³La cognición significa tener conciencia del lenguaje de la naturaleza humana. Las etapas del proceso cognitivo son memorización, comprensión, análisis, evaluación, síntesis y aplicación. El artista adquiere con la práctica, una súper cognición que funciona automáticamente y la lleva a cabo de manera inconsciente.

⁴⁴ Mihaly Csikszentmihaly, *Op. Cit.*, p. 1...y un genuino logro creativo, casi nunca es el resultado de inspiración repentina, una luz que parpadea en la oscuridad, sino que llega después de años de intenso trabajo. (Mi traducción).

⁴⁵ Arthur C. Danto, *Op. Cit.* Matisse cit.por Danto, <<ideas comentadas por Teriade>>, en *Reflexiones sobre el Arte*, Buenos Aires, Emece, 1977, p.145.

5b. Teorías Miméticas

Otra forma de analizar el fenómeno artístico es por medio de las teorías miméticas⁴⁶. Estas teorías centran su estudio en las distintas épocas, corrientes, estilos y temas del arte (en la actualidad han variado con la transformación del imaginario mediático, pero solían dividirse en retrato, paisaje, naturaleza muerta y desnudo). Son llamadas así, porque el arte de la Antigüedad⁴⁷ buscaba la imitación de la realidad observando la naturaleza. La profundidad e intensidad de la reproducción realista fue incrementándose desde el Renacimiento, que imitaba una realidad “ideal” muy cercana a la fe religiosa, hasta la impecable perfección del propio Realismo. En el mundo católico del periodo Barroco, la manera realista y dramática de representar las figuras religiosas era impresionante y qué decir de la imitación de objetos reales durante el Romanticismo y el Neoclasicismo. Quizás a partir del Impresionismo, dejemos de referirnos a estas teorías como miméticas pues en adelante, el Arte Moderno sustituye ese esfuerzo de representar la realidad por obras con abundantes referencias a las características formales⁴⁸ llegando, durante su desarrollo y experimentación, a varios momentos de abstracción pura. A partir del nacimiento del Arte Moderno, las características formales de la obra, se convierten en el tema central de la representación, por supuesto alejándose de la imitación de la realidad y concentrándose en temas y conceptos cada vez más abstractos como el movimiento, el tiempo, el volumen, los espacios o las espacialidades.

⁴⁶ “El cambio desde el arte <<premodernista>> al arte del modernismo, fue la transición desde la pintura mimética a la no mimética. Eso no significa que la pintura se tuviera que volver no objetiva o abstracta, sino que sus rasgos representacionales fueron secundarios en el modernismo...Durante un periodo histórico, se supuso que la obra debía ser mimética: imitar una realidad externa, actual o posible”. Arthur C. Danto, *Op. Cit* p.134.

⁴⁷ Lo que se ha llamado Arte de la Antigüedad, abarca épocas imprecisas. Algunos autores lo contemplan a partir del Renacimiento justo hasta antes del Periodo Impresionista. Otros autores lo remontan hasta el registro de los primeros periodos históricos, y otros incluyen la prehistoria en su definición. Es importante aclarar que no debemos incluir dentro del mimetismo al Arte Medieval, porque su figuración respondía a cuestiones religiosas y espirituales.

⁴⁸Una pintura (obra de arte visual figurativa) de la Antigüedad, casi siempre representa uno o varios objetos de la realidad o de la imaginación. Técnicamente, se habla de las características narrativas o representacionales de la obra, es decir, “la obra cuenta algo”. Sin embargo, para su elaboración utiliza materiales formales: colores, pigmentos, líneas, formas, superficie, textura, pinceles, etcétera que son llamados también características formales. Estos elementos fueron subordinados en favor del objeto representado.

5c. Teorías Pragmáticas

Una parte muy importante de la obra de arte son los espectadores a quienes no se les puede considerar iguales unos a otros, por el simple hecho de ser observadores. Las teorías pragmáticas, comercialmente hablando, consideran la fase de consumo del arte, el motivo de su estudio⁴⁹. Previo al análisis de sus motivaciones y necesidades, es necesario realizar una diferenciación de los varios tipos de espectadores.

Aquel individuo que no ha tenido o ha tenido poco contacto con el mundo artístico es considerado espectador inexperto. Ya sea por su actividad profesional o por sus preferencias personales, está alejado del mundo del arte. Al enfrentarse a obras de la Antigüedad, quizá tenga la fortuna de gozar experiencias estéticas agradables y reconfortantes porque en estas obras, la respuesta está dada [casi] por completo⁵⁰. Los códigos de comunicación-explicación-aceptación son fácilmente reconocibles o cuando menos se tiene alguna referencia, probablemente también se reconozca el virtuosismo y el genio del artista. La actitud de este tipo de espectador será completamente diferente al entrar en contacto con obras modernas o contemporáneas, incluso, su reacción puede ser de condena o rechazo porque no entiende el mensaje ni la propuesta artística.

Las personas que sienten inclinación hacia el arte, que han tenido contacto con diversas obras aunque no se especializan en ello, son considerados espectadores aficionados. Sienten predilección por ciertos artistas y determinadas obras y por curiosidad recurren a personas, a revistas o a libros especializados.

⁴⁹ Juan Plazaola, *Op. Cit.*, p. 290. “Conociendo a fondo las circunstancias históricas del hombre en una determinada civilización, pueden llegarse a precisar ciertas normas, pueden señalarse ciertos límites que constituyen el marco en el que únicamente parece posible hoy la creación de nuevas formas...se limitan a traducir en normas y modos operativos el gusto de una época o de una comunidad humana, o las exigencias de ciertos contenidos aceptados vivencial y afectivamente por el artista y el medio social al que va dirigida la obra (arte de vanguardia, arte religioso de hoy, arte socialista, arte revolucionario, etcétera.)”

⁵⁰ La mayoría de las veces, las demandas del público han sido manipuladas en detrimento de la calidad de la obra de arte. No es lo mismo ser un artista de éxito comercial que un gran artista que crea desavenencias dentro del sistema.

Otra división, son los espectadores expertos se dedican de una u otra forma a una labor relacionada con el arte. Encontramos en este grupo a los críticos, a los curadores, a los museógrafos, a los historiadores y a los teóricos del arte e incluso los mismos artistas⁵¹ se transforman en espectadores expertos.

La percepción estética modifica a quien percibe. En la experiencia estética se modifica la actitud hacia aquello que se experimenta como objeto estético; se adquiere una instalación nueva desde la que realizar experiencias estéticas inéditas⁵².

5d. Teorías Objetivas

A través de las teorías objetivas que analizan a la obra de arte desde sí misma, nos damos cuenta que ésta es un fin para mover al espectador hacia algo. Entre mayor éxito logre en su propósito, su valor pudiera ser mayor.

La época de las vanguardias estableció una nueva moda, los artistas produjeron sus propios manifiestos para explicar sus movimientos artísticos. Hubo un cambio muy importante en la definición del arte, cuando Cézanne trasladó la esencia a la obra de arte y le restó importancia al creador.

Otro de los errores comunes que debemos evitar es el Modernismo Retrospectivo. La tendencia habitual es observar las obras de arte del pasado con ojos de la actualidad y desde el punto de vista del momento actual, pero no es un buen ejercicio colocar valores de una cultura en otra cultura, pues generalmente nos llevarán a resultados incorrectos y grandes prejuicios.

Las características narrativas de la obra de arte, podrían ser un elemento importante a considerar en el momento de evaluar la obra de arte, sin embargo, cuando analizamos una obra de arte Moderna en la que desaparece la narrativa, o una obra de arte contemporánea donde el discurso detrás del naturalismo tiene mayor relevancia, no nos quedan elementos de la narrativa que

⁵¹Como ya hemos mencionado, la labor del artista es conectarse con la musa y crear una obra de arte. Una vez terminada, ésta se convierte en un ente autónomo e independiente con vida propia, que conecta al espectador con la musa. El artista por tanto, se transforma en un espectador más.

⁵²Hans Robert Jauss, *Op. Cit.* p.16.

pudiéramos considerar, por ello, tampoco puede ser el tema central de la evaluación.

En todos los casos anteriores, se suprimen los elementos externos y se hace necesario dirigirnos a dialogar directamente con la obra de arte, ella nos podrá proporcionar casi toda la información, a través del conocimiento de su contexto social, su contexto histórico y su contexto estilístico y podremos descubrir el mensaje que nos conecta con la musa, sin necesidad de que intervenga el artista y su opinión. No es un proceso completamente objetivo, pues interviene como en todo proceso, el crítico que evalúa y que también tiene un contexto histórico y social. Sin embargo, los elementos de análisis dejarán de ser tan subjetivos y se acercarán más a la objetividad.

Toda descripción evaluativa en el ámbito de la estética está abierta a la comprobación intersubjetiva. El juicio de gusto estético es una invitación a participar en un gozo compartible. La preferencia sin más no ofrece aún motivos para considerar esa inclinación como universalmente preferible. Objetos de la mera preferencia estética son objetos únicamente relevantes para los que disfrutan en ellos una vivencia privada, sin una significación compartible. El entusiasmo, la afinidad o la simpatía pueden aparecer en la crítica estética, pero deben distinguirse de aquella valoración que tiene su causa únicamente en las condiciones subjetivas y no corresponden al encuentro perceptivo con el objeto estético. Paúl Valéry decía: <<Lo que sólo tiene valor para uno, no tiene ningún valor>>. ⁵³

6. Arte Moderno y Arte Contemporáneo

Antes de 1863⁵⁴, fecha reconocida como el nacimiento de la vanguardia artística, los artistas realizaban obras para complacer los deseos de los mecenas políticos o religiosos que pagaban por ello.

⁵³ Hans Robert Jauss, *Op. Cit.* p.17.

⁵⁴En este año se instala el “*Salon des Refuseés*” en París. Manet y otros artistas, que después serán considerados entre los impresionistas, exponen ahí sus obras por no haberles sido permitida la entrada en la exposición oficial de la Academia Francesa. De ahí que 1863 sea considerada una fecha clave de diferenciación entre los estilos artísticos.

Las pinturas de Manet se volvieron las primeras imágenes modernistas, en virtud de la franqueza con la cual se manifestaban las superficies planas en que eran pintadas...para que el ojo no dudase de que los colores que usaban eran pintura que provenía de tubos o potes... Cézanne sacrificó la verosimilitud o la corrección para ajustar sus dibujos y dibujar más explícitamente la forma rectangular del lienzo.⁵⁵

A partir de este momento veremos también un cambio en la conciencia política del artista, y más adelante, algunas vanguardias⁵⁶ se convertirán en parte de la izquierda, oponiéndose a la elite en el poder y reclamando otros valores. El arte moderno no se conformará con reflejar, denunciar y cuestionar a la sociedad, sino que además propondrá una visión alternativa en su lucha por lograr una cultura libre.

La pintura como arte, es un sistema de estrategias aprendidas para hacer representaciones cada vez más exactas, juzgadas bajo criterios perceptivos inmutables. Fue este modelo de pintura el que hizo que la gente dijera inmediatamente que la pintura modernista no era arte. Realmente no lo era como era entendido el término y (según ellos) los artistas modernistas no hacían arte superior, no sabían como pintar, o recurrían a una visión poco común de la realidad. Los artistas no tratan de pintar y fracasan, violan las reglas de la pintura en su conjunto, ésta es la señal de que algo profundo ha pasado en la historia del arte.⁵⁷

El libro *Movements in Art since 1945*⁵⁸, refiere que en su momento, el existencialismo de Sartre, promovió la idea de que el individuo tenía la obligación de ser a todo lo que da, incluso hasta llegar a lo absurdo, pero al mismo tiempo propagó un sentimiento generalizado sobre la soledad del ser humano, desligado de todos los sistemas de creencias y la idea de que el artista debería encontrar su salvación en el arte mismo, reinventándolo desde sus

⁵⁵ Arthur C. Danto, *Op.Cit.* p. 47. Greenberg cit por Danto.

⁵⁶ Es importante puntualizar que no todas las vanguardias de siglo XX estaban en contra de la elite en el poder, e.g. el Futurismo Italiano, e incluso el Suprematismo y el Construccinismo Ruso eran parte del nuevo sistema político impuesto por la revolución.

⁵⁷ Arthur C. Danto, *Ibid.*

⁵⁸Edward Lucie – Smith, *Movements in art since 1945*, Gran Bretaña, Thames and Hudson, 1969, Síntesis del Capítulo I, “Late Modern”.

inicios. De ahí la idea de originalidad, y el énfasis, un tanto tendencioso, de los artistas modernos para no querer tener influencias anteriores y la presunción de tener seguidores.

Dentro de la esfera de las artes, el Arte Moderno, agitador y subversivo, creó sus propios espacios y sus maneras peculiares de agrupación entre los artistas, quienes continuaron uniéndose en grupos ya fuera compartiendo un nombre común o sin denominación. Picasso formó una sociedad muy unida y cerrada. Los artistas empezaron a agruparse con quienes compartían su forma de pensar. De alguna manera, durante los años de 1918 a 1939, lograron incluirse dentro del gusto de ciertos sectores educados de la sociedad, constituyendo así la **elite cultural**, aceptación que no fue muy favorecida a otros niveles sociales. Los surrealistas no sufrieron por patrones ricos y admiradores reconocidos. Pero su aceptación no se extendió hacia abajo de la escala social. Con raras excepciones el arte vanguardista formó parte de la clase social alta, o media alta.

La mayoría de los *revivals* en los estilos artísticos de posguerra se diferencian de los originales de antes de la guerra porque desarrollan y exageran la forma copiada. El Expresionismo Abstracto tiene sus raíces en el Surrealismo; el Ensamble y el arte Pop se derivan del Surrealismo y el Dada; el arte Óptico y el arte Kinético se fundan en los experimentos realizados por la Bauhaus; y el arte Minimalista combina de manera muy interesante el Dada y la Bauhaus. Es decir, a pesar de querer convertirse en estilos originales, tienen influencias anteriores que de alguna manera determinan los resultados. El caso de Marcel Duchamp es categórico. Cuando creó los "*ready – mades*" pensó desalentar el sentido estético. Desafortunadamente, el arte de la posguerra convirtió el orden social del arte Dada y su rebelión en contra de la estética existente, en un orden establecido.

El arte moderno era cada vez más reconocido y había atraído apoyo oficial, más gente estuvo en contacto con él. El arte moderno era especialmente atractivo para el público joven, y no necesariamente de la clase media. La lucha entre clases se estaba transformando en una lucha entre generaciones.

Después de los 60's los jóvenes tenían más tiempo libre y mayor educación que nunca, con lo que empezaron a crear una forma de vida propia. Los efectos de este encuentro fueron explosivos. El dinamismo del arte contemporáneo y su cambio súbito de estilos, se combinó perfectamente con una cultura que se basaba en la obsolescencia, determinada por los medios masivos de información y la cultura del desecho. Los artistas proponían nuevas ideas a la cultura popular, creando un mundo en donde lo extravagante era aceptado, que se impuso sobre los adultos y la clase media.

Durante los años de la posguerra se realizó una amplia publicidad del arte moderno elitista y de naturaleza hermética, apoyado por instancias oficiales y llegó al público en general a través de exposiciones en los museos, casi siempre promovido por el gobierno o cualquier otro promotor oficial. Fueron estos años los que agotaron el carácter insumiso del modernismo, instaurándolo como instancia academicista y despojándolo de su esencia. El arte que una vez se había presentado como antagonista, estaba llamando la atención del público joven de todas las clases sociales. El arte contemporáneo se convirtió en "noticia". Surgieron libros sobre el arte actual, que ayudaron a educar al público creando así mayor interés. El triunfo de la mayoría de los artistas se debe al sistema "*dealer* – crítico", en el que los artistas en los inicios de su carrera tratan de ganarse una reputación, consiguiendo una exposición individual en una galería privada, acompañado de comentarios favorables en los periódicos y en revistas de arte especializadas.

El libro de Lucie – Smith sigue explicando que en Estados Unidos de América, el artista exitoso de los años de la posguerra se convirtió en un producto, empaçado y promovido como tal. Una vez que el artista se establecía en la jerarquía, los museos y los grandes coleccionistas sentían la motivación de comprar un ejemplo de su obra. La aceptación del arte moderno en el mundo de la posguerra creó una situación anómala que no se ha resuelto aún. El mito básico del modernismo, heredado desde antes de la guerra, era un mito de revuelta contra lo que estaba establecido y aceptado. Sin embargo, gradual e inevitablemente, el arte contemporáneo se iba integrado al aparato del Estado.

Con el *boom* artístico de los años 50's, los artistas americanos fueron los grandes beneficiarios de la naciente necesidad de coleccionar arte contemporáneo. Los europeos estaban impresionados con la vitalidad americana, con su poder de compra y con la creciente importancia de su opinión. El Arte Pop puso de manifiesto que el ambiente urbano a pesar de mostrar la mecanización e inhumanidad de la sociedad, también propiciaba experiencias que podían ser reestructuradas logrando un refugio contra las presiones urbanas. Existía un nuevo mundo accesible a los artistas, el lugar mismo donde vivían y las cosas que los rodeaban formaron parte de los objetos artísticos y por lo tanto, creció la simpatía entre el arte contemporáneo y lo que empezó a llamarse cultura popular. Las nuevas ideas presentadas por los "grandes genios del arte" saltaban directamente hacia el mundo de la cultura popular creando espacios en donde:

...lo bizarro se integraba perfectamente a la vida cotidiana. Un rango muy amplio de eclecticismo, una tendencia al pastiche y un relativismo que rechazaba distinguir lo bueno de lo mediocre, lo nuevo de lo establecido, empezó a marcar el trabajo de los artistas posmodernos.

Los creadores, involucrados con las ideas de la liberación femenina, el neoliberalismo, el "neocolonialismo", la revolución ecológica, la información electrónica y las computadoras, el ciberespacio, impulsaron los cambios radicales originados en la médula de la cultura occidental durante los años 60's. El término posmodernismo que empezó a ser utilizado a finales de esta década para describir los nuevos estilos arquitectónicos, donde su influencia podía ser mostrada con mayor facilidad, terminó por extenderse a otros campos de las artes y las ciencias. La educación liberal que se impartía en las escuelas de arte, sobre todo en la Gran Bretaña, a diferencia de otras universidades, permitía mayor libertad de expresión y experimentación, demandando una gran flexibilidad intelectual. Esto impactó brutalmente a la cultura popular y abrió la conexión del arte de esa época con la música. (Basta recordar a los Beatles y a los grupos de punk).

El arte de nuestro tiempo, comenta Lucie – Smith, es notable por llevar las ideas existentes a sus extremos más que por ser innovador. Aunque por un lado en los ámbitos artísticos persista el énfasis en lo sagrado del artista, algunos otros, los más intrépidos han optado por abandonar esta posición y fluir con los avances tecnológicos. Imitan los procesos científicos y realizan experimentos más que hacer obras de arte. Con gran desconsuelo tuvieron que enfrentarse a la idea de que son productores de bienes para un mercado de lujo y que la rareza de los bienes se refleja en el alto precio que se pide por ellos. Muchos pintores y escultores han sido incapaces de resistirse a la tentación de convertir al ser humano y su trabajo en un producto comercial y vender en la actualidad, lo estrictamente intangible.

En el proceso de abandonar el viejo concepto del objeto único, del producto de lujo para uso individual, el artista trata de inventar un nuevo lenguaje de comunicación entre los seres humanos. El arte contemporáneo se ha preocupado cada vez menos por el objeto tangible y es simplemente el agente que pone en movimiento una serie de cambios fisiológicos y psicológicos en el espectador. Un objeto artístico de este tipo es hostil al sistema “*dealer – crítico*”, que creció dentro del capitalismo de finales de siglo XIX y que se basa en la suposición de que la obra de arte es tangible por ser un objeto físico que puede venderse al cliente, ya sea individual o a una institución con el deseo de poseer el objeto en cuestión y que cuenta el dinero suficiente para comprarlo. El *dealer* de arte es un ejemplo clásico de la economía de libre mercado. La paradoja es que aunque los artistas se niegan a ser parte del mercado de consumo de bienes de lujo, e inconformes con ello crean obras efímeras, el sistema, coopta estos conceptos y termina por venderlos. Tristemente debemos reconocer que el arte tiene una función muy clara dentro de la estructura del poder, por ser parte de la ideología hegemónica y funcionar dentro del sistema de representación-posesión del objeto como producto burgués.

El arte es el reflejo de la sociedad que lo produce⁵⁹. De esta manera, entenderemos por qué el arte contemporáneo, se encuentra a veces relacionado con el cuestionamiento contemporáneo. Un breve análisis de los valores de la cultura dominante, hegemónica, prescriptiva, normativa o popular aportados por las instituciones ideológicas del sistema, nos permite darnos cuenta que la sociedad contemporánea es personal e individualista. Se trata de “Yo para Mí”, sus valores son el estatus, el poder y la riqueza. Por supuesto que existen otros valores del ser humano en nuestra cultura, pero no son tan importantes porque se encuentran subestimados y no son tomados en consideración. Se respeta más a un millonario, por su dinero, aún cuando sus cualidades humanas no sean tan humanas.

En esta era del “capitalismo avanzado”, donde se crea la necesidad de consumir el consumo, la cultura dominante cuenta con la inteligencia y el conocimiento para la producción de bienes materiales superfluos y le interesa producir lo máximo posible, para venderlos y adquirir mayor riqueza. La ideología prescriptiva nos dice que hay que aprender y lograr un grado académico, para conseguir un mejor trabajo y recibir más dinero, comprar más objetos materiales y así finalmente obtener felicidad. Pasamos nuestra vida trabajando para vivir mejor, y vivimos para trabajar, sin darnos cuenta que el sistema se encuentra organizado de tal manera, que las clases dominantes seguirán siéndolo y manteniéndose en el poder, abusando de las clases sometidas sin preocuparse por su existencia.

What popular consciousness and a complaisant aesthetics regard as the taking pleasure in art, probably does not exist...Whoever concretely enjoys artworks is a philistine; he is convicted by expressions like <<a feast for the ears.>>Yet if the last traces of pleasure were extirpated, the question of what artworks are for, would be an embarrassment⁶⁰.

⁵⁹ Juan Plazaola, *Op. Cit.*, p.200. En el capítulo de Estética Sociológica comenta sobre la teoría de Charles Lalo: “El verdadero *umbral* estético es un hecho social...La influencia del arte y la sociedad es mutua. El arte es individual y social al mismo tiempo. La obra del genio es el fruto de un individuo, pero de un individuo social”.

⁶⁰ La crítica más aguda a toda experiencia estética se encuentra en Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997. p.32. Lo que la conciencia popular y una estética complaciente creen que es el placer del arte, no existe...Quienquiera que disfrute concretamente de las

El mensaje que aporta la cultura prescriptiva a través de los medios de comunicación, sólo proporciona un simple entretenimiento, una forma de matar el tiempo que no nos exige compromiso existencial, que nos mediatiza, nos controla, nos somete y nos hipnotiza. Su mensaje no incita a la reflexión, al contrario, la sociedad normativa establece el código de conducta tal y como debe ser consumido, inhibiendo nuestra capacidad de exploración y de asombro. Las personas sin alternativas sienten el coraje de la frustración porque no tienen opciones de vida.

El placer artístico es una reacción burguesa contra la espiritualización del arte, y con ello el fundamento para la industria cultural de nuestro tiempo, la cual, en el estrecho círculo de la necesidad dirigida y de la satisfacción estética sustitutoria, sirve a los ocultos intereses dominantes.⁶¹

El arte contemporáneo es el arte del discurso y por ello utiliza significaciones con lo que necesariamente connota problemas semióticos. En realidad todo está semiotizado como cultura y como registro de historia y de lenguaje. Estos niveles de gestualidad, de entonación, de inflexión, se mueven a nivel del signo, es decir, son los momentos del significante. El arte contemporáneo también trata de ofrecer una visión alternativa y nos muestra que podemos explorar los valores sin tener que seguir las reglas, sugiere que no hay otra actividad más importante que el arte. Nos muestra que el arte es una experiencia de vida profunda, es la vivencia de una vida excitante y alejada del aburrimiento, disfrutando de la euforia en los momentos de creación. La elite cultural y los artistas dentro de ella, nos garantizan la opción de encontrar delirio en la complejidad de las cosas⁶², porque si algo es aburrido no hay información

obras de arte es un filistino, es un convicto de expresiones tales como “un festín para los oídos”. Y si se logran extirpar las últimas huellas de placer, preguntar para qué sirven las obras de arte, sería una vergüenza. (Mi traducción).

⁶¹ Hans Robert Jauss, *Op. Cit.* p.21.

⁶² Mihaly Csikszentmihaly, *FLOW, the psychology of optimal experience*, Harper and Row Publishers, New York, 1990. Los músicos, los jazzistas, los deportistas extremos, los profesores de universidad, los jugadores de ajedrez, son personas siempre involucradas con su actividad porque les aporta grandes

que capte tu atención y significa que es poco interesante. La obra del artista, genera una provocación en el resto de la sociedad.

Los movimientos políticos de los años sesentas desafiaron la concepción marxista clásica de la lucha de clases, señalando los lugares y mecanismos de poder y dominación que no pueden reducirse a la explotación de clases. Los nuevos movimientos (ambientalistas, feministas, de liberación sexual, del poder latino y del poder negro, del nativo americano, de paz) emergieron dentro de un contexto político intentando articular y oponerse a las formas específicas de opresión que les afectaban. Los autores feministas, Jameson y otros intelectuales advirtieron la importancia de la política cultural y de la política de la vida diaria como una fuerza importante de cambio social.⁶³

7. Pensamiento de algunos filósofos en relación al Arte Contemporáneo y Posmoderno.

“La muerte del arte”⁶⁴ induce a algunos a pensar que el arte ya no existe, que el arte contemporáneo es una burla al buen gusto y lo que producen los artistas en la actualidad, aunque se presente en las instituciones del mundo del arte o en las calles, no sirve. Con el propósito de dar una explicación creíble, Danto escribe que no se trata de “la muerte del arte”, en relación a la inexistencia de las obras de arte, sino al “fin del arte”. Es el final de la historia del arte como tradicionalmente la entendíamos. El autor se refiere a esta nueva época como el periodo poshistórico en el que los relatos legitimadores de la historia del arte, (que en primera instancia se basaron en la representación mimética del arte y después continuaron con la era de la ideología de las vanguardias modernistas) han llegado a su fin. Este periodo de “después del fin del arte”, no contempla dentro de su estructura ningún metarrelato⁶⁵. Es una

beneficios emocionales. La psicología conductista nos dice que las ideas tienen consecuencias, los conceptos inventados expanden la realidad.

⁶³ Steven Best and Douglas Kellner, *Postmodern Theory*, The Guilford Press, New York, 1991

⁶⁴El posmodernismo se caracteriza por estar convencido del final de la ideología, o del fin del arte, o del fin de las clases sociales, o del fin de la historia. Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós 1991, p. 9.

⁶⁵ Metarrelato en el sentido aplicado por Lyotard.

época en la que todo se vale, la filosofía define al arte sin basarse en los estilos, es más, no existen estilos artísticos específicos.

Lo visual desapareció con la llegada de la filosofía al arte...Para que exista arte ni siquiera es necesaria la existencia de un objeto...no hay imperativos *a priori* sobre el aspecto de las obras de arte, sino que pueden parecer cualquier cosa⁶⁶.

Danto insiste en la confusión que puede causar un concepto tan ambiguo como el de arte contemporáneo. Puede creerse que arte contemporáneo es el arte mimético o el arte moderno producido por artistas en la actualidad⁶⁷, por el uso común que se le da a la palabra contemporáneo en el sentido de temporalidad. Por ello surgió la necesidad de crear otro vocablo como el de arte posmoderno que tampoco sirve para definir adecuadamente la amplitud de propuestas del arte contemporáneo.

Pero quizás <<posmoderno>>sea un término demasiado fuerte, y que identifica sólo a un sector del arte contemporáneo. Posmoderno designaría cierto estilo que podemos aprender a reconocer, dice Robert Venturi en el libro *Complejidad en Arquitectura (1977)*: <<elementos que son híbridos más que puros, comprometidos más que claros, ambiguos más que articulados, perversos y también interesantes>>. ⁶⁸

A finales de los años sesenta, la gente realmente pensó que podía identificarse con el Arte Pop, sin embargo, la equivocación estuvo en creer que la imagen representada era todo lo que se ofrecía. La sensación de empatía fue grandiosa pues no había diferencia entre la obra de arte de Warhol, como sus cajas de detergente "Brillo" y las cajas de detergente "Brillo" del supermercado, que no eran obras de arte. Sin embargo, lo más importante de la propuesta, según Danto, era el mensaje de crítica al consumismo. El arte estaba en camino

⁶⁶Arthur C. Danto, *Op. Cit.*p.28.

⁶⁷"El asunto filosófico es resaltar que en la historia no hay ángulos rectos y nítidos y ésta no se detiene. Aún hay experimentos filosóficos modernistas en el arte después del fin del arte, como si el modernismo no hubiese concluido". *Ibidem*

⁶⁸ *Ibid*

de convertirse en un discurso textual que se oculta detrás de las imágenes. Como lo describe el autor, el Arte Conceptual se desarrolló hacia la conceptualización, y perfeccionó tanto la técnica, que llegó al punto de no depender de un objeto visual tangible para construir una obra de arte. Ya bastante difícil había sido aceptar el cambio de lo mimético a lo moderno, y ahora se exigía concebir de una manera distinta lo artístico para entender las ideas del arte contemporáneo.

La pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte surgió dentro del arte cuando los artistas presionaron contra los límites después de los límites y estos cedían. Sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente. Cuando una obra de arte puede ser cualquier objeto legitimado como arte surge la pregunta ¿Por qué soy yo una obra de arte?...sería necesario dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento, hacia la filosofía.⁶⁹

Claro está que en la actualidad, las teorías estéticas canónicas dejaron de ser útiles para la comprensión y apreciación del arte creado en nuestra época, además, “el arte contemporáneo es demasiado pluralista en intenciones y acciones”, incluye elementos estructurales como la muerte del sujeto, la descontextualización del objeto, la ausencia del objeto visible, el debilitamiento del objeto, el debilitamiento de la red de significantes, lo efímero y la temporalidad del suceso, el escepticismo casi nihilista, la inconformidad de los grupos minoritarios sometidos que hacen escuchar su voz, la crítica y la denuncia a los procesos de poder y a lo establecido, la apropiación de imágenes con significado e identidad establecidos otorgándoles una nueva significación e identidad, y otros elementos. Según este autor:

(El siglo XX es la)...era del trastorno (y) el arte es un espejo de esta totalidad cultural...es un periodo de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética,

⁶⁹ Arthur C. Danto, *Op. Cit.*p.28.

todo está permitido...El arte contemporáneo dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar.⁷⁰

Uno de los elementos indispensables para comprender el horizonte cultural que inunda el imaginario colectivo del siglo XX y XXI, es considerar a la ciudad como el lugar en donde se desarrollan todas las actividades humanas y que a partir de la revolución industrial, los objetos son producidos y reproducidos en serie. Pero, también es necesario señalar que el desarrollo de la informática cambia los soportes del lenguaje y se establecen nuevas relaciones entre los materiales y la naturaleza.

Los filósofos de la posmodernidad han intentado definir esa mezcla de identidades, realidades, tecnologías y economías que se dan en un contexto urbano y dividir al posmodernismo en una serie de mapas⁷¹ que ayudan a entender el papel de la creación artística en nuestro mundo cambiante. El mundo globalizado de finales de siglo XX, ha sido testigo de que todos los rituales, todas las culturas, todas las razas, toda la información, todos los mitos y toda la música del mundo se convulsionan en un “batidillo” global de imágenes híbridas que fluyen a través de los medios de comunicación y del espacio cibernético. La tarea de los artistas posmodernos es simplemente conectarse a lo desconocido y tratar de representarlo, tomando nota de la nueva combinación de mensajes, símbolos, culturas y medios y creando con éstos un video, una canción, una pintura, un edificio o un algo que refleje la condición posmoderna.

Lo primero que debemos preguntarnos es si existe el llamado posmodernismo, y en caso afirmativo, qué significa⁷².

Independientemente de las discusiones y escritos a favor o en contra alrededor de este tema, que se escuchan en todos los ámbitos académicos, es difícil e incomprensible para la sociedad actual, aceptar que se vive en la época del posmodernismo. Esta actitud es evidente, si se observa la indiferencia por entender lo que se está gestando a nuestro alrededor. Parece haber una

⁷⁰ Arthur C. Danto, *Op. Cit.*

⁷¹ Jim Powell, *Posmodernism*, New York, Writers and Readers Publishing, Inc. 1998

⁷² Foster, Hal, “Introducción al Posmodernismo”, en *La Posmodernidad*, México, 1988, Ed. Kairós, Pág.7

despreocupación general en la sociedad para descubrir el *zeigeist*. Contrario a lo que se cree, el posmodernismo no es un montón de juegos intelectuales sin significado. Es la reacción correspondiente a una de las crisis espirituales y filosóficas más profundas de nuestro tiempo – **el fracaso de la Ilustración**.

Frederic Jameson⁷³ sugiere que “las rupturas radicales entre periodos no suelen conllevar cambios completos de contenido, sino más bien se realiza una reestructuración de cierto número de elementos ya dados, los rasgos que en un periodo o sistema anterior estaban subordinados, se vuelven ahora dominantes, y los rasgos que habían sido dominantes se hacen de nuevo secundarios”⁷⁴. Aduce la genealogía de la posmodernidad a dos preceptos, en este caso relacionados con el arte, cuando la estética modernista es aceptada dentro del academicismo: en primer lugar, la feroz oposición de los creadores posmodernistas en contra de los...”muertos asfixiantes y canónicos, deificados monumentos que uno a de destruir para hacer algo nuevo...” en clara referencia a los artistas modernos; y en segundo lugar a la unión de la cultura de elite con la cultura de masas. El límite intelectual se funde y se confunde por el desvanecimiento de las diferencias entre el “buen gusto” y lo plebeyo en el arte. Los dos grupos de intereses exclusivos y excluyentes quedan entrelazados incorporando a los autores clásicos en la “paraliteratura” y compartiendo, programas de televisión, información publicitaria y propuestas artísticas que provocan la indefinición del borde entre arte y mercadotecnia.

Considera Jameson, que en el arte actual, casi nada resulta escandaloso, casi todo es tolerable y comercializable. Pero incluso, encuentra una forma de precisar el nacimiento del posmodernismo, también a principios de los años 1960, relacionándolo con el surgimiento del capitalismo tardío, de consumo o multinacional. Esta sociedad de consumo rompe drásticamente con la sociedad conservadora anterior a la guerra. Se intensifica la fase final del sistema capitalista, en la que las corporaciones multinacionales, como la Coca Cola, invaden la mente inconsciente a través de la publicidad. La relación del individuo

⁷³ Jameson, Frederic, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en Foster Hal, et. al. *La Posmodernidad*, México 1988, Ed. Kairós, p.165.

⁷⁴ *Idem*, p.183.

con el mundo de los objetos es incompatible, heterogénea, fragmentada y contradictoria.

Para explicar la lógica cultural del capitalismo⁷⁵ en la posmodernidad, Jameson divide al capitalismo en tres periodos cada uno de ellos con su propia lógica cultural: la era del Realismo o de la burguesía; la era del Modernismo o la insatisfacción con el mundo, en la cual “El Grito” (Munch) fue un lamento desesperado que expresó grandes temas como la alienación, la falta de raíces y de identidad, la soledad, la fragmentación social y la angustia. Los “Zapatos de Labriego” (Van Gogh) criticaron un mundo completamente lleno de pobreza y miseria campesina; y la era del posmodernismo o del reflejo de la dislocación y fragmentación de las comunidades lingüísticas – dispersadas en pequeños grupos. Cada uno hablando un “curioso lenguaje privado”, cada profesión desarrollando su propio código y cada individuo convirtiéndose en una isla, separado de todos los otros.

En opinión de Jameson, en esta cultura y durante esta época, en la que los cambios violentos son la regla y en la que los viejos valores, estándares y categorías parecen tener poca relevancia, la realidad “expresa la verdad interior de ese orden social recién surgido del capitalismo tardío” y se revela a través del *pastiche* (en correspondencia a la experiencia del espacio) y *la esquizofrenia* (en conexión a la experiencia del tiempo).

Para explicar el *pastiche*, Jameson, recurre a la figura de la modernidad, del Yo de identidad privada, – el ego. El individuo poseía una identidad, por tanto poseía un estilo que podía ser sometido a la burla por medio de la parodia. En el posmodernismo, la hija predilecta del modernismo, es sustituida por el *pastiche*, que soporta su diferencia en la falta del sentido del humor y en la carencia de intención para ridiculizar las desviaciones e insuficiencias del objeto imitado. En el *pastiche* se descubre la ausencia de ironía. Aún cuando ambos conceptos reproducen otros estilos, el *pastiche* se concentra en la falsificación, abandonando el viejo concepto del objeto único. El *pastiche*, es un plagio vil, que

⁷⁵ Frederic Jameson, *El Posmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Avanzado*, Barcelona 1991, Paidós, 121 p.

pertenece a la cultura de las masas, "...es parodia neutra". El dilema estético se presenta porque si no hay nada nuevo que crear, sólo queda el recurso de imitar estilos muertos, quizá mezclándolos para obtener algo original y diferente del resto, pero simulando otra realidad al fin. "Realismo" que se presenta como una serie de imágenes estereotipadas de un pasado inalcanzable. Según Jameson, la sociedad se enfrenta al problema estético del fracaso del arte, y la resurrección de los muertos. El autor compara la experiencia posmoderna con la experiencia esquizofrénica, en un sentido descriptivo y no como diagnóstico de la sociedad.

El modelo de Lacan...se basa en la concepción de que un signo lingüístico tiene dos o quizá tres componentes. Un signo, una palabra, un texto, se modela así como una relación entre un significante (un objeto material, el sonido de una palabra, la escritura de un texto) y un significado, el *sentido* de ese texto o palabra materiales. El tercer componente sería el llamado <<referente>>, el objeto <<real>> en el mundo <<real>> al que se refiere el signo.⁷⁶

En tanto que la esquizofrenia es definida como un desorden del lenguaje, (en el que se da la pérdida del referente) hay una ruptura de la relación entre significantes. El ejemplo más explícito es la repetición indefinida de una palabra durante varios minutos, mamá (repetido 60 veces), es un significante que pierde su significado, convirtiéndose en una imagen solamente. En el sentido de la experiencia del tiempo, dice que:

[Lacan consideró]...la esquizofrenia esencialmente como un desorden del lenguaje y (unió) la experiencia esquizofrénica a toda una nueva visión de la adquisición del lenguaje como el eslabón fundamental que falta en la concepción freudiana de la formación de la psiquis madura...Para Lacan, la experiencia de la temporalidad, ...es también un efecto del lenguaje. Debido a que el lenguaje tiene un presente, un pasado y un futuro, a que la frase se mueve en el tiempo, podemos tener lo que nos parece una experiencia de tiempo concreta o vivida. Pero dado que el esquizofrénico no conoce

⁷⁶Jameson, Frederic, *Posmodernismo y sociedad de consumo*, en Foster Hal, et. al. *La Posmodernidad*, México 1988, Ed. Kairós, Pág.176.

la articulación del lenguaje de ese modo, carece de nuestra experiencia de la continuidad temporal y está condenado a vivir en un presente perpetuo con el que los diversos momentos de su pasado tienen escasa conexión...la experiencia esquizofrénica es una experiencia de significantes materiales aislados, desconectados, discontinuos que no pueden unirse en una secuencia coherente.⁷⁷

El esquizofrénico no percibe una continuidad en el tiempo. La memoria de su pasado no conecta los eventos y al no tener expectativas no piensa en el futuro. Sufre la pena de vivir en presente y lo que entiende no tiene relación. Sin embargo, cualquier experiencia a la que se exponga será apreciada con mayor intensidad.

...el esquizofrénico no sólo no es nadie en el sentido de que no tiene identidad personal, sino que tampoco hace nada, puesto que tener un proyecto significa ser capaz de comprometerse a una cierta continuidad a lo largo del tiempo...cuando se rompen las continuidades temporales, la experiencia del presente se hace abrumadoramente vívida y <<material>>: el mundo aparece ante el esquizofrénico con intensidad realzada...⁷⁸

Haciendo la analogía, el individuo contemporáneo se está acostumbrando a la simultaneidad de imágenes (sobre todo en anuncios espectaculares, en televisión y en los medios cibernéticos) que le inhabilitan para retener su propio pasado, sin vincular el presente con lo que iba antes. El individuo posmoderno vive alienado, alucinando una "irrealidad" llena de representaciones robadas de la cultura consumista, reproducidas por medio de la repetición industrial. Algo importante se establece en las conciencias de la gente de fines de siglo XX, **lo nuevo ya no es novedad**. Lo reciente en nada cambiará la realidad. Ahora sólo existe un pasmo en el tiempo, una "...inmovilidad...Toda experiencia de la realidad...[es]...una experiencia de imágenes a través del televisor y de las computadoras, que aportan solamente el simulacro, el kitsch y la publicidad".

⁷⁷ Jameson, F., *Op. Cit.* p.177.

⁷⁸ *Idem.*, p.178-179.

[Hay una] “disolución de la categoría de lo nuevo...una experiencia del fin de la historia...una des-historización de la experiencia”⁷⁹, la historia deja de comprenderse como una sucesión de eventos ininterrumpidos, y se muestra como la existencia de muchas historias separadas, como narraciones literarias que no proporcionan la sensación de un todo universal.

La rapidez con que se dan a conocer las noticias provoca que no se tenga conciencia de la referencia real y que haya una disolución de los valores. La creencia de que al incrementar las percepciones hay una intensificación de los sentidos, se transforma en una “irrealidad”. El individuo experimenta una fractura temporal, está viviendo en un “presente perpetuo y en un perpetuo cambio que arrasa tradiciones que debieran preservarse”⁸⁰. La posmodernidad ha fragmentado al lenguaje y al sujeto – y ambos se han vuelto esquizofrénicos. La parodia y la sátira, propios de la modernidad, sólo pudieron ser posibles en una situación de lenguaje saludable.

Habermas, un partidario del proyecto ilustrado, postula la tesis que se resume en el título de su ensayo *“la modernidad un proyecto incompleto”*. Señala dentro de este panorama, que la modernidad nació manifestando la diferenciación y separación de las tres esferas autónomas: la ciencia, la moralidad y el arte, mismas que a la fecha han dejado sentir el abismo que se abría entre ellas. El mundo entero ha presenciado cómo “la extravagante expectativa de que las artes y las ciencias no sólo promoverían el control de las fuerzas naturales, sino también la comprensión del mundo y del yo, el progreso moral, la justicia de las instituciones, e incluso la felicidad de los seres humanos”, se desvió y se transformó en la monstruosa tecnología del exterminio.

el arte se ha convertido en un espejo crítico, que muestra la naturaleza irreconciliable de los mundos estéticos y sociales...todos esos intentos de nivelar el arte y la vida, la ficción y la praxis, apariencia y realidad en un plano...dieron

⁷⁹ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Ed. Gedisa 1998.

⁸⁰ Jameson, *Op. Cit.* .p.178-185.

una nueva legitimidad, como fines en sí mismas, a la apariencia como el medio de la ficción, a la trascendencia de la obra de arte sobre la sociedad, al carácter concentrado y planeado de la producción artística, así como a la condición cognoscitiva especial de los juicios sobre el gusto...

El modernismo surgió como antagonismo a todo mandato y desafió las imposiciones establecidas por la cultura y la sociedad. En la posmodernidad la subversión se convirtió en un mecanismo legitimado por el mismo orden al que combatía, de tal suerte que, lo que en su momento se ostentó como rebeldía, en la actualidad forma parte de la ideología cultural normativa. Si hubiera la posibilidad de alguna solución, según Habermas, ésta sería la reunificación de las esferas de la vida, pues la especialización establece una marcada diferencia entre los conocedores y el resto de los individuos.

...Los procesos de comunicación necesitan una tradición cultural que cubra todas las esferas, cognoscitiva, moral – práctica y expresiva. En consecuencia, una vida cotidiana racionalizada difícilmente podría salvarse del empobrecimiento cultural mediante la apertura de una sola esfera cultural – el arte – proporcionando así acceso a uno sólo de los complejos de conocimiento especializados...una experiencia estética que no se enmarca alrededor de los juicios críticos de los expertos del gusto puede tener alterada su significación: en cuanto tal experiencia se utiliza para iluminar una situación de historia de la vida y se relaciona con problemas vitales, penetra en un juego de lenguaje que ya no es el de la crítica estética. Entonces la experiencia estética no sólo renueva la interpretación de nuestras necesidades a cuya luz percibimos el mundo. Impregna también nuestras significaciones cognoscitivas y nuestras expectativas normativas y cambia la manera en que todos estos momentos se refieren unos a otros.⁸¹

Lyotard, otro pensador que analiza el fenómeno posmoderno, justifica que las vanguardias hayan buscado experimentar y sigan intentando distintas maneras de acrecentar la expresión de las emociones. Para explicar el papel del arte contemporáneo y su función como intensificador de las emociones,

⁸¹ Habermas, Jürgen, “La modernidad un proyecto incompleto”, en *La Posmodernidad*, Foster Hal, et al. México 1988, Ed. Kairós, p.33.

Lyotard, considera que la teoría de lo sublime⁸² de Burke, es una herramienta indispensable. La tesis burkeana, sostiene la imposibilidad de la pintura para provocar sentimientos intensos en el espectador porque se enfoca en la imitación de objetos y en la representación figurativa. Por otro lado, cree que la palabra por estar cargada de asociaciones pasionales puede expresar mejor los asuntos del alma, sin distracciones de lo visible. En su época, las características formales de una obra pictórica estaban subordinadas a la representación de objetos en el bastidor. Las corrientes artísticas que comenzaron a surgir después de las teorías de Burke y Kant, tuvieron la oportunidad de explorar ese

⁸² J.F Lyotard, *Lo Inhumano; Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1998. Lo sublime y la vanguardia. p.102-104. El autor explica: “El sentimiento de lo bello es para Kant un placer suscitado por una armonía libre entre la función de las imágenes y la de los conceptos, en el caso de un objeto de arte o de la naturaleza. El de lo sublime es aún más indeterminado: un placer mezclado con el pesar, un placer que proviene del pesar. En el caso de un gran objeto, el desierto, una montaña, una pirámide, o algo muy poderoso, una tempestad en el océano, la erupción de un volcán, se despierta la idea de un absoluto, que sólo puede ser pensada y debe quedar sin intuición sensible, como una Idea de la razón. La facultad de presentación, la imaginación, no logra suministrar una representación conveniente de esta Idea. Este fracaso en la expresión suscita un pesar, una especie de clivaje en el sujeto entre lo que puede concebir y lo que puede imaginar. Pero este pesar, a su vez, genera un placer, y un placer doble: la impotencia de la imaginación atestigua *a contrario* que procura hacer ver incluso lo que no puede ser visto, y así aspira a armonizar su objeto con el de la razón; y por otra parte, la insuficiencia de las imágenes es un signo negativo de la inmensidad del poder de las Ideas. Ese desarreglo de las facultades entre sí da lugar a la extrema tensión (la agitación, dice) que caracteriza el *pathos* de lo sublime, a diferencia del calmo sentimiento de lo bello. En el límite de la ruptura, lo infinito o absoluto de la Idea puede hacerse reconocer en lo que Kant denomina una presentación negativa, e incluso una no presentación. Cita la ley judía de la prohibición de las imágenes como un ejemplo eminente de presentación negativa: el placer de los ojos reducido a casi nada hace pensar infinitamente el infinito. Aún antes de que el arte romántico se desprenda de la figura clásica y barroca, queda así abierta la puerta a una búsqueda encaminada hacia el arte abstracto y minimalista. De tal modo, el vanguardismo está en germen en la estética kantiana de lo sublime”. En cambio, la estética burkeana, (1757) apuesta fundamentalmente por mostrar que “lo sublime es suscitado por la amenaza de que no suceda nada más. Lo bello da un placer positivo. Pero hay otra clase de placer, ligado a una pasión más intensa que la satisfacción, que es el dolor y la cercanía de la muerte. En el dolor, el cuerpo afecta el alma. Pero el alma también puede afectar al cuerpo, como si éste experimentara un dolor de origen externo, por el sólo medio de representaciones asociadas inconscientemente a situaciones dolorosas. Esta pasión completamente espiritual se llama el terror. Los terrores están vinculados a privaciones: privación de la luz, terror a las tinieblas; privación del prójimo, terror a la soledad; privación del lenguaje, terror al silencio; privación de los objetos, terror al vacío; privación de la vida, terror a la muerte. Lo que aterroriza es que el *sucede* no suceda, deje de suceder. Para que este terror se mezcle con el placer y componga con él el sentimiento sublime, es preciso...que la amenaza que lo genera quede suspendida...Ese *suspense*, provoca una especie de placer que es el de alivio...El alma está privada de la amenaza de ser privada de luz, lenguaje, vida. Burke distingue ese placer de privación secundaria con respecto al placer positivo, al que bautiza *delight*, deleite...un objeto muy grande, muy poderoso, que amenaza por lo tanto al alma con privarla de todo *Sucede*, la sacude de “asombro” (en grados menores de intensidad, está embargada de admiración, veneración, respeto). El alma está petrificada de estupor, inmovilizada, como si estuviera muerta. Al alejar esa amenaza, el arte procura el placer del alivio, del deleite. Gracias a él, el alma se entrega a la agitación entre la vida y la muerte...Para Burke ya no es cuestión de elevación...sino de intensificación.”

nuevo mundo de posibilidades que se abría a partir de la estética de lo sublime de ambos autores.

En la pintura vanguardista se exploró la idea de la contradicción entre el fin y los medios. Se alejó del fin, o de la creación de la obra pictórica en la que los colores y las líneas se sometían a la representación de figuras en el espacio. Cézanne explicaba que por tradición, la cultura impuso una manera de mirar, y que las “pequeñas sensaciones” que él estaba descubriendo, no podrían ser entendidas por todos: “se pinta para muy pocos”. Es decir, los medios, que en este caso eran la disposición de los colores y los valores, cobraron nueva importancia y se convirtieron en el objeto central de la obra. Como lo menciona Merleau-Ponty: “la percepción antes de la percepción, el color en su ocurrencia, la maravilla de que <<suceda>> (algo: el color) al menos en el ojo”. Con el tiempo, dice Lyotard, las vanguardias “...ponen en juego los constituyentes que podían suponerse elementales u originarios...”, y han seguido demostrando que lo importante no es el reconocimiento de la academia, sino la opinión de sus propios colegas al respecto de “hacer ver lo que hace ver, y no lo que es visible”, y obviamente han seguido desarrollando sus investigaciones cuestionando la necesidad de utilizar el bastidor, el color, el objeto e incluso el lugar en la producción artística.

Lyotard nos advierte sobre las amenazas que existen en contra de los artistas contemporáneos. Primera, dado el aislamiento y la incompreensión por parte de la comunidad, se vuelven vulnerables incluso al grado de que pueden ser reprimidos. La otra amenaza se encuentra en la seducción que ejerce la economía de mercado sobre la creación artística. “La correlación entre economía de mercado y la estética de lo sublime es ambigua y hasta perversa” Los artistas que están a la búsqueda de la *obra – acontecimiento*, tienen una actitud de obstinación por no cumplir con las reglas establecidas, desconfiando de la ideología. Por otro lado, como el mercado capitalista se encuentra envuelto en la idea de lo nuevo, los estimula a experimentar con nuevos medios de expresión, estilos y materiales, realizado de manera que los elementos opuestos, parezcan al principio incompatibles y terminen fusionados en un ente

sorprendente. No importa llegar al kitsch o al barroco, “**todo está permitido**”. “Innovar consiste en hacer como si sucedieran muchas cosas, y en hacer que sucedan”. El artista se encuentra confundido entre la innovación y el *Ereignis* que alimenta la temporalidad propia del capitalismo contemporáneo.

Es fácil que el público y los artistas, aconsejados por los intermediarios, los difusores de mercancías culturales, extraigan de esta observación el principio de que una obra es de vanguardia en proporción a su desnudez de significaciones...se cree expresar el espíritu del tiempo, cuando no se hace sino reflejar el del mercado. La sublimidad ya no está en el arte, sino en la especulación sobre el arte.⁸³

De cualquier manera, aunque lo “...sublime [esté] presente en la economía capitalista,...economía ajustada a una Idea: la riqueza o el poder infinitos...” y podemos decir que aún a su pesar, el arte posmoderno, ha optado por incrementar el rango normal de las emociones cotidianas, hasta el punto de provocar el rechazo total hacia las nuevas e irritantes propuestas que revelan la perversión, el morbo y el asco de la sociedad actual. Como si con esto quisieran mostrar la cara oscura de la condición posmoderna. Las creaciones artísticas causan repulsión pues contribuyen a agravar el malestar de la comunidad.

Empujadas por la estética de lo sublime a la búsqueda de efectos intensos, las artes...pueden y deben hacer caso omiso de la imitación de los modelos únicamente bellos, e intentar realizar combinaciones sorprendentes, insólitas, chocantes ...El aficionado...espera (de las obras) una intensificación de sus capacidades de emoción y concepción, un goce ambivalente. La obra no se somete a modelos, trata de presentar lo que hay de impresentable; no imita la naturaleza, es un artefacto, un simulacro...La comunidad social no se reconoce en las obras, las ignora, las rechaza como incomprensibles, y luego acepta que la vanguardia intelectual las conserve en los museos como huellas de tentativas que prestan testimonio del poder del espíritu y de su indigencia.⁸⁴

⁸³ J.F Lyotard, *Op. Cit.* p.110. Una obra de vanguardia para el autor, es aquella realizada por el segmento de artistas contemporáneos que están imponiendo nuevas propuestas y no a la vanguardia moderna del arte de principio del Siglo XX.

⁸⁴ *Idem.*p.105.

A decir de Walter Benjamín, la historia de los vencedores (esta gran narración escrita por los ganadores, quienes en su intento por preservar una realidad que legitimara su hegemonía, inventaban verdades), suprimió aquellos eventos que le resultaban desventajosos. Jean Baudrillard compara la estructura de esta clase de historia con la que se realiza en la actualidad. Los sucesos humanos recientes, son integrados y presentados por los medios de comunicación, en una sucesión incoherente de imágenes simultáneas que simulan la realidad. "...transforman la realidad en imágenes". Si tomamos en cuenta que en el posmodernismo se ha llegado al "fin de la historia" y se ha "reducido al ser a valor de cambio", el modernismo ya no pertenece a este periodo. "El fin del individualismo" y "la muerte del sujeto" anuncian la inexistencia del sujeto único, inconfundible y en consecuencia la ficción de un estilo único, inconfundible. El efecto creador e innovador de los artistas ha desaparecido en el olvido. El sujeto ya no crea, ni transforma, ni manipula a los objetos de arte. Ya todo ha sido inventado, no queda lugar para la innovación.

El trabajo de Jean Baudrillard combina un estudio semiótico y estructuralista de la cultura con un análisis neo – marxista. Deduce que la sociedad posmoderna se basa en el consumo de bienes – en comprar y usar cosas – y el consumo nunca nos puede dar felicidad, pues el consumo es un constructo cultural. La sociedad posmoderna está dominada por las computadoras y la televisión y se ha instalado en una nueva realidad, que queda ubicada dentro de lo que él llama "Los 3 Ordenes del Simulacro". En la era de la posmodernidad se da el tercer orden cuando el simulacro se convierte en la realidad misma. La hiperrealidad es la representación que no es irreal, sino que ha reemplazado a la realidad y es más real que lo real. Disneylandia entonces, sería el ejemplo perfecto.

Todo el movimiento de la pintura se ha retirado del futuro y se ha desplazado hacia el pasado con la cita, la simulación, la apropiación, ha retomado todas las obras del pasado, próximo o lejano... La estetización del mundo es total porque el arte se encuentra en los museos, en la basura, en las

calles, en la banalidad de todas las cosas sacralizadas sin ninguna forma de proceso, nos enfrentamos a la materialización semiótica del arte... En la medida en que la técnica y la eficiencia cinematográficas dominan, la ilusión se va... Nos acercamos a la alta definición de la imagen, mientras más lograda la perfección realista de la imagen, más se pierde el poder de la ilusión... La realidad virtual es el apogeo de esta pérdida de imaginación de la imagen... La virtualidad tiende a la ilusión perfecta, vuelve a lo real hiperreal y destruye esa ilusión... El caso de la mayoría de las obras de arte no es que no sean nada, es que son un objeto que obsesiona por su presencia vacía e inmaterial... Al volatilizar al objeto, el sujeto de la pintura se encamina hacia su desaparición.⁸⁵

Las imágenes tienen el poder de la ilusión, mismo que ha quedado demostrado a lo largo de la historia del arte. Sin embargo, para Baudrillard, la época del simulacro o la realidad virtual del arte y de los medios de comunicación, hace uso de los signos, de tal manera que a través de ellos, la realidad no sólo desaparece sino que se llega al punto de esconder esta desaparición.

(El arte)...se ha vuelto iconoclasta, no para destruir imágenes, sino para fabricar imágenes en las que no hay nada que ver... La sociedad posmoderna presume de ser tolerante hasta el extremo de llegar a la indiferencia y... todas las formas de arte de un mundo indiferente, están marcadas con el mismo estigma de la indiferencia... el arte gira en torno al vacío del objeto que ya no es objeto.⁸⁶

La idea de la muerte o crepúsculo del arte, que describe Vattimo en el libro *El fin de la modernidad*, implica tres elementos: el fin del arte como hecho específico, separado del resto de la experiencia; la supervivencia del arte en su

⁸⁵ Jean Baudrillard, *La Ilusión y la Desilusión Estéticas*, Caracas, Editores Latinoamérica 1998, p. 123. "El primer orden se dio cuando el ser humano modeló el yeso, el concreto y después el plástico... El segundo orden aparece con la reproducción infinita de la Revolución Industrial. El arte sucumbe a la fuerza de la reproducción gobernada por fuerzas de mercado".

⁸⁶ Jean Baudrillard, *Op. Cit.* p.124. "En Bizancio, los iconólatras pretendían representar a Dios al simularlo en las imágenes, pero así disimulaban con ello el problema de su existencia. Detrás de cada imagen, Dios había desaparecido, el problema de su existencia ya no se planteaba, quedaba resuelto por la simulación."

sentido tradicional y dentro de los marcos institucionales; y la estetización de la vida por el dominio de los medios de comunicación de masas.

La muerte del arte, indica que el arte ya no existe como fenómeno específico, en la que el arte está suprimido y hegelianamente superado en una estetización general de la existencia.⁸⁷

Para explicar estos procesos, realiza una breve descripción sobre el pensamiento de Marcuse, alrededor de la forma en que las vanguardias han estado, desde sus inicios, tratando de romper con la tradición que limita la experiencia estética a determinados lugares: la sala de conciertos, el teatro, la galería, el museo o el libro. Las nuevas propuestas niegan estos sitios y buscan el éxito confrontando los valores sociales, lo importante es “la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición” como en el “land art”, el “body art”, el teatro de la calle o el libro – objeto.

Es innegable, continúa Vattimo, que el ensayo de Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de reproductividad técnica*, tuvo gran influencia en la evolución de las nuevas propuestas artísticas. La posibilidad de reproducir el arte ocasionó que las obras perdieran su “aura” y por tanto desapareciera su sentido de originalidad (la obra de arte como un objeto único e irreproducible). Si a esto agregamos que la fotografía o la cinematografía nacieron para ser reproducidas, podemos entender el concepto de la muerte del arte y la manera en que se fueron debilitando los espacios para disfrutar la experiencia estética.

...los artistas respondieron dentro de una categoría de la muerte porque se manifiesta como una especie de suicidio de protesta, al renegar de todo elemento de deleite inmediato en la obra, al rechazar la comunicación y al decidirse por el puro y simple silencio. El arte sólo habla callando y la experiencia estética se da como negación de todos aquellos caracteres que habían sido canonizados en la tradición, el placer de lo bello...La obra de arte en las condiciones actuales manifiesta caracteres análogos a los del ser

⁸⁷ Gianni Vattimo, *Op. Cit.* Cap. III, p. 49 – 59.

heideggeriano: se da sólo como aquello que al mismo tiempo se sustrae⁸⁸.

Por otro lado, la información, la cultura y el entretenimiento son difundidos por los medios de comunicación, “no son medios para las masas ni están al servicio de las masas; son los medios de las masas...”, instauran un lenguaje común, producen consenso en el gusto del público, basado en los criterios generales de “belleza”. La estetización se descubre en el placer experimentado al “comprobar que uno pertenece a un determinado grupo que tiene en común la capacidad de apreciar lo bello”.

nos hallamos frente a una muerte de la estética filosófica. Sin embargo, el carácter enfático de los conceptos que nos dejó la estética madurada dentro de la tradición metafísica está ligado a la esencia de esa misma metafísica. Heidegger la describió sobre todo como el pensamiento objetivante y más en general, como la época de la historia del ser en la que ese pensamiento se da, acontece, como presencia. Esta época se caracteriza por el hecho de que el ser se da en ella como fuerza, evidencia, permanencia, grandiosidad, algo de carácter definitivo y también, probablemente, dominio⁸⁹.

Bajo estas condiciones de vulgarización de una sociedad conformista y sin aspiraciones, los artistas encontraron un nuevo sentido en el arte, tratando de producir una reintegración de la existencia. La obra será más válida cuanto más tienda a esa integración.

En conclusión podemos decir que el arte visual de los últimos veinte años, se explica siempre y cuando se tome en cuenta la ironía que existe en la actitud de los artistas al apropiarse de las imágenes de los medios de comunicación de masas o de su lenguaje común. Por tanto, ya no es posible describir la experiencia artística con el lenguaje filosófico de la estética tradicional. En la obra no se encuentra la obra ejemplar del genio, ni la manifestación sensible de la idea, ni la “puesta por obra de la verdad”, en la actualidad la crítica del arte,

⁸⁸ Gianni Vattimo, *Op. Cit.*p.53.

⁸⁹ *Ibidem.*

recurre a los conceptos utilizados por la semiótica, la psicología, la antropología o la sociología, para explicar el fenómeno artístico.

CAPITULO II
PRINCIPALES OBRAS Y COMENTARIOS



*“They blind
your eyes
and drain
your brain.”*

**"The things
I always think about
in terms of my work
are reinforced each time
I read the newspaper,
turn on the TV, see a movie
or walk down the street
- the issues of power, sex,
death, money and love."**

Bárbara Kruger no tiene una carrera universitaria y tampoco terminó sus estudios en una escuela de arte. Sin embargo, uno de los mecanismos legitimadores en nuestra cultura⁹⁰, la reconoce como una excelente artista. En 1964, se inscribió en la Universidad de Siracusa, pero sin dinero suficiente para seguir estudiando, y con la prematura muerte de su padre acaecida el año siguiente, tuvo que dejar los estudios y regresar a Newark, Nueva Jersey, lugar en el que nació en 1945. Siempre con el ánimo de salir adelante, se empleó como telefonista, mientras empezó algunos cursos en la Escuela de Diseño Parsons. A pesar de ser buena estudiante y de tener el apoyo de sus profesores, nuevamente abandonó la escuela por un empleo como dibujante en la revista *Mademoiselle* y rápidamente fue promovida a jefa del departamento de Diseño. Poco después trabajaba ya en la importante revista de viajes *Conde Nast*.

Como mujer, Bárbara siempre se sintió intimidada por el mundo del arte. La de 1969, era una época en la que el ambiente artístico no promovía la obra de las mujeres artistas y mucho menos de los artistas de color. Comenzó su carrera como feminista, tomando la decisión de abandonar las raíces del diseño. Realizó cuadros hechos en tela y experimentó con la pintura por un tiempo. Sus primeros intentos, mostraban una gran inseguridad en el manejo de los textiles y

⁹⁰ Cfr.p.17, Teorías Expresivas. Uno de los mecanismos legitimadores, es el reconocimiento de la artista por parte de los expertos o críticos de arte, aunque Kruger no obtuviera un grado académico terminal que la legitime como artista.

el “arte femenino” (este tipo de arte era una tendencia muy particular de las artistas, en especial de su proyecto feminista radical que trataba de integrar las actividades consideradas “femeninas” dentro del mundo “masculino” del arte, en el cual no se incluyó jamás la cerámica o el bordado), y pronto se desilusionó por la falta de sustancia de su naturaleza decorativa y la ausencia de motivación en relación con sus inquietudes. Ella siempre se ha considerado una persona productiva y trabajó muy duro para exponer en 1973, la pintura “2 a.m. cookie”. Un año después participaba en una exhibición del Artist’s Space y en 1975 se presentaba en la Galería Fishbach de Nueva York.

Dadas sus dotes creativas y su increíble capacidad, en 1976, la Universidad de California en Berkeley le ofreció un puesto como profesora. Desde entonces, esta casa de estudios ha sido un pequeño remanso al que Bárbara regresará una y otra vez. Es importante decir, que éste fue un momento de profunda reflexión sobre su vida y su papel en el mundo del arte. Ya inmersa en el mundo académico de la Universidad de Berkeley, tuvo la gran fortuna de conocer las teorías de Foucault, Roland Barthes, Julia Kristeva y Jacques Lacan, personajes que serán esenciales para descifrar su comprensión del contexto socio – cultural. Ella comprendió, en primera instancia, que las redes de relaciones de unos sujetos con respecto a otros definen la identidad del individuo, (tesis sostenida por Foucault, que concibe al sujeto construido por las fuerzas sociales); en segundo lugar, Barthes le proporcionó la idea de que ese “poder” se ejerce por medio del lenguaje.

Preocupada siempre por los temas políticos y sociales de su época, trató de encontrar una forma de relacionarlos y expresar sus ideas. La concepción de su obra característica se debe en gran medida a estos dos pensadores. Kruger impone su visión y su poder a través del lenguaje que ella domina: las imágenes. Su trabajo artístico evolucionó para denunciar la forma en que se oprime y se objetiva a la mujer y hacia la crítica del poder masculino. Ella define su obra como el análisis del “...panorama de las relaciones sociales mediadas por las imágenes”. Si bien comenzó como crítica sobre el tema del género y sigue

siendo uno de los principales enfoques de Bárbara, también se preocupa por mostrar la conexión entre el rol social de la mujer, el consumo de masas y la ideología patriarcal.

Todavía en 1977, no encontraba su propio estilo, sin embargo publicó *Picture/Readings*, un libro en el que incluyó fotografías confrontadas por pequeños párrafos. Para finales de 1979 y principios de 1980, divulgó las primeras obras en las que se apropiaba de imágenes comerciales en blanco y negro con frases o palabras en blanco sobre un fondo de banda roja, diseño por el que sería reconocida internacionalmente, su impactante estilo fue una descarga fulminante. "*Pictures and Promises. A Display of Advertising, Slogans, and Interventions*" fue una exposición para el Kitchen Center for Video and Music, que se incluyó en "Public Address" en la Galería Annina Nosei.

A finales de los años setentas se asoció con un grupo de artistas, donde figuraban Cindy Sherman, Sherrie Levine y Richard Prince entre otros, preocupados por la influencia de los signos en la sociedad y haciendo especial énfasis en las imágenes de la mujer.



"We are not what we seem".

(No somos lo que parecemos).

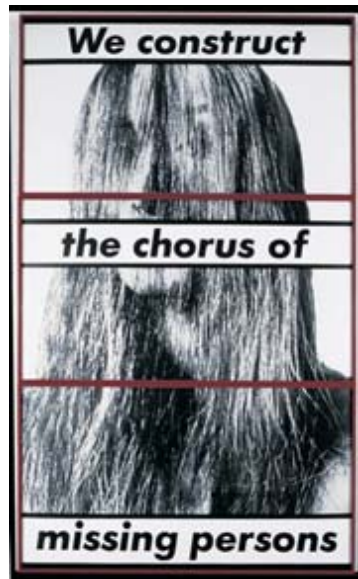
Las tesis de Freud y de Lacan fueron una gran herramienta de apoyo para este movimiento feminista. Les permitirán revelar los efectos de la mirada social sobre el cuerpo femenino, que establece distancias y convierte a la mujer en un ser pasivo. Durante varios años, se dedicó a elaborar obras de arte relacionadas con el despertar de la conciencia en las mujeres, aunque al mismo tiempo realizara obras con otra temática.



“Be”

Una de las características peculiares de Bárbara será utilizar las palabras y el texto para exponer el control político e ideológico. En esta pequeña palabra se encuentran escondidas todas las facetas del “Ser” y lo que como mujeres, debemos ser. “Ser” sumisa, ser buena, ser inmóvil, ser sin rostro, ser sin personalidad, ser callada, ser sin identidad, ser sin piernas para no avanzar. Sabemos que nos han impuesto esa forma de no ser, pero sin imagen de nosotras mismas, sin mente para pensar, no contamos con la capacidad de razonamiento para darnos cuenta de esa imposición. Kruger confirma ese ser separado de su ser – que somos las mujeres, aceptando sin poder decir nada – por el uso de las distintas tonalidades en que divide la imagen. John Berger comenta que la presencia social de la mujer se manifiesta por medio de sus gestos, de su voz, de sus opiniones, de sus expresiones, de su ropa, y todo ello expresa la percepción que tiene de sí misma, pero no sólo eso, su ser se ve dividido desde pequeña porque ha sido educada para observar su propio

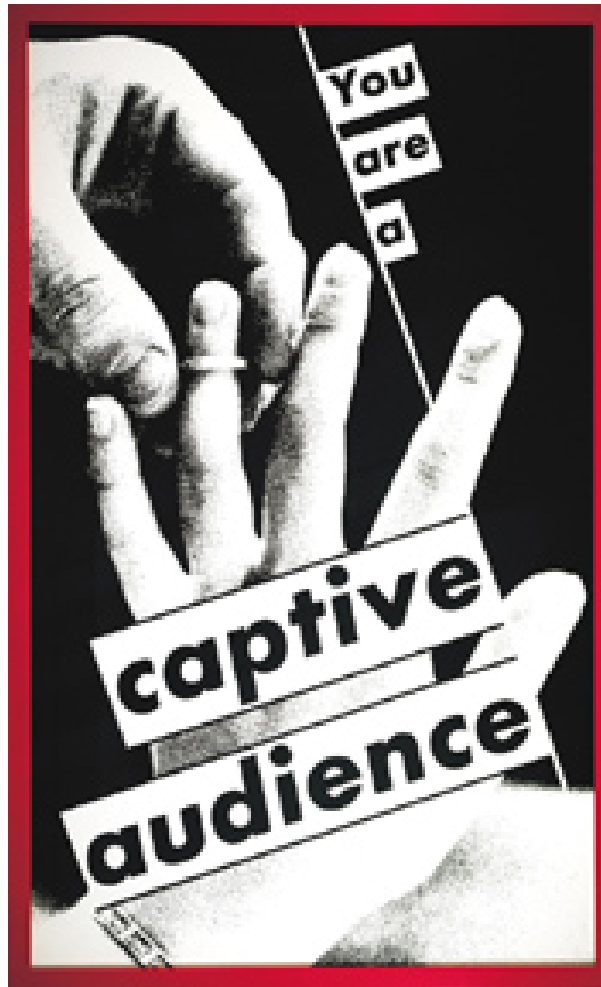
comportamiento, por lo que, ambos roles, la supervisora y la supervisada constituyen su identidad como mujer⁹¹.



“We construct the chorus of missing persons” 1983
Gelatin silver mural prints
and artist’s frame:
121 7/8 x 72 7/8 x 2 in.
Gift of Paul and Camille
Oliver-Hoffmann

El cabello largo oculta la cara de esta fotografía. Se acentúa la división visual por la posición de las líneas y la segmentación de la frase. La parte superior corta la cabeza, la parte de en medio cubre la boca y la frase final está colocada en la parte inferior de la imagen. Estos tres elementos forman el gancho que atrapa el ojo del espectador. Las obras de Kruger generalmente llaman la atención por el desequilibrio de las relaciones de poder, especialmente entre hombres y mujeres. Aquí la identidad individual está oculta a la vista, la persona puede ser cualquiera de nosotros, quizás la frase venga de alguien más que no es la figura mostrada. Además “we” indica un punto de vista muy particular, que no puede ser “them”. Estas ambigüedades encubren información importante y por tanto, el espectador se genera una serie de preguntas: ¿A quiénes se refiere con “we”? ¿Qué es el “chorus of missing persons”? ¿Qué conclusiones se obtienen de esta persona? ¿De qué manera contribuye la posición del texto al significado de la obra? Si parece un anuncio publicitario, ¿cómo afecta la elección de la forma y el color al significado de la obra? ¿Cuál es el mensaje que se quiere mandar?

⁹¹ John Berger, *Ways of seeing*, Great Britain 1977, Penguin Books, Pg. 47.



“You are a captive audience”

Adoptando las costumbres y normas sociales, las mujeres nos convertimos en una audiencia cautiva. Hemos sido educadas para crecer y casarnos, pasando a ser propiedad del marido, perdiendo jubilosamente parte de nuestro ser. Reconocemos y nos comprometemos a aceptar nuestros roles, en una actitud pasiva y conformista. “El rol de toda mujer es casarse y ser madre”, de lo contrario nos sentimos frustradas por no lograr nuestro objetivo máximo. Estamos de acuerdo con ser quienes no somos. Somos libres de someternos a quien nos posea. Decimos sí al contrato, cedemos nuestro poder.



We have received orders not to move, 1982

En obras como "*We have received orders not to move*" Kruger utiliza imágenes que sorprenden y asustan porque denuncian el control de los hombres sobre las mujeres. Con ello, trata de incitar en la espectadora un sentimiento de rebeldía que le permita zafarse de su yugo. La postura de la figura en la imagen junto con la idea que dan los clavos, transmiten la sensación de inmovilidad. No podemos movernos porque nos ordenan no movernos, pero además, aceptamos esa actitud inmóvil como parte de nuestra forma cotidiana de ser. "Siendo el estereotipo la forma fundamental de sumisión en el orden patriarcal, Bárbara apunta a la capacidad de transformación social de forma casi violenta"⁹².

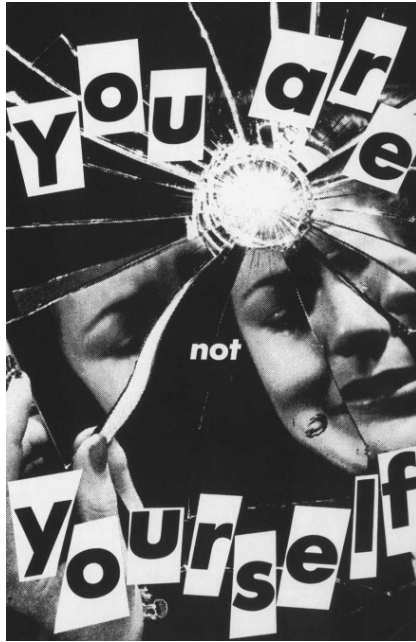
⁹²SaraRivera "You are not yourself" [en línea], Babab. Com, Revista digital No.08, mayo 2001, [Miembro fundador de la Asociación de Revistas Digitales de España (A.R.D.E).
<http://www.babab.com/no08/barbara_kruger.htm-2001-12-28, [Consulta 21 junio, 2004].



“Your gaze hits the side of my face”

“Your gaze hits the side of my face”: Esa mirada es masculina, y lo que golpea es un rostro de mujer. Con sólo una imagen y ocho palabras Bárbara Kruger es capaz de dar una patada a siglos de dominación del hombre-sujeto hacia la mujer-objeto a partir del proceso de visión, sin olvidarse de darle un repaso al concepto tradicional de arte basado en el binomio genio-obra maestra. En este caso ha escogido la imagen de una mujer que nos remite directamente nada menos que a la tradición griega, perfectamente reconocible en nuestra cultura occidental, para deconstruir su significado clásico. Ese es el método, Kruger adopta un estereotipo que nos seduce para añadirle un texto que invierte el mensaje que habíamos asumido en un primer momento. La belleza de la imagen es interrumpida por esas palabras que, aluden al "Efecto Medusa" descrito por Craig Owens: en la sociedad patriarcal la mirada ejerce un papel controlador que ha "petrificado" y objetualizado a la mujer. Critica por tanto al proceso visual en sí, cuestiona la relación entre el observador y la obra, y según ella misma explica, establece el deseo de "dar la bienvenida al espectador femenino dentro del público masculino" ⁹³

⁹³SaraRivera “You are not yourself” [en línea], Babab. Com, Revista digital No.08, mayo 2001, [Miembro fundador de la Asociación de Revistas Digitales de España (A.R.D.E).
<http://www.babab.com/no08/barbara_kruger.htm-2001-12-28, [Consulta 21 junio, 2004].



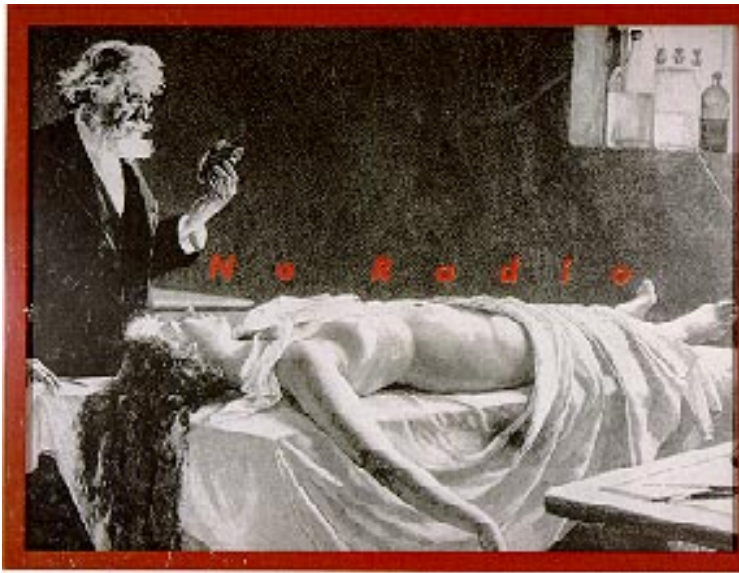
"You are not yourself"

Black-and-white
photograph, 72 X 48 in.
(182.9 X 121.9 cm).
Collection Per Skarstedt,
New York

Esta imagen sacada del cine construye la obra *"You are not yourself"*, la fotografía de un espejo roto junto con este brutal texto, nos exhibe la falta de unidad de nuestra identidad femenina confirmándonos que estamos fragmentadas y nos recrimina directamente por medio del pronombre *you*. "Tú no eres tú misma", porque te has perdido en el camino. Has intentado ser quién no eres para satisfacer a alguien y convencerlo de tu valor externo basándote en la apariencia y en los cánones de belleza que te ha impuesto, como la búsqueda de aquellos objetos que puedan integrar tu imagen de "completud", como la define la cultura patriarcal. Por eso estás rota, destrozada, incompleta, vacía, eres solamente una imagen.

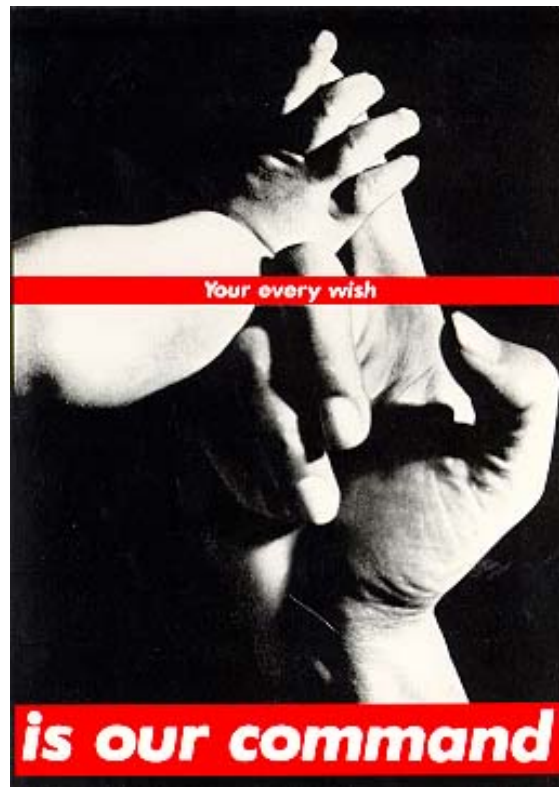
Según algunos autores, Kruger refleja las teorías de Baudrillard porque revela que los ideales sociales que obtenemos sobre la belleza, la auto-identidad y la conciencia son puros simulacros. Los signos a los que nos aferramos son irreales. *"You are not yourself"* es un buen ejemplo de su diálogo con las ideas de Baudrillard, esta imagen sugiere la distancia entre el simulacro y la realidad. Le dice a la espectadora: "Tú no eres tú misma porque lo que la sociedad quiere que seas es imposible. El concepto de auto-identidad en nuestra cultura se ha vuelto un simulacro y por tanto es irrelevante a la vida real.

Esta pieza también realza otra conexión entre Kruger y Baudrillard: ambos están fascinados con el ojo, la vista, la visión. Las teorías de Baudrillard, normalmente se explican o describen en términos de espejos de la realidad y distorsiones. La imagen es teóricamente el espejo de la sociedad, pero ha sido distorsionado en un simulacro.



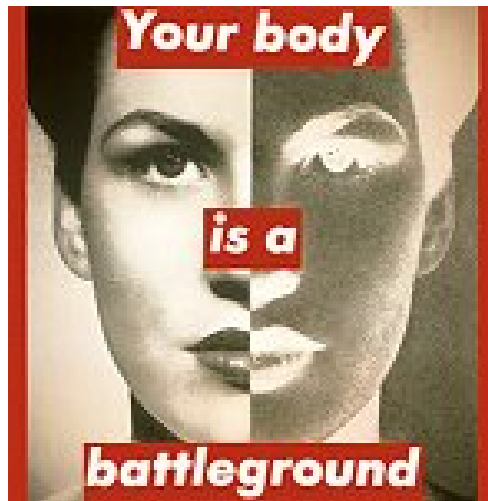
“No Radio” 1988

Dentro de la misma temática está la fotografía: *“No Radio”*. Es la imagen, apropiada de un antiguo grabado, en la que aparece un científico en el momento de revisar el cuerpo muerto de una mujer. No hay emoción, solamente una parálisis en el tiempo, concentrándose en el corazón que sostiene en la mano. Precisamente por la frase “no radio”, la reflexión a la que apuesta es a darnos cuenta que el corazón no es un aparato que funciona a base de baterías o algún otro instrumento mecánico, robotizado. Lo asombroso es darse cuenta que las mujeres sí podemos llegar a tener sentimientos autónomos, a pesar de aceptar el sometimiento y seguir las órdenes del mandato patriarcal.



"Your every wish is our command" 1981

La sensación de ternura que causa el contacto entre la mano del bebé y la de su madre, contrasta con la expresión: "tus deseos son órdenes para nosotras". Siguiendo el patrón cultural de la buena y abnegada madre, que sólo existe para cuidar a sus hijos, hemos admitido que el instinto maternal es natural en nosotras, damos por hecho que nacimos para ser madres y fuimos educadas para continuar con nuestra función "natural", aceptamos que nuestra obligación es con nuestros hijos y con la familia, a ello debemos consagrarnos, prometemos que por ellos cederemos todos nuestros derechos, sueños y deseos. Así lo seguiremos haciendo, aún sabiendo que todo ha sido un gran invento. Y aquellas mujeres que no cumplan con este mandato, serán rechazadas y discriminadas, sacrificadas de por vida por no servir y por ser "malas para tener hijos", haciéndolas sentir culpables y cargar un terrible peso emocional.

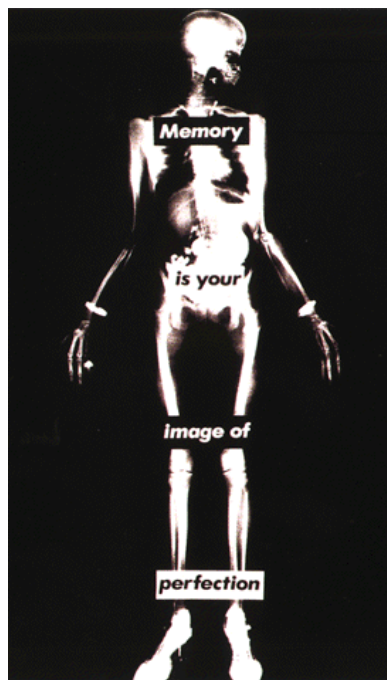


"Your body is a battleground", 1989
photographic silkscreen on vinyl,
112 x 112 inches.

"Your body is a battleground", originalmente se diseñó como póster para una marcha pública en apoyo al derecho al aborto, realizada el 9 de abril de 1989 en Washington, D.C. Además, Kruger ha permitido que esta imagen sea expuesta en postales con el texto "apoya el aborto, el control natal y los derechos de las mujeres". Para su elaboración, utiliza una fotografía frontal de la cara de una modelo, en *silk screen*. En la obra "conjuga su preocupación por la construcción de la identidad femenina" y le otorga a la imagen un significado adicional dividiendo la superficie en dos secciones: de derecha a izquierda, la imagen va de positivo a negativo, criticando el estándar objetificado de simetría-armonía aplicada en los tiempos modernos a la belleza femenina y perpetuada por la publicidad y los medios; y de arriba abajo la cara se divide en tercios que llevan la frase *"Your body is a battleground."* Por un lado denuncia nuestra búsqueda incansable por tratar de "ser completas" tal y como la mentalidad patriarcal lo impone, por el otro, reclama nuestro derecho sobre nuestro propio cuerpo, alrededor del cual se generan una serie de discursos, bien de orden religioso, legal o político, que deciden por nosotras e imponen su voluntad sobre

nuestra corporeidad. El original se encuentra en la colección de la Broad Art Foundation, en Santa Mónica, Ca.

En una imagen de Rayos – X, generalmente no se define el sexo de la figura representada, sin embargo, en esta fotografía, el apoyo de los elementos decorativos en los huesos de los antebrazos y los zapatos, nos dan la pauta para pensar que se trata de una figura femenina. La memoria es tu imagen de perfección, es la sentencia que acompaña a este esqueleto. Bárbara insiste en que la sociedad está controlada por los códigos dictados por los medios de comunicación, hasta el punto de que las experiencias vividas en ocasiones se reducen a la imitación de aquellos “clichés” asentados en nuestra memoria. Somos mujeres porque de memoria hemos aprendido a ser mujeres y a comportarnos como mujeres. La mayor parte de nuestra personalidad se configura a partir de lo que la sociedad nos enseña y nos aprueba y por tanto la apariencia exterior es muy importante.



“Memory is your image of perfection”

A pesar de ser feminista, reconoce que esa etapa es solamente un peldaño en el proceso evolutivo de toda mujer. Sobre el éxito de las mujeres en el campo del arte de los últimos veinte años comenta que las mujeres hemos superado nuestra posición y hemos trabajado arduamente para ganarnos un lugar importante política, económica, y emocionalmente en la sociedad. Y comenta que la misma suerte han tenido los artistas de color.

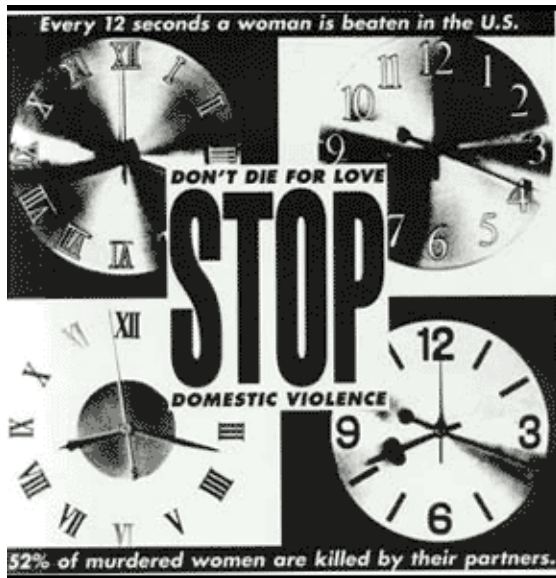
Y ahora el trabajo visible de las mujeres se celebra no porque sea de mujeres sino porque es tan bueno, que simplemente gobierna, sin tener en cuenta el género o su creador.⁹⁴



“Tell us something we don’t know”

Todos estos ojos observando atentamente sin parpadear, algo hemos aprendido, ya sabemos la verdad, no puedes seguir engañándonos, “Dinos algo que no sepamos”, para poder creerte.

⁹⁴ Barbara Kruger, *Op. Cit.* p.38



“Don´t die for Love”

No mueras por amor,
Alto a la violencia
doméstica.

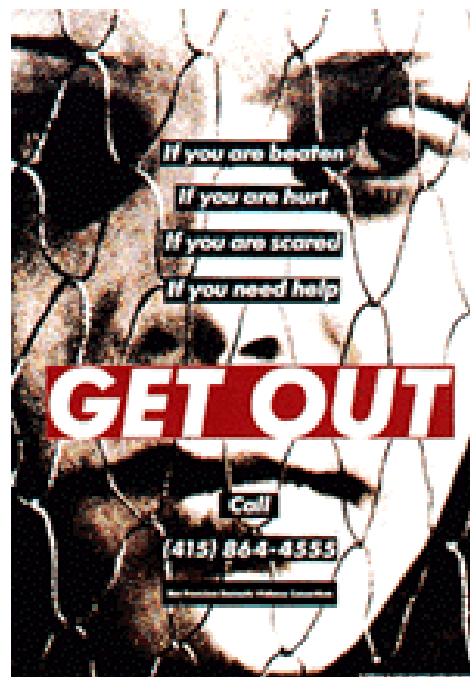
Cada doce segundos,
una mujer es golpeada
en los Estados Unidos.

52% de las mujeres
asesinadas, fueron
muertas por sus parejas.

Su tarea además de ser artística, también ha sido de preocupación por la realidad que viven tantas mujeres y a través de estos comerciales intenta ayudarlas.

“Get Out”, 1989

Si te golpean,
Si te hieren,
Si estás asustada,
Si necesitas ayuda
¡Lárgate!





Con el tiempo continuará con su postura feminista, haciendo referencia a la docilidad, la sumisión, la obediencia, el sometimiento, y la aceptación del rol femenino impuesto por la ideología de la cultura patriarcal. Pero su apuesta avanzará todavía más lejos.

La influencia de su labor como fotógrafa diseñadora es evidente en las obras por las que se le conoce artísticamente en el plano internacional, aunque la propuesta tenga marcadas diferencias en cuanto a su intención. Bárbara comenta que en su empleo de diseñadora: *If you didn't make people look at that page you were fired*⁹⁵. Gracias al dominio de la imagen, aprendió la manera de captar la atención del observador con un mínimo de signos y se dio cuenta del efecto dominante que ejercen en nuestra cultura. Sólo tuvo que manipularlos en sentido inverso y añadirles un texto contundente. Su experiencia como diseñadora tuvo una gran influencia en la elección de imágenes, las combina con frases que obtiene de libros favoritos, de frases célebres y del *Thesaurus*. Lo asombroso de su obra es que sus fotografías proporcionan la información e imponen el “tipo” de persona que aceptamos ser, los pronombres personales sirven para otorgarnos el género y la raza que nos corresponden y pedirnos una reacción.

⁹⁵ Si no lograbas que la gente observara la página, te corrían. (Mi traducción)



"You construct intricate rituals which allow you to touch the skin of other men", 1981
Black and white photograph, 101.6 x 127.32 cm
Museum of Fine Arts, Boston: Anonymous gift 1993

Una vez que ha elegido una frase y una imagen, Kruger fotocopia las fotografías, manipulando el tamaño, el marco y el contraste y re-fotografía las imágenes. Durante este proceso acomoda las frases con las imágenes. Después las envía a un estudio fotográfico que agranda sus diseños al tamaño escogido y las imprime en blanco y negro o en color. Finalmente, las obras se colocan en marcos de esmalte rojo. Kruger también incorpora en sus obras el tema de los metarrelatos del pensamiento de la posmodernidad. Como explica Jean – Francois Lyotard, "...se tiene por <<posmoderna>> la incredulidad con respecto a los metarrelatos", la historia maravillosa de cómo funciona el mundo no es satisfactoria para explicárnoslo.

...la ciencia está en conflicto con los relatos... la dialéctica del Espíritu, la hermenéutica del sentido, la emancipación del sujeto razonante...se revelan fábulas...para dar validez al discurso científico posmoderno...el pequeño relato se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa y desde luego, la ciencia...los juegos del lenguaje son heteromorfos...si existe consenso...debe ser local.⁹⁶

⁹⁶ Jean – Francois Lyotard, *La Condición Posmoderna, Informe sobre el saber*, Tr. Mariano Antolín Rato, Madrid, Ediciones Cátedra 1998, Pág. 10-118

Por tanto, la sociedad ha de basarse en micronarrativas para ordenar nuestro mundo. En el caso de la obra siguiente, desde el lenguaje y la imagen masculinos interpela a todos los que somos <<Otro>>. "*Your comfort is my silence*", la fotografía y la frase irritan al espectador, le ordena guardar silencio, gracias a ello, la representación masculina de la imagen puede obtener confort. Por culpa de mi silencio, tú obtienes confort, podemos traducir de la imagen y el texto. Bárbara trata de advertir: "*mira o rechaza mi obra, pero no permanezcas indiferente*".



*"Your comfort is my silence",
1981*

Tu confort es mi silencio.

As long as the ethereal "you" doesn't hear "my" micronarrative, your worldview remains intact. The use of the pronouns serve to decenter the viewer's position. The viewer is shaken because the natural reaction to the piece is that the "you" does not refer the viewer in particular, but to some otherness that is not viewing the picture at the moment. The viewer reacts by stepping out of s/he/its normal frame of reference to evaluate the picture, thereby forming s/he/its own micronarrative of what the image is referring to. Kruger also uses the feminist micronarrative often. She brings this to the foreground in many of her works, and pulls in the alternate, female, perspective of the world.⁹⁷

⁹⁷ Shawn Rider, Writings, [en línea], Página Digital, <http://www.wdog.com/rider/writings/real_kruger.htm, [consulta 13 noviembre, 2003]. Mientras el "tú" etéreo no escuche mi micronarrativa, tu visión del mundo permanece intacto. El uso de los pronombres sirve para descentrar la posición del espectador. La reacción

Kruger se ve influenciada por la teoría del poder de Michel Foucault: "El poder se encuentra en todos lados; no porque abarque todo, sino porque viene de todos lados. El poder no es un concepto cuantificable, no es una institución...es el nombre que se le atribuye a una compleja situación estratégica en una sociedad particular, fluye continuamente, incrustado en los signos y en los iconos de la cultura, los medios de comunicación y la publicidad, es difuso, descentralizado, y en consecuencia, anónimo".

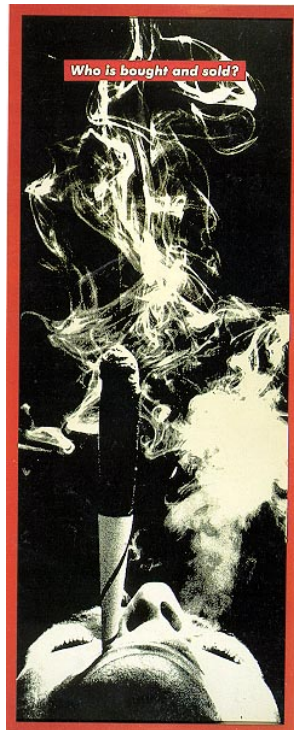
Las luchas por el poder ocurren todo el tiempo, y se manifiestan en todas las relaciones, incluyendo los procesos económicos, las relaciones de conocimiento y las relaciones sexuales, estamos constantemente en el riesgo de involucrarnos en el proceso de ser poderosos o estar sin poder y viceversa. El posicionamiento del cuerpo social, es un control instrumentado por la sociedad para producir sujetos normalizados que puedan insertarse en sus órdenes ideológicos, sociales y económicos.



Esta bandera de Estados Unidos de América, está escrita con frases inquisitorias sobre el comportamiento de la sociedad. En lugar de las estrellas, se lee: "Busca el momento en que el orgullo se convierte en desprecio." En el

natural a la obra es que el "tú" se refiere a algún "otro" que no está viendo la obra en este momento. El observador reacciona saliéndose del marco normal de referencia (ella, el, ello) para evaluar la fotografía, formándose su propia micronarrativa sobre lo que la imagen refiere. Utilizando la micronarrativa feminista, trae al primer plano la perspectiva femenina alternativa del mundo. (Mi traducción)

lugar de las rayas blancas y rojas, se encuentra el sello característico de Bárbara cuestionando los valores culturales: “¿Quién es libre de elegir? ¿Quién está más allá de la ley? ¿Quién está sanado? ¿Quién está protegido? ¿Quién habla? ¿Quién es silenciado? ¿Quién saluda durante más tiempo? ¿Quién reza más fuerte? ¿Quién muere primero? ¿Quién ríe al último?”.



Cuando se le pregunta por qué utiliza los pronombres directos en sus fotomontajes contesta:

...ellos han generado la fuerza de mi trabajo desde el principio. Me gustan porque cortan la grasa. Es un acercamiento directo con el espectador. Están en todos lados y la gente se acostumbra a eso. Se miran uno al otro cuando hablan (casi siempre). Ven la televisión. Las cabezas parlantes y los pronombres gobiernan, en el mejor y en el peor sentido de la palabra. Me interesa como se construyen las identidades, como se forman los estereotipos, como las narrativas se convierten en historia.⁹⁸

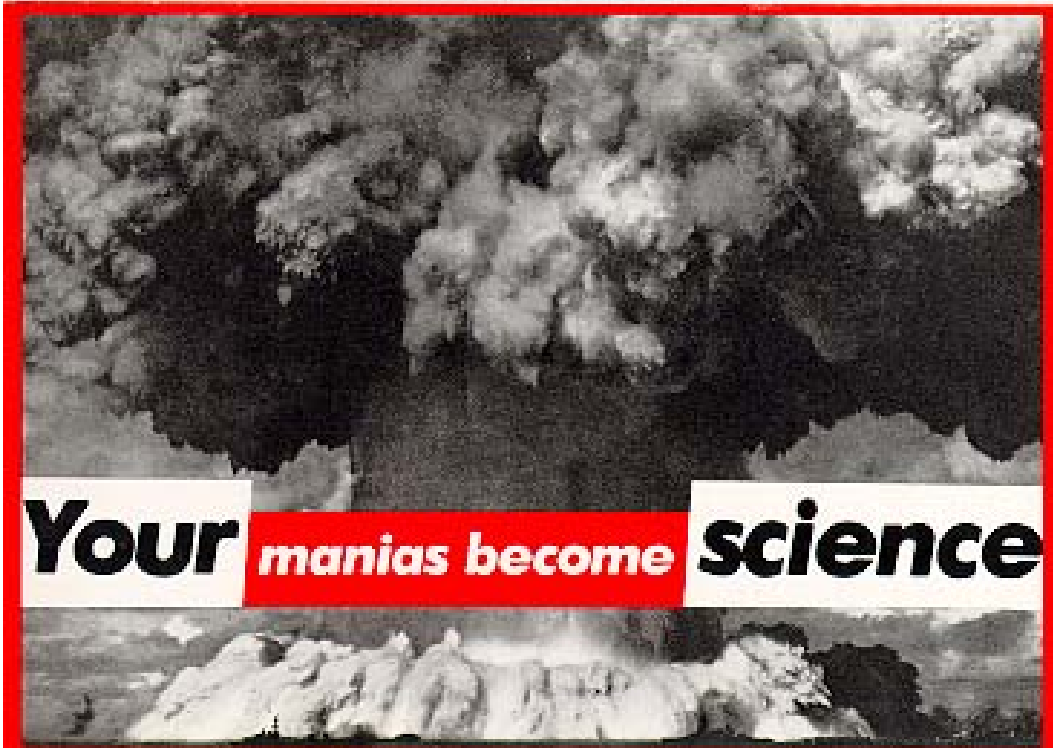
⁹⁸ Barbara Kruger *Thinking of you*, Los Angeles, The Massachusetts Institute of Technology Press and The Museum of Contemporary Art, 1999. p.7.



*“You make history, when you do business”*1982

Las frases que usa son cortas pero medulares, lanzadas sobre grandes fotografías, generalmente extraídas de otros medios que en conjunto retan el poder masculino, apoyado en los discursos patriarcales. Utiliza los colores rojo, negro y blanco como elementos declarativos o acusatorios. Las frases aseveran la oposición entre los pronombres “you” y “we”, que satíricamente se refieren a “hombres” y “mujeres”. Por tradición reconocemos que la representación de la presencia del hombre constituye su poder social, sexual, económico, moral, temperamental o físico, mismo que puede ejercer sobre otros. El lenguaje y su uso dentro de la cultura refuerzan los intereses y las perspectivas masculinos, construyendo y manteniéndose a través de los empleos, los proverbios, las bromas, los mitos y la historia. “Basically I want to be effective in making changes in power and social relations...The spectators who view my work don’t have to understand. They just have to consider the pictures that bombard their

lives and tell them who they are to some extent. That's all they have to understand.⁹⁹”

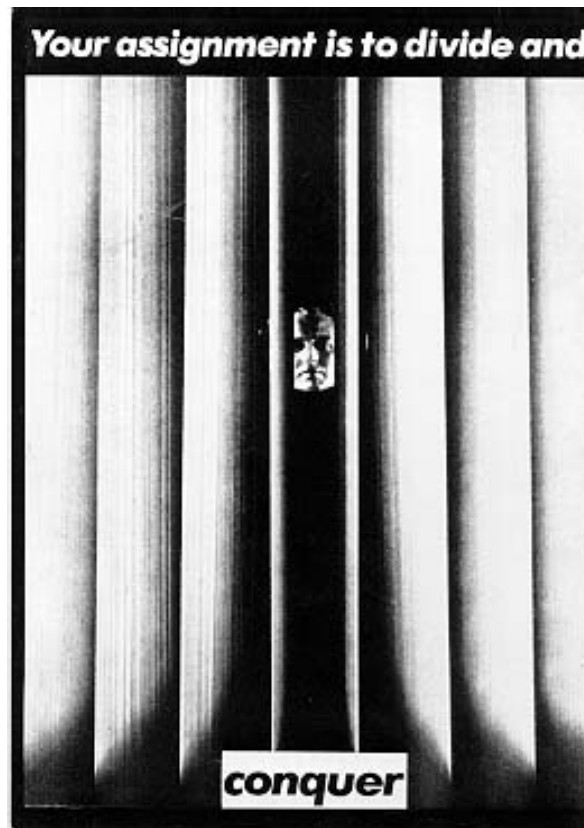


*“Your manias become science”*1982

En el caso de *Your manias become science*, el pronombre se dirige directamente al sexo masculino sustentante del poder. La frase: Tus manías se vuelven ciencia, se burla del credo humanista en la ciencia y la tecnología como las herramientas que supuestamente lograrían acabar con la injusticia, el dolor y el sufrimiento de los seres humanos. Con este fotomontaje deja muy claro, la locura obsesiva del hombre por adueñarse del mundo destruyendo a su paso cualquier rastro de vida humana, incluso la suya propia. La especie en peligro de extinción es la especie humana.

⁹⁹ “Básicamente quiero ser efectiva y lograr cambios en las relaciones sociales y de poder...Los espectadores que observan mi trabajo no tienen que entender nada. Solamente deben considerar las imágenes que bombardean sus vidas y que de alguna manera les dicen. Eso es todo lo que tienen que entender”. Mi traducción

Ella hace referencia al deseo masculino de subyugar a la mujer y al imperativo político de domesticar a los otros, a colonizar y controlar...la conquista tiene todo que ver con la auto – posesión...



“Your assignment is to divide and conquer”, 1981

...La obra de Kruger proyecta estos temas en el sentido de una pérdida personal, instituida por medio del poder sexual...¹⁰⁰

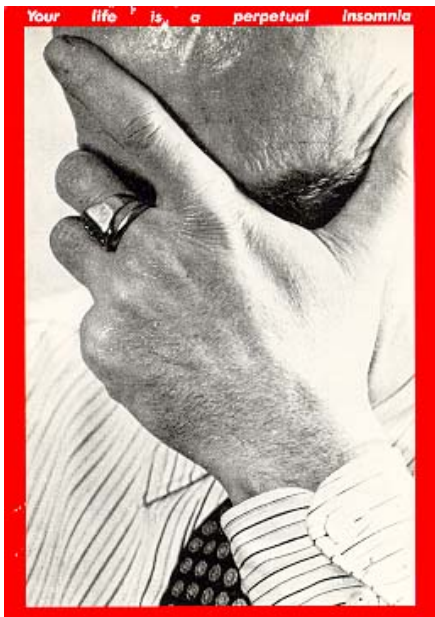
¹⁰⁰Kate Linker, *Love for Sale, The Words and Pictures of Barbara Kruger.*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers 1990. p.43.



“Who do you think you are?”

¿Quién te crees que eres?

¿Quién te crees que eres? Eres únicamente el producto de lo que la cultura quiere que seas. Tú no tienes poder, porque eres nadie. Eres una fotografía más en un archivo.



*“Your life is a perpetual
insomnia” 1983*

Tu vida es un insomnio perpetuo.

If you're so successful, why do you feel like a fake?



“Your fictions become history”, 1983

La imagen siguiente es de Norman Rockwell de un ejemplar del *Saturday Evening Post*. El mensaje es que somos nosotras las mujeres quienes alentamos el sentimiento de heroísmo en los hombres y junto con el sistema nacionalista influimos en sus vidas y sus decisiones.



“We don't need another hero”, 1986

La orientación de su carrera se verá reflejada en otros temas sociales. Sus blancos de ataque dejaron de ser solamente las mujeres, abarcando un segmento cultural de mayor amplitud, que en ocasiones incluye a toda la población. En este sentido, también denuncia la construcción de las identidades desde una crítica al consumo, que concibe como garantía del poder masculino y pertenece al ámbito de los signos puesto que promete una perfecta inserción dentro de las normas sociales. A partir de 1984 confronta estas ideas desde fuera y desde dentro: no sólo ha ironizado sobre ese poder con sus obras, manipulando las reglas de la publicidad, sino que ella misma se ha introducido en los procesos publicitarios diseñando posters, bolsas y camisetas. Para muchos, ella ha sido cooptada por el sistema, uniéndose a sus estrategias de consumo, según estos, ella se vende igual que cualquier otro producto. Sin embargo, su genialidad se encuentra en la audacia de estar explotando el régimen desde su misma raíz. Si la publicidad toca las fibras más profundas del inconsciente, entonces ella, utilizando las mismas estructuras publicitarias, intenta tenazmente tocar esas fibras con mensajes que dejan huella en el espectador y le agobian para actuar de una manera distinta.



En la obra *"Buy me, I'll change your life"*, Cómprame, yo puedo cambiar tu vida, muestra la imagen de lo que pretende ser un muñeco, deforme y sin sentido que si lo compras, promete cambiar tu vida. La falsedad de la propuesta es notoria por la unión entre la fotografía y el texto. La publicidad nos está realmente diciendo: cómprame y cambiaré tu vida, y lo que nos está vendiendo no son productos reales sino simulacros como la construcción social de una vida feliz. La ironía se encuentra precisamente, en darnos cuenta que la mayor parte de los bienes y servicios que compramos, se promocionan como satisfactores de nuestras necesidades básicas y prometen cambiarnos transformándonos en mejores personas. Aceptamos dejarnos engañar, sabiendo que la publicidad nos seduce para comprar un producto que no tiene sentido, que no sirve y que desafortunadamente no cambiará nuestras vidas. Con esta obra se mofa de lo absurdo del consumo por el consumo.



"Buy me, I'll change your life"

Y no se detiene aquí, sino que va más allá. En su obra, *"I shop, therefore I am"*, establece una clara referencia al pensamiento cartesiano de la duda como

un proceso filosófico. La idea es burlarse de este proceso de duda, haciendo referencia al proceso de duda de quién soy yo. Categóricamente el mensaje es lograr la integración de la identidad por medio del consumo. La creencia, sin lugar a duda, es que solamente comprando puedo darme cuenta de mi existir. La tarjeta roja simula la tarjeta de crédito, que implica las compras presentes con pagos a futuro. No importa endeudarme, mientras compre, soy alguien y pertenezco a algo.

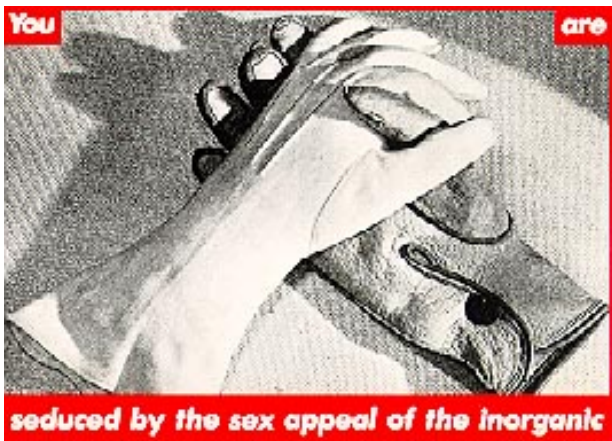


"I shop therefore I am", 1987



En un artículo sobre el video “Casual shopper” de Judith Barry, a finales de los ochentas escribe:

...por todos lados, desde las compras barrocas de los palacios del siglo XIX a los tianguis de mercancías contemporáneas, el tráfico de peatones en estas estructuras se parece a una puntual y bien cuidada, a veces graciosa danza de adquisición realizada en un ambiente familiar: la exposición del mercado de bienes¹⁰¹.



You are seduced by the sex appeal of the inorganic”1982.

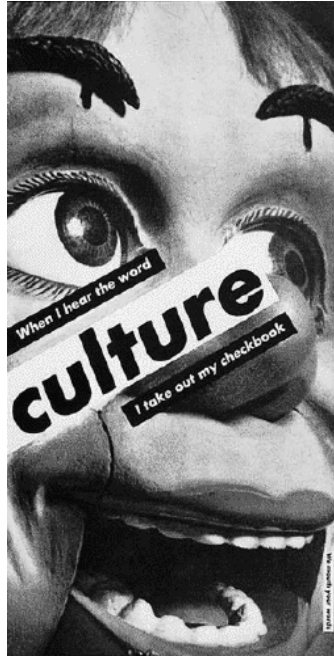
Eres seducido por la atracción sexual de lo inorgánico.

Con estas imágenes Kruger dialoga y confirma la idea de Baudrillard: “el consumo no lo dicta una necesidad ni objetos reales como fuentes de satisfacción”. Anteriormente la producción de bienes satisfacía necesidades básicas. Sin embargo, en la sociedad de consumo, la necesidad no es solamente primaria, ahora se inventan necesidades y deseos sobre objetos o ideas. El bien se produce como un signo de valor. La cultura se percibe como un bien y el signo la representa como un todo.

Desde lo político a lo social, de lo económico a lo artístico y a la inversa, del género al signo, todos los temas son cuestionados en su obra...Declara que los estereotipos

¹⁰¹ Kate Linker, *Op. Cit.*.p.12.

provocan una pasividad acentuada por el consumo y sus influencias llegan a inundar el ámbito del arte. ¹⁰²



“When I hear the word culture, I take out my checkbook” (“We mouth your words.”) 1982

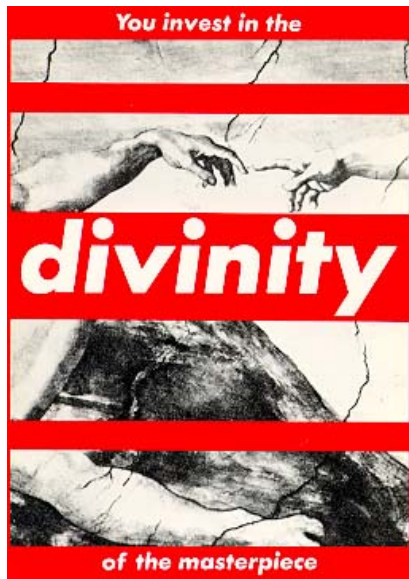
Quando escucho la palabra cultura, saco mi chequera. Mascullamos tus palabras.

Sus imágenes no son originales, a través de la reproducción también rechaza las convenciones culturales de producción y recepción en el proceso creativo. Al utilizar imágenes de los medios de comunicación elimina "la mano del genio" y al difundirlas en carteles, portadas de libros y todo tipo de soportes publicitarios, elimina también al museo y la galería, que han sido por excelencia las instituciones oficiales del arte, por tanto, también el ámbito del arte, se ve afectado por sus críticas.

Una obra de arte del pasado sugiere autoridad cultural, una forma de dignidad, incluso de sabiduría, que es superior a cualquier vulgar interés de orden material... propone dos cosas contradictorias...por un lado, denota riqueza y

¹⁰² SaraRivera, “You are not yourself” [en línea], Babab. Com, Revista digital No.08, mayo 2001, [Miembro fundador de la Asociación de Revistas Digitales de España (A.R.D.E) <http://www.babab.com/no08/barbara_kruger.htm-2001-12-28, [Consulta 21 junio, 2004].

espiritualidad, por otro implica que la compra es al mismo tiempo un valor cultural y un valor de lujo...¹⁰³



"You invest the divinity of the masterpiece" 1982

El reproche más fuerte que dirige al mundo del arte, va directo a las estructuras tradicionales de comercialización de las obras de arte. Se compra arte para colecciones privadas que posteriormente se depositan en los museos como prueba del estatus y el poder social del propietario. El mercado del arte dictamina lo que debe considerarse "buen arte", establece los precios especulativamente y califica el "buen gusto" artístico. Los consumidores de arte, "Invierten en la divinidad de la Obra Maestra".

Según Berger, desde el comienzo de la humanidad, las artes visuales se reservaron bajo principios mágicos y religiosos. Con el paso del tiempo, la experiencia del arte se mantuvo en poder de las clases gobernantes, dentro de sus palacios y después en los museos, se separó del resto de las actividades cotidianas, para ejercer poder sobre ellas. No nos asombra tanto lo que se representa visualmente, sino su rareza y el valor de la obra de arte depende de su originalidad, el precio solamente confirma su valor. Se le presenta como si

¹⁰³ John Berger, *Ways of seeing*, Great Britain 1977, Penguin Books, p. 135.

fuera una reliquia sagrada. Al estar envuelta en una atmósfera de religiosidad, como en sus inicios, el valor espiritual se refleja también en su precio.

La publicidad y los medios de reproducción han logrado destruir la autoridad del arte y removerlo de su nicho. Las imágenes del arte se han vuelto efímeras, disponibles, sin valor y gratuitas. Nos rodean de la misma forma que nos rodea el lenguaje. Han entrado al flujo de la vida en la cual ya no tienen el poder, como lo ejercían en el pasado. No tienen más el aura de la “originalidad”. La obra de Kruger no puede considerarse original, debido a que sus imágenes no tienen un origen único, provienen de otras fuentes ya reproducidas anteriormente por otros medios de comunicación. Ella “rasga” la definición de arte porque esas imágenes incorporadas a sus textos, aparecen reproducidas incontables veces – en posters, en espectaculares, en cubiertas de libros, en sitios de Internet, o en objetos de consumo cotidiano, y han aparecido en instituciones oficiales del arte (museos y galerías), en medios publicitarios o han sido utilizadas en el activismo político. A pesar de todo, su estilo se ha convertido en su propia marca y con ello intenta también contradecir al sistema artístico pues en las nociones del arte y la originalidad, no se admite la marca. Esta pertenece al comercio y la reproducción en masa, de donde obtiene la mayoría de sus imágenes.

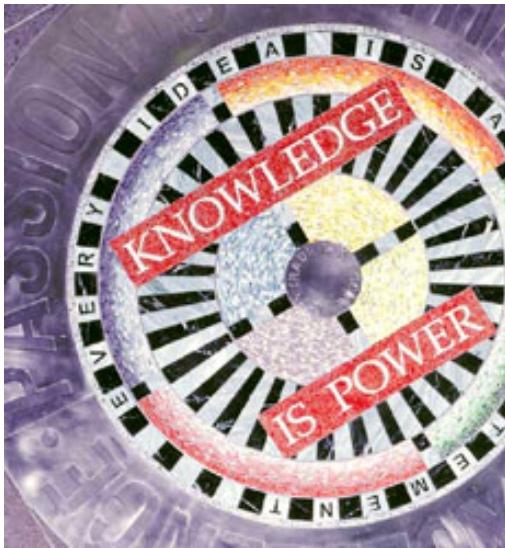
Kruger goes the next step in breach of artistic copyright.. Ads and corporate logos can always imitate her. But even as they co-opt her protest, they become one more part of it. In Craig Owens's phrase, her art enters "the discourse of others," so that a viewer can learn to recognize who is speaking.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Klaus Biesenbach & Wendell Walker: “*Volume: Bed of Sound, SHoP: Dunescape Around 1984: A Look at Art in the Eighties, Barbara Kruger*”, en *Sivilize Me*, John Haber, jhaber@haberarts.com [en línea] <http://www.haberarts.com/hickey.html>, [Consulta: 25 febrero 2004] Kruger va un paso más en la brecha del derecho de copia artístico. Los anuncios y los logos corporativos pueden imitar a Bárbara. Pero así como co – optaron su protesta, se vuelven parte de ella. En labios de Craig Owens, su arte entra en “el discurso de los otros”, para que el espectador aprenda a reconocer quién está hablando. Mi traducción.

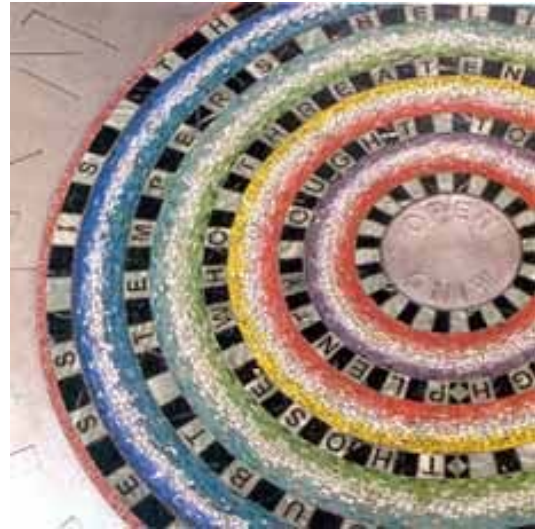
Bárbara Kruger obtuvo la beca del Creative Artists Service Program, en 1976-'77 y una beca del National Endowment for the Arts, en 1983-'84. Ha sido varias veces profesora en la Universidad de California, en Berkeley, en el Instituto de Arte de California y en el Instituto de Arte de Chicago. Su trabajo es inagotable. Ha trabajado en varias partes incluyendo fotografía, docencia, escritos críticos, curaduría, proyectos públicos de arte, y publicaciones de libros. Su obra ha aparecido en galerías, periódicos, revistas, museos, espectaculares, programas de televisión, camisetas, postales, cajas de cerillos y morrales en Estados Unidos, Europa y Japón.

A lo largo de su carrera artística, Kruger ha ido adquiriendo una gran experiencia y una clara conciencia política de su tiempo. Ha escrito sobre televisión y cultura, ha editado libros sobre teorías de la cultura, incluyendo uno llamado “*Remaking History*” para la Fundación DIA, ha producido artículos de crítica de videos y cine contemporáneos publicados en las revistas *Artforum*, *Esquire*, *The New York Times*, y *The Village Voice*. Le han comisionado el diseño de las portadas de varias revistas: *Esquire*, *Newsweek*, *The New York Times Book Review*. Por supuesto que ha escrito sus propios libros, como *Remote Control*, Cambridge, Massachusetts, London, 1994, The MIT Press; *TV Guides*, New York, 1985, auto publicado; *No Progress in Pleasure*, CEPA, Hallwalls, 1982; *Picture Readings*, auto publicado, 1979. También ha realizado posters sobre los derechos reproductivos y un filme de Jonathan Demme, y el fondo para el “Tour de la rabia contra la Máquina” en 1997.

Sus más grandes comisiones incluyen el parque y el anfiteatro exterior en el Museo de Arte de Carolina del Norte; una estación de trenes en Estrasburgo, Francia; y, entre otros artistas participantes en todo el Colegio de Administración Fisher en la Universidad de Ohio, en Columbus, realizó los mosaicos en el suelo en las entradas a los edificios Fisher y Gerlach.



“Edificio Fisher”



“Edificio Gerlach”

The floor markers in the Gerlach and Fisher buildings work to integrate physical architecture with a more cerebral structure: that of the complex meshing of educational and intellectual activity. Composed of mosaic, marble, and steel, these markers serve as portals, as visual entries that signal the ambitions of the generous new facilities of the Fisher College of Business. The Gerlach marker greets the viewer with a consideration of knowledge and the world-changing power of ideas. The Fisher marker's circular motif focuses on the confluence of intellectual life, business practice, and uses of ambition and effectivity. Both markers utilize color, the richness of materials, and centrally located sites to welcome the viewer into spaces where the value of learning makes for both good business and a richer, more examined life.¹⁰⁵

¹⁰⁵ “The art of Leadership”, Gerlach hall, [en línea] Obras de varios artistas, realizadas para adornar la Universidad de Ohio, <http://fisher.osu.edu/art/kruger/kruger.htm> [consulta: octubre 7, 2004] Las obras en el piso de los edificios Gerlach y Fisher mezclan la actividad educativa e intelectual. Están elaboradas con mosaico, mármol y acero [de 3 metros de diámetro] que sirven como portales, entradas visuales que señalan las ambiciones de las nuevas instalaciones del Colegio de Administración Fisher. El marcador en el edificio Gerlach recibe al visitante con una reflexión sobre el conocimiento y el cambiante mundo del poder de las ideas. El motivo del edificio Fisher, “*El Conocimiento es Poder*”, circular, concentra la vida intelectual, la práctica de los negocios y utiliza la ambición y la efectividad. Ambos marcadores usan el color, la riqueza de los materiales y la posición para darle la bienvenida al espectador en espacios donde el valor del aprendizaje contribuye a los buenos negocios y a una vida más rica y reflexiva.

Exhibiciones desde 1985 a 1999:

Museo de Arte Contemporáneo en Los Ángeles, 1999;
Galería Mary Boone, New York, 1994, '91, '89, y '87;
Magazine, Centre National d'Art Contemporain, en Grenoble, France, 1992;
Kolnischer Kunstverein, Koln, Alemania, 1990;
Galería Rhona Hoffman, Chicago, 1990 and '86;
Monika Spruth Galerie, Köln, Alemania 1990 and '87;
Museo de Arte de la Universidad de Duke, Durham, North Carolina, 1990;
Galería Fred Hoffman, Santa Mónica, California, 1989;
Galerie Bebert, Rotterdam, Holanda, 1989;
National Art Gallery, Wellington, Nueva Zelanda, 1988;
Krannert Art Museum, Universidad de Illinois, Champaign, 1986;
Galería Hillman/Holland, Atlanta, Georgia, 1986;
Galería Annina Nosei, New York, 1986, '84, y '83;
Museo de Artes Contemporáneas, Houston, Texas, 1985
Museo de Arte del condado de Los Ángeles, 1985.

Sus exhibiciones grupales de 1994 a 1996 incluyen:

Is It Art?, Katonah, Nueva York, 1996;
Thinking Print: Books to Billboards, 1980-95, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1996;
Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History, Museo de Arte y Centro Cultural Armand Hammer, Los Angeles, 1996;
Now Here/Incandescent, Museo de Arte Moderno de Louisiana, Humlebaek, Dinamarca, 1996;
Passions Privées, Musée d'Art Moderne de Paris, 1995;
Paste-Up: Past & Present, Galería Kent, Nueva York, 1995;
In a Different Light, Museo de Arte de la Universidad de California, Berkeley, 1995;

An American Century of Photography: From Dry-Point to Digital, Exhibición temporal, Mead Art Museum, Amherst, Massachusetts; 1995
Centro Internacional de Fotografía, Nueva York; 1995
Galería de Arte de Auckland, Nueva Zelanda; 1995
Galería de Arte de New South Wales, Sydney, Australia; 1995
National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia; 1995
Museo de Artes Fotográficas, San Diego, 1995;
Desire, Galería Charles Cowles, Nueva York, 1994;
New York "Unplugged", Galleria Cot them, Knokke-Zoute, Belgica, 1994;
World Morality, Kunsthalle Basel, Suiza, 1994;
Wall to Wall, Serpentine Gallery, Londres, 1994.

Su obra se encuentra en varias colecciones de museos alrededor del mundo, incluyendo el Museo de Arte Moderno, el Museo Guggenheim, el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, el Museo de Arte de San Luis, el Museo de Milwaukee y el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles. Su trabajo ha salido publicado en revistas como *The New York Times*, *Idea* (Tokio), *Atelier* (Tokio), *La Recherche Photographique*, *Art in America*, *Vogue* (Alemania), *Aperture*, *New York Magazine*, *Artforum*, *Art News*, *Art Monthly*, *Metropolis M* (Utrecht), *Journalisten* (Estocolmo), *Przegląd Polski*, *The Village Voice*, *Harper's Bazaar*, *Time Out* (Londres), *The Guardian* (Londres), *Photographic Insights*, *Elle*, *Art Press*, *Arts Magazine* y *The New Yorker*.



“Surveillance is your busy work”

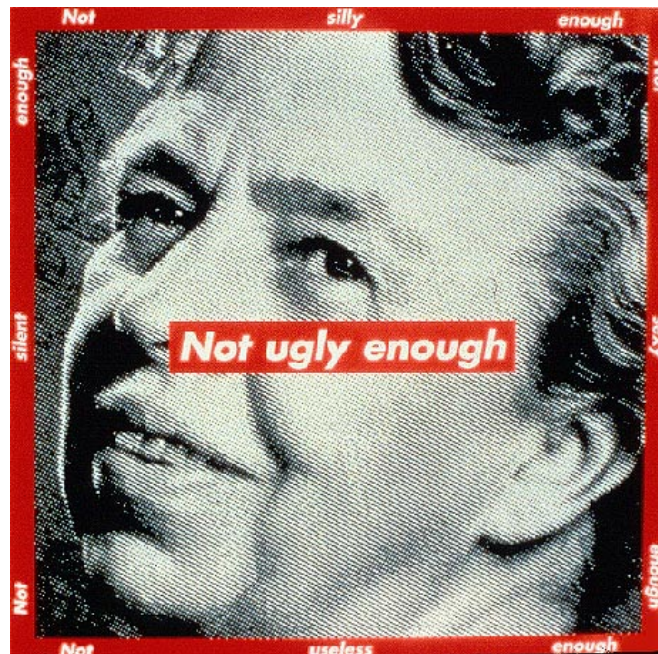
La obra *“surveillance is your busy work”*, se presentó en los vagones del metro de Nueva York, llevando su mensaje a un sector más amplio de la población, mientras promocionaba los discursos sobre el poder. Bajo la perspectiva de Foucault, la gente no tiene el poder implícitamente, el poder no se posee, se ejerce. El poder estatal y los discursos ideológicos trabajan para constreñir a la gente. El poder es una “cosa” que se disemina hacia abajo, y se ve más como una relación de fluidos, una técnica que pueda ser desplegada. Donde hay poder, también hay resistencia y Kruger se da cuenta que es necesaria una ruptura para que cada espectador se comience a construir su propia micronarrativa.

“Surveillance is their busy work”



Al exhibir la misma obra en Australia, en forma de espectaculares, ajustó los pronombres de “*your*” a “*their*”, porque se dio cuenta que los espectadores australianos no están involucrados con el sistema capitalista norteamericano y por tanto no comparten lo que ella critica en el sistema.

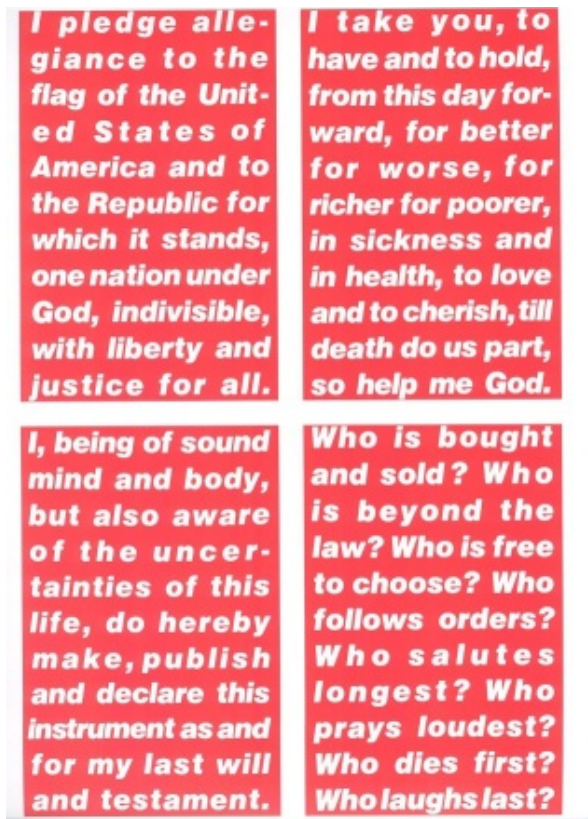
When a silent weapon is applied gradually...It attacks the vitality, options, and mobility of the individuals of a society by knowing, understanding, manipulating, and attacking their sources of natural and social energy, and their physical, mental, and emotional strengths and weaknesses.¹⁰⁶



“*Not ugly enough*”, 1997 silkscreen en vinyl,

Colección Patricia Sandretto Rebaudengo

¹⁰⁶ William Cooper, *Behold a Pale Horse*, Arizona: Light Technology Publishing, pages 40-41, 1990, en Terence Wilson triga@csun.edu, [en línea] “BARBARA KRUGER: Using Words and Text Art to Expose Corporate and Political control” May 18, 1998, www.csun.edu/~hcarh001/496/Wilson.htm. [Consulta: 14 marzo 2004] Cuando se aplica gradualmente un arma silenciosa...ataca la vitalidad, las opciones y la movilidad de los individuos en una sociedad, conociendo, entendiendo, manipulando y atacando sus fuentes de energía social y natural, y sus fortalezas y debilidades físicas, mentales y emocionales. Mi traducción.



Su estilo ha tomado un nuevo giro. En las últimas exhibiciones que ha realizado avasalla al visitante y no solamente por medio de su poderosa presencia visual. Anteriormente sus espectaculares y posters en espacios públicos, eran la manera en la que desafiaba y confrontaba al espectador con sus propios miedos conscientes e inconscientes. Ahora su apuesta es por la idea de utilizar todas las áreas de la comunicación mediática como películas, videos y sonidos junto con sus montajes, por lo tanto, el mensaje llegará con mayor poder y será más categórico. Su obra adquiere alusiones a los demás sentidos, buscando la relación con cuerpos concretos. Dentro de cada cuarto que integra la exhibición, el espectador está expuesto a la fuerza, la agresión y el espectáculo de los medios de comunicación que permean la cultura contemporánea.

Entre 1989 y 1991 realizó tres instalaciones a gran escala en varias galerías de Estados Unidos. En estas exhibiciones, la artista transfirió palabras e imágenes directamente a la superficie de la galería. Cada instalación era un texto escrito en el piso de letras blancas sobre fondo rojo. Uno de los textos decía: *"All that seemed beneath you is speaking to you now. All that seemed deaf hears you. All that seemed dumb knows what's on your mind. All that seemed blind sees through you. All that seemed silent is putting the words right into your mouth."*



Instalación en la Galería Mary Boone, Nueva York, 1991



The carnival begins the moment one steps off the elevator, where painted words extend to one's very first inch of ground. In their color and scale, they seem more a circus than a warning, but one has no place to stand apart from this art. Playtime and political engagement have already met...Her people, gestures, images, and words have a way of glancing sideways when one least expects it. Even better, they have a way of making one laugh...Like her text, her images never sit still.¹⁰⁷



Who will write the history of tears?

Con la franqueza que la caracteriza, dirige sus textos al sentido de certeza que tenemos con el mundo. El suelo tiene una voz, las paredes te pueden escuchar, y la arquitectura manipula la forma en que hablas. Esta

¹⁰⁷ Klaus Biesenbach & Wendell Walker: "Volume: *Bed of Sound*, SHoP: *Dunescape Around 1984*: A Look at Art in the Eighties, Barbara Kruger", en *Sivilize Me*, John Haber, jhaber@haberarts.com [en línea] <http://www.haberarts.com/hickey.html>, [Consulta: 25 febrero 2004]...El carnaval comienza en el momento en que sales del elevador, donde las palabras pintadas se extienden a cada rincón del suelo. Por el color y la escala, más bien parece un circo y no una advertencia, pero nadie tiene otro lugar para alejarse de este arte. El juego y el compromiso político se acaban de conocer...Su gente, sus gestos, sus imágenes y palabras tienen una manera de acercarse al espectador cuando menos se lo espera. Más aún, tienen una manera de hacer reír...De la misma forma que sus textos, las imágenes nunca están quietas. Mi traducción.

supervisión omnipresente, todo conocedora y todo observadora se ve incrementada por la forma en la que presenta el texto, no sólo en el suelo, sino en las paredes y el techo, envolviendo al espectador. Entrar en esta sala significa ser interpelado por todos lados, arriba, abajo, a la derecha y a la izquierda. Al mismo tiempo que lees el texto, se transmiten otros mensajes al inconsciente, mediante la percepción distraída, te das cuenta de la frase o la palabra en un rincón de tu propio ojo. El tratamiento de las paredes, del suelo y del techo acentúa la forma en la que la arquitectura y los espacios sociales hablan y representan el mundo. (Nótese las manitas de chango que tiene el bebé).

En la instalación de 1996, en el museo de Arte Moderno Heide, de Melbourne Australia, Kruger trata temas referentes a la sociedad, principalmente a su preocupación por el poder masculino y su mirada. Esta fotografía de una de una mujer con una máscara quirúrgica, contiene el texto *“Your craving for yourself in others – Look like us”*.



“Look like us”



En la fotografía anterior, se observa una mujer que cuelga su cabeza por pena, al ser observada por su apariencia – disparate de un mundo que desea belleza y confianza. *"Your campaign for a world without women - Fear like us"*. Sigue trabajando con temas como la subversión de la representación y la diferencia, aunque esa diferencia no esté restringida únicamente al género.



En todas las paredes y pisos del segundo cuarto, continúan elementos de referencia a la religión: *"My God is better than your God"*; a las clases sociales: *"Look at me and know you'll never be me – Look like me"*; y a las fobias: *"Don't look at me. Don't laugh at me"*. En el tercer piso las fotografías representan hombres y mujeres gritando como los personajes de las novelas. *"I have to tell you why I'm upset?"* grita uno hombre mientras que otro, tratando de controlarse, grita entre dientes: *"Don't make me angry!"*



Instalación en el Museo de Arte Moderno Heide, de Melbourne Australia, 1996

En todas las épocas, en todos los lugares, en todos los niveles socioeconómicos, el principal problema en las relaciones humanas es querer controlar al otro y enojarse porque se atreve a no ser como yo. En el fondo de la reproducción observamos a la gente, y sobre ésta, otra fotografía con un rostro masculino – representante del poder, – exhortando a las masas a actuar bajo la frase *"Hate like us"*. Kruger sigue utilizando el poder de los medios de reproducción en su lucha por conseguir imágenes que obsesionen

a la audiencia.



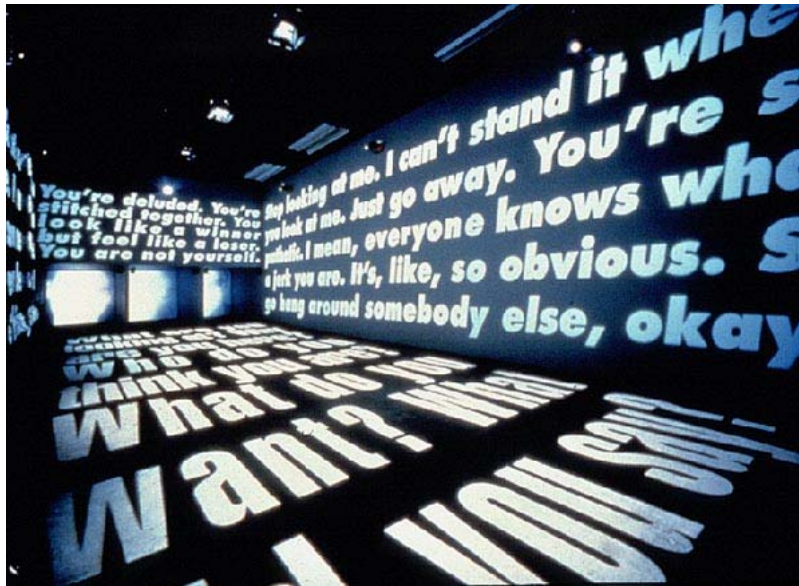
"Hate like us"

The power of the mass media strives to strengthen images that will obsess and stimulate their target audience. The epitome of this power is encapsulated in a photograph of the authoritarian saviour with his questioning, concerned look designed to appeal to the crowd. Kruger's interpretation: "Hate like us".¹⁰⁸.

En esta misma exposición, complementando el ruido de la multitud, saturó el ambiente con sonidos que se escuchaban más allá de la galería. El drama al interior, se logró mediante el uso de un panorama negro y blanco en el primer salón. El espacio estaba completamente abarrotado por los grandes

¹⁰⁸ Faculty of Arts, Monash University (Australia) [en línea], Julie Cotter, Installation Review, Barbara Kruger Museum of Modern Art, Heide, 17 October - 24 November 1996, Melbourne, <http://www.arts.monash.edu.au/visarts/globe/issue4/bkrutxt.html>, [Consulta 17 junio 2004] El poder de los medios masivos, lucha por fortalecer imágenes que obsesionan y estimulan a su audiencia. El epitoma de este poder, se encapsula en una fotografía del salvador autoritario, con su aspecto preocupado, proyectado para seducir a las masas. La interpretación de Kruger: ¡Odia como nosotros! Mi traducción.

espectaculares cuadrados con su vibrante estilo de presentar fotografías apropiadas de medios populares y palabras yuxtapuestas, presentando una mezcla entre la política y el placer, suspendiendo la euforia de las masas. Los tres grandes videos, parecían conversar entre ellos, gritando las frases de Kruger.



Esta instalación también fue exhibida como Instalación multimedia “Power, Pleasure, Desire, Disgust.” en 1997, en el Deitch Projects de Nueva York.

Although a keen eye will recognize a debt to Jean-Luc Godard’s films and to installation art in general, Kruger is most obviously revisiting and reinterpreting her roots in advertising and design. Seen now, Power, Pleasure, Desire, Disgust lends the thematic thrust of Kruger’s work a renewed freshness and relevance. This show is a savage critique of the L’Oreal ‘because-I’m-worth-it’

¹⁰⁹ Anna Gerber, “The stuff that surrounds us, Barbara Kruger,” Eye Magazine, No. 40, Summer 2001, [en línea], Installation Review at South London Gallery, 2 Feb-18 Mar 2001. [Consulta 7 abril 2004] Aunque un ojo agudo reconoce cierta influencia del cine e instalaciones de arte en general de Jean Luc Godard, Kruger está revisitando y reinterpretando sus raíces en la publicidad y el diseño. En la exposición Power, Pleasure, Desire, Disgust, le da a su fuerte una relevancia y una frescura renovada. Esta exhibición, es una crítica salvaje contra el lenguaje publicitario de la campaña de L’Oreal: “Porque Yo lo valgo”, porque altera el lenguaje publicitario al imitarlo. Como siempre, Kruger parece creer que la imitación es la forma más sincera de lucha. Mi traducción

attitude that deviously subverts the language of advertising by imitating it. As always, Kruger seems to believe that imitation is the sincerest form of battery.¹⁰⁹



Power, Pleasure, Desire, Disgust

Installation at South London Gallery, 2 Feb-18 Mar 2001.



Kruger is the undisputed goddess of Bold Futura Italic (the face that has helped 'brand' her work), and her slogans mimic and satirise the art of copywriting while angrily condemning the often rhetorical nature of advertising...By using the formulas of advertising as a means with which to critique advertising, she reminds us how important it is to question the stuff that surrounds us.¹¹⁰

¹¹⁰ Anna Gerber, "The stuff that surrounds us, Barbara Kruger," Eye Magazine, No. 40, Summer 2001, [en línea], Installation Review at South London Gallery, 2 Feb-18 Mar 2001.[Consulta 7 abril 2004] Kruger es



Barbara Kruger
 Untitled (Shopping), 2002
 Ausstellungsansicht / Installation view, Galeria Kaufhof, Frankfurt, 2002
 2200 cm
 Foto: Norbert Miguletz / © Schirn Kunsthalle Frankfurt
 © Schirn Kunsthalle Frankfurt

"DAS BIST DU, DAS IST NEU, DAS IST NICHTS, DAS IST ALLES...DU WILLST ES, DU KAUFST ESS, DU VERGISST ES" ¹¹¹

A pesar de que la obra de arte de Bárbara Kruger ha sido cooptada desde hace algún tiempo por el mundo de la publicidad, su obra continúa haciendo que los espectadores reflexionen sobre los temas que se dan en nuestra sociedad consumista. Para demostrarlo, junto con varios otros artistas, Michael Ray Charles, Matthew Barney, Andrea Zittel, y Mel Chin, elaboraron una serie de documentales televisivos en el 2003, denominado Art:21- Art for the Twenty – First Century, "*Consumption*", que analiza cuestiones sobre el consumo. Para el segmento de presentación, se realizaron varias tomas de John Mc. Enroe en la cancha de tenis, en su galería y en la calle y también algunas tomas de gente comiendo, besándose e intercambiando dinero. Art: 21 realizó el guión de Mc. Enroe y él lo adaptó. Kruger seleccionó el material, trabajando en colaboración

la Diosa indisputable de la letra Bold Futura Italic (la marca que le ha ayudado a reconocer su trabajo), y sus *slogans* imitan y satirizan el arte del *copywriting*, mientras condenan la naturaleza retórica de la publicidad...Utilizando las formulas de la publicidad como medios con los cuales atacar la publicidad. Kruger nos recuerda que es muy importante cuestionar todo lo que nos rodea". Mi traducción.

¹¹¹ www.art-in.de/bilder/kruger.jpg. "Eso eres tú, eso es nuevo, eso es nada, eso es todo...tú quieres eso, tú compras eso, tú olvidas eso". Mi traducción

con el editor de Art: 21 entre los Angeles y Nueva York. El resultado fue el video de presentación de la serie en su cuarta temporada, gracias a la energía física de John Mc. Enroe como atleta y a la energía visual de Kruger se logró captar la esencia del tema del consumo.

El monólogo del video de presentación es el siguiente¹¹²:

JM: - Hi, I' m John Mc. Enroe. You probably know me as a tennis player, but did you also know I love art?



(Aparecen los mensajes: Love art, Buy art, Sell art, en su característico fondo rojo, letras blancas.)

JM: - You know the greatest compliment I ever received was? That I play tennis like an artist on a tennis court...that I took chances.

JM: - People think that art and tennis are too expensive,

(Aparece el mensaje: Money Talks)

¹¹²PBS Home USA, "Art: 21- Art in the Twenty- First Century", serie de documentales televisivos [en línea], <http://www.pbs.org/art21/artists/kruger/clip1.html#> o comprar las series en VHS y DVD. Fecha de consulta, 22 de octubre 2003. Pertenece a las series documentales "Consumption" Introducción con John McEnroe. "Art:21–Art in the Twenty-First Century is the only series on television to focus exclusively on contemporary visual art and artists in the United States, and it uses the medium of television to provide an experience of the visual arts that goes far beyond a gallery visit. Fascinating and intimate footage allows the viewer to observe the artists at work, watch their process as they transform inspiration into art, and hear their thoughts as they grapple with the physical and visual challenges of achieving their artistic visions". Arte en el Siglo XXI, es la única serie de televisión que se enfoca exclusivamente en los artistas y el arte visual contemporáneo de los Estados Unidos, y utiliza la televisión para ofrecer una experiencia de las artes visuales que van más allá de una visita a la galería. Imágenes fascinantes e íntimas permiten al espectador observar a los artistas mientras trabajan, el proceso de transformar inspiración en arte y escuchar sus pensamientos mientras luchan con los retos físicos y visuales para obtener sus visiones artísticas. Mi traducción.

JM: - But anyone can walk into a tennis court, and anyone can walk into a gallery or a museum

JM: - You don't have to buy art or buy into it.

(Aparecen los mensajes: Love art, Buy art, Sell art.)

JM: - Even if you don't consume art, we all consume food, sex, money, culture.

JM: - What is consumption anyway?

(Aparecen los mensajes: Feed me, love me, buy me, need me)

JM: - All the artists you meet tonight, all raise questions about the things we consume everyday. Now enjoy the show.

(Aparecen los mensajes: Want the show, Crave the show, Consume the show)

La clave para entender a Bárbara Kruger, es entender la posición del signo en la sociedad contemporánea. Teniendo en cuenta que se ha formado en el país cuna del consumismo del capitalismo avanzado y a pesar de que sus influencias clave han sido las películas comerciales, la publicidad, la televisión y las situaciones estereotípicas de todos los días, ha sabido analizar y depurar todos estos elementos para transmitir en su arte el rechazo a la conformidad e interferir con los estigmas culturales y los estereotipos a los que nos enfrentamos todos los días. En toda su obra, enfatiza el poder ejercido a través de los medios de comunicación y de la publicidad en la formación de la identidad del individuo. Aún cuando son eficaces herramientas de comunicación no son lugares confiables para obtener información.

Antes de realizar la composición de un anuncio: tipo de letra, tamaño, colores y modelos, los publicistas toman en consideración el segmento de mercado al cual se dirigen. Kruger es muy aguda al dirigirse a su audiencia. Examina la poética y la política de la creación, la distribución y el consumo de imágenes y se da cuenta que cada espectador puede interpretar el arte desde distintos niveles de significado, según su tipo de identidad, su sentido de la diferencia y las conexiones que cada obra le provoca. Bárbara reformula y

reconstruye los signos al hacernos descubrir el engaño de los mismos sin provocar en nosotros una necesidad que llenar – a diferencia de la publicidad.

Es considerada una virtuosa del montaje y por medio del poder de la iconografía cultural, la dislocación de ideas y las imágenes comerciales hace visible la lucha entre el signo y el significado, el hiper – consumismo de finales de Siglo XX, la naturaleza de la cultura contemporánea, la ruptura de las estructuras meta narrativas, la transformación del signo en un producto de consumo, la simulación y el simulacro de la realidad e involucra a sus observadores en el flujo soberano del poder trasladándoles todo este conocimiento en sus obras de arte.

Sus obras deterioran el poder de la imagen y desarmen el simulacro del poder mal dirigido, cargado con la energía de los constructos hiperreales. Con sus pronombres promueve la dislocación del efecto de la imagen y le muestra al espectador su alineación, porque aunque el poder sea difuso y anónimo no es difícil darse cuenta quien tiene el poder. Enardece en el observador su deseo de cambiar los roles, siendo indefinido y permitiendo la redistribución del poder.

***"I work with pictures
and words because
they have the ability to
determine who we are
and who we aren't"
Barbara Kruger***

Los artistas a través de la historia han interpretado el mundo, el punto, sin embargo, es cambiarlo



CAPITULO III

LA FOTOGRAFIA DE BARBARA KRUGER, UNA VISION FENOMENOLOGICA DESDE MERLEAU-PONTY

1. Fenomenología: relación visión-movimiento

El estudioso que realiza una reflexión sobre la experiencia estética en una obra de arte, no puede ni debe pensar ingenuamente que las experiencias estéticas son puras, desinteresadas y maravillosas, que son meramente lúdicas y que no hay nada político, ético ni sexual en ellas.¹¹³ En las sociedades actuales se sostienen discursos específicamente sociales, morales y políticos a través de las obras de arte, lo que hace prácticamente imposible cuestionar su existencia.

Sin embargo, la fenomenología nos permite penetrar a una etapa previa a la mediación simbólica y al análisis del discurso. Al enfrentarnos a una obra de arte visual surgen preguntas fenomenológicas: ¿Qué es lo que ve?, ¿Cómo obliga la obra a establecer la relación entre visión y movimiento? La pregunta fenomenológica se centra en la visión del artista y la forma en la que el artista hace ver el mundo, ofreciendo un análisis y una descripción de la mirada en tanto vivencia. La discusión fenomenológica servirá entonces para proponer un brinco del momento trascendental epistemológico de la vivencia, momento en que la imaginación y la emoción son elementos indispensables para esa experiencia vital, al momento psicológico, cultural, político y social de la vivencia.

¹¹³ La discusión sobre lo bello y lo sublime sólo tiene lugar en la modernidad. En la Edad Media no era motivo de discusión porque política, socialmente y como cosmovisión, el mundo no estaba dividido en lo secular y lo sagrado. La idea de lo sublime y lo bello es una secularización de los valores. Todo era bello porque todo era divino. Todo era sublime porque era bello. Por ejemplo, al analizar una obra de arte medieval como lo es una catedral gótica, no se pueden hacer descontextualizaciones, se puede circunscribir estéticamente desde lo sublime, pero historiográficamente se tendría que asumir el uso de una categoría que pertenece al discurso estético de la modernidad, en una época donde ese valor no existía como concepto. José Luis Barrios, comentarios en clase.

Los momentos de mediaciones simbólicas son procesos de socialización de lo estético que finalmente se convierten en discursos políticos, sociales y culturales. Estos momentos son legítimos en la experiencia estética pero no son su condición estética, actúan más bien como parte del proceso con el cual el espectador construye el sentido de la obra y le atribuye un significado político a la experiencia. Por ejemplo, El “*Guernica*” de Picasso, es una obra de arte mediada políticamente y su discurso político incluye la desolación, el terror y la monumentalidad en la experiencia estética¹¹⁴.

Si la fenomenología se refiere a la relación del cuerpo como intencionalidad hacia el mundo, la reflexión fenomenológica aborda la obra de arte a partir de la relación entre visión y movimiento corporal. Esta reflexión plantea al mismo tiempo la intencionalidad y la doble relación que se da entre visión y movimiento. El cuerpo se mueve porque ve y la mirada mira porque el cuerpo se mueve. Una intención o una acción se relaciona en su sentido más fundamental con la relación entre lo que el sujeto ve como intención de una acción y el modo en que todo el movimiento corporal se enfoca en relación al objeto.

2. El Método de Merleau - Ponty

El método fenomenológico desarrollado por Merleau – Ponty en sus obras: *La Fenomenología de la Percepción*, *La Prosa del Mundo* y *El Ojo y la Mente*, permite lograr una mejor comprensión de la experiencia vital que proporciona una obra de arte. La fenomenología¹¹⁵ defiende el hecho de que la conciencia puede pensarse a sí misma cuando está dirigida a algo, a diferencia de la idea del sujeto trascendental que puede pensarse a sí mismo y por ello puede dirigirse al mundo. En la fenomenología existen dos momentos: la vivencia y la conciencia.

¹¹⁴ Las características formales son la síntesis de los gestos expresivos, el uso del color, las formas abstractas y cubistas, la monumentalidad como referencia a las proporciones humanas, la composición y el título de la obra, todas en conjunto, conforman el significado afectivo y político.

¹¹⁵ Para efectos prácticos, durante el desarrollo de este texto al hablar de fenomenología, se hablará de la fenomenología de Merleau-Ponty, en cualquier otro caso se utilizará el nombre del autor correspondiente, e.g. Fenomenología de Husserl.

El verdadero *Cogito* no define la existencia del sujeto por el pensamiento que éste tiene de existir, no convierte la certeza del mundo en certeza del pensamiento del mundo, ni sustituye al mundo con la significación mundo. Al contrario, reconoce mi pensamiento como un hecho inajenable y elimina toda especie de idealismo descubriéndome como ser del mundo ¹¹⁶.

La condición de la conciencia es que siempre se dirige a algo, por tanto, la conciencia intencional es una relación entre el sujeto y el objeto y no entre dos realidades en contacto. No es condición de la conciencia construirse a sí misma, sino que está dada a su objeto, tiende hacia un objeto posible. Si existe el sujeto y el objeto, es porque existe previa, una estructura que los precede, “la estructura noético – noemática del conocimiento”. La conciencia intencional hace operar la estructura, en la que el momento noético es la conciencia dirigida al mundo y el momento noemático es el mundo.

Pensarme a mí misma viva, es una evidencia vital y no intelectual, ésta es la objeción de la fenomenología a los conceptos de sujeto intencional aperceptivo y del sujeto trascendental¹¹⁷.

Antes de ser conciencia de sí, es conciencia de algo. La conciencia se transforma en representación cuando está dirigida a algo o está intencionada a algo en el momento de tener vivencias. La estructura trascendental de la

¹¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Barcelona, Planeta – Agostini, 1993, p.13.

¹¹⁷ El problema filosófico de la modernidad se plantea como un problema epistemológico. La pregunta no es por el ser, es por el conocer. El sentido de la verdad es el modelo de todo conocimiento posible. Todas las discusiones se dan en función del objeto racionalmente condicionado como punto de la construcción racional del objeto. Existe la metafísica, la filosofía política pero siempre es a partir de la genealogía fundamental de la pregunta por el conocer. El fundamento de las ciencias matemáticas, geometría y física es el canon de lo que es conocer. Esto supone que la pregunta fundamental del conocimiento tiene que ver con el proceso racional del conocimiento no por el proceso vital, motivo o imaginario.

El concepto del sujeto intencional aperceptivo de Descartes, se ubica en la capacidad del propio sujeto que al representarse a sí mismo puede representar las cosas. En la frase “*cogito, ergo sum*”, es el pensamiento lo que le da condición a la existencia. Lo que se percibe de las cosas son las sensaciones. La idea de la apercepción resuelve la condición del sujeto trascendental de Kant, que a la función de la conciencia humana le llama “Yo lógico”. Éste tiene la capacidad de reproducir en la conciencia las sensaciones de las cosas. El trabajo de síntesis está en la facultad de la razón del sujeto, que lo logra sólo a través de las facultades de intuición del tiempo y el espacio y del entendimiento de las categorías para poder acceder a lo que se nos presenta. Cfr. Manuel Kant, *Crítica de la Razón Pura*, México, Porrúa, 1996. Introducción, Capítulo I. La estética trascendental, La Lógica Trascendental, La Analítica Trascendental.

vivencia no se encuentra ni en la conciencia ni en la capacidad de hacer juicios, se da a nivel de la vivencia. La relación con las cosas no es una relación lógica sino vital porque las vivencias se perciben y se viven. La vivencia es una sensación corporal, la vivencia es una emoción.

La crítica-aportación que realiza Merleau – Ponty a la tradición, es que la conciencia está dada a la acción como totalidad vital y no como capacidad de representarse a sí mismo. Al escribir una carta, primero pienso el pensamiento de actuar para escribir la carta y después porque lo pienso escribo la carta, al contrario de representarme a mí mismo escribiendo la carta para escribirla. La conciencia está ahí, pero no es la conciencia que primero se da a sí como representación y luego actúa. La conciencia es intencionalidad porque actúa.

En el argumento cartesiano, el pensamiento que se piensa a sí mismo supone que al poder pensarse a sí mismo y después de pensarse a sí mismo y poner como criterio de verdad la evidencia del pensamiento que se piensa a sí mismo, puede pensar el mundo. La operación de reconstruir la idea del sujeto y a partir de ello, relacionarse con el mundo es una operación de segundo grado, no de primer grado.

Merleau – Ponty dice que este argumento hace una reflexión incompleta porque pierde conciencia de su propio comienzo. El “*Yo pienso*”, no es una función de pensar o un qué, sino un quién que piensa y que ha sido olvidado por la historia del pensamiento filosófico. En el momento de ser consciente de su actividad de existir, se sabe consciente de su actividad de pensar. Asimismo se han olvidado también los datos vitales genealógicos.

El pensamiento kantiano supondría que para conocer primero me tengo que percibir a mí mismo para luego representar el objeto¹¹⁸. Husserl propone que la condición de la conciencia es su apertura a las cosas y que la reducción eidética¹¹⁹ o el objeto ideal es esta condición estructural donde el sujeto establece la función de relación conciencia–mundo como condición de

¹¹⁸ Cfr. Manuel Kant, *Op. Cit.*

¹¹⁹ E.Husserl, *Ideas I*, Al intentar refutar el psicologismo en que se encontraba la filosofía, Husserl separa lo que “está de hecho” y lo ideal y propone “ir a las cosas mismas”. La *epoché* es poner entre paréntesis la creencia en el mundo.

conocimiento. No es una función vacía, sino proyectada al mundo. Una entidad ideal en Husserl significa el momento donde se conectan la estructura y la relación entre conciencia y mundo. La conciencia trascendental en Husserl implica la condición vital de la conciencia y por tanto los momentos materiales de la conciencia. La percepción no es la captación sensorial de datos de las cosas. No se debe preguntar qué son las cosas sino qué sentido tienen esas cosas para el sujeto en su relación directa y fáctica. La fenomenología no puede dar definiciones porque supondría confirmar que el método científico es la condición del discurso filosófico, por lo que solamente puede haber constataciones.

La fenomenología es...una filosofía que re – sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su facticidad. Es una filosofía trascendental que deja en suspenso, para comprenderlas, las afirmaciones de la actitud natural, siendo además una filosofía para la cual el mundo siempre <<está ahí>>. ¹²⁰

3. Fenomenología y Mundo

Para Merleau-Ponty, la relación entre sujeto y mundo estaría dada en la condición vital del sujeto, esto es, en la estructura noético–noemática de la conciencia intencional y no en la percepción de la conciencia. La primera operación es la relación vital con el mundo. “El mundo está ahí previo a cualquier análisis que pueda hacer del mismo”¹²¹ y en esta primera condición ya existe una reducción fenomenológica. Es importante notar que está diciendo que el mundo está previo a cualquier análisis que el sujeto pueda realizar, y no previo al sujeto. El sujeto percibe el sentido de finalidad y causalidad de la naturaleza como una totalidad. De aquí se introduce la idea de significación de mundo¹²². La idea de mundo ofrece la posibilidad de entender el orden en la naturaleza, al comprender que existe un orden en el universo. Lo trascendental parte del concepto griego de *hylé*. Por ejemplo el color sería una reducción a la

¹²⁰ Maurice Merleau – Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Barcelona, Planeta – Agostini, 1993.

¹²¹ *Idem*, p.9.

¹²² El idealismo trascendental de Kant describe la significación de mundo como el descubrimiento del *a priori* trascendental de la idea de mundo que permite descubrir y captar la existencia de leyes en la naturaleza. No se puede saber si hay orden en el mundo, pero se puede categorizar el orden del mundo porque se tiene la idea de mundo. Manuel Kant, *Op. Cit.*

conciencia de una percepción localizada en una superficie, porque el color por sí mismo no puede existir. En otro ejemplo, el dato nouménico es la posibilidad de darle universalidad a la experiencia de ver salir y meter el sol y la experiencia vital del sujeto se significa como un dato fenomenológico.

En la estructura trascendental de la conciencia encontramos dos precisiones importantes: primera, la conciencia trascendental o estructura formal de la conciencia universal y común a todo ser racional y segunda, la Trascendencia del Mundo o la exterioridad radical y absoluta de la conciencia. Aquello que existe absolutamente independiente del sujeto.

(La fenomenología unió)...el subjetivismo y objetivismo extremos en su noción del mundo o de la racionalidad...Hay racionalidad...las perspectivas se recortan, las percepciones confirman, un sentido aparece ... El mundo fenomenológico...se transparenta en la intersección de mis experiencias y en la intersección de mis experiencias con las del otro, por el engranaje de unas con otras; el mundo fenomenológico no es la explicitación de un ser previo, sino la fundación, los cimientos del ser; la filosofía no es el reflejo de una verdad previa, sino, como el arte, la realización de una verdad...el único Logos preexistente es el mismísimo mundo, y la filosofía que lo hace pasar a la existencia manifiesta no empieza por ser posible: es actual o real, como el mundo del que forma parte...La verdadera filosofía consiste en aprender de nuevo a ver el mundo...Nosotros tomamos nuestro destino en nuestras manos, nos convertimos en responsables mediante la reflexión, pero también mediante una decisión en la que empeñamos nuestra vida...La fenomenología se apoya en sí misma...en nuestra comunicación con el mundo como primer establecimiento de la racionalidad. La filosofía...será un diálogo o una meditación infinita...que nunca sabrá adonde se dirige...La fenomenología (revela) el misterio del mundo y el misterio de la razón. ¹²³

En la fenomenología, el mundo no es real o irreal para un sujeto. El mundo existe y la condición de la existencia del mundo es su opacidad. Para Merleau Ponty, primero existe la opacidad del mundo y después hay

¹²³ Maurice Merleau – Ponty, *Op. Cit.* p.20.

conciencia¹²⁴. Fenomenológicamente la relación del sujeto con el mundo se da cuando la posibilidad representacional del objeto (árbol, auto) tiene un fondo trascendental fenomenológico y no cuando se representa a los objetos¹²⁵. Esto significa que la relación con las cosas siempre se realiza como una expectativa vital, la relación está dentro y está fuera. Se le llama mundo a todo lo de afuera, pero la noción de mundo se construye dentro del sujeto. Se entiende entonces la razón por la cual el aspecto lógico y el aspecto fenomenológico se conectan en la vivencia o la expectativa vital. El mundo es la categoría abstracta cuya condición fundamental es realizarse como vivencia, es interior porque es vivencia, es exterior porque revela la condición del sujeto hacia fuera.

...el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce. Cuando vuelvo hacia mí a partir del dogmatismo de la ciencia, lo que encuentro no es un foco de verdad intrínseca, sino un sujeto brindado al mundo¹²⁶.

La fenomenología permite a cada sujeto hacer conciente su propia vivencia en el mundo, en todos los registros posibles. El sujeto es lo que es, por ser sujeto. Los factores sociales, el cuerpo, la psique, la sociología, etcétera entran en la configuración de una subjetividad porque existe esa subjetividad. Es un sujeto que se experimenta a sí mismo, no su representación conciente o una abstracción de “yo pienso, luego existo”, sino una experiencia de sí mismo.

¹²⁴ Para Kant primero es la conciencia, después es el darse cuenta de que la conciencia tiene un límite y ese límite es un noúmeno (Dios, naturaleza y mundo o libertad e inmortalidad). La idea del noúmeno es incognoscible, es decir, es entendido como negación de posibilidad de acceder a la representación de la conciencia. “En virtud de que el espacio y el tiempo son leyes de la conciencia...sin ellas no es posible representación alguna...Por tanto, las “cosas en sí”,...únicamente pueden ser imaginadas...son noúmenos (del griego *noumenon*, lo que no se manifiesta). Cfr. Manuel Kant, *Op. Cit.* p. XXXVII.

¹²⁵ “El método fenomenológico se mueve íntegramente en actos de reflexión”. El objeto intencional no se encuentra en la conciencia; es trascendente (afuera) porque sólo es objeto para la conciencia y es immanente (adentro) porque hay una vivencia intencional. La conciencia es constituyente, no creadora. La vivencia puede ser vista como un objeto intencional, mediante la reflexión. Husserl retoma el planteamiento de intencionalidad, pero centrándose en la diferencia entre fenómenos psíquicos en los cuales siempre hay una intencionalidad y los fenómenos físicos, en los que siempre hay un objeto. La intención significativa es la expresión (signos con significado) o acto de conciencia y sólo se puede acceder a ella por medio del lenguaje. La intencionalidad se halla en la relación entre lo categorial y lo sensible.

Cfr. E.Husserl, *Ideas I*, 77; *Investigaciones Lógicas I*^a, 5^a, y 6^a.

¹²⁶ Maurice Merleau – Ponty, *Op. Cit.*, p.11

Antes de Husserl se hablaba de la conciencia de sí mismo con todas las lecturas morales, políticas, sociales, lógicas y sexuales. El pensamiento que se piensa a sí mismo no es una auto conciencia en un sentido moral, es la función de captar la función de pensar. El cuerpo es el lugar donde el mundo se dibuja y se desdibuja, se aclara y se oscurece. La gran diferencia entre Husserl¹²⁷ y Merleau – Ponty es la idea de la corporeidad. Husserl habla de la experiencia vital como principio de la fenomenología y para Merleau – Ponty la condición de esa experiencia vital es la corporeidad. El espacio y el tiempo son el movimiento del cuerpo, la situación del arriba y el abajo, la posición, la habitud, son elementos que enriquecen y profundizan los problemas de acción – significación para conectarlos posteriormente con el psicoanálisis.

4. La Mirada y el Cuerpo

La vivencia es la relación que existe en todo momento como sujeto dado al mundo y no como un proceso de conciencia o representación lógica de las cosas. El pensamiento filosófico de Merleau – Ponty propone dejar de pensar en que la condición humana por un lado es el interior o el espíritu y por otro lado se encuentra el exterior o el cuerpo. Dice el que la conciencia es conciencia porque es cuerpo y el cuerpo es cuerpo porque es conciencia, todo conjuntado en el proceso de una subjetividad encarnada. El ser humano no es cuerpo y alma, es humano porque es cuerpo, puede pensarse como un interior y un exterior porque es interior y exterior al mismo tiempo, es decir, primero es humano.

La condición de la fenomenología es el sujeto y la mirada. “Para recorrerla con mi mirada” es la idea de la posición vital del sujeto. La mirada es la que aprende y se encuentra localizada en un cuerpo. El sujeto en primer lugar es cuerpo. Es un cuerpo subjetivo, no es “el Cuerpo en general”. Es el sujeto que es cuerpo. Si no fuéramos cuerpo, el mundo siempre sería claro y no tendríamos problema ni con la verdad, la certeza o la abstracción.

¹²⁷ La fenomenología habla del cuerpo en su abstracción, un poco más cercano a la forma en que Heidegger habla del estar-en-el-mundo.

“La mirada del otro me mira a mí y me hace descubrirme a mí como visto, no como cosa”¹²⁸, por eso Merleau-Ponty se postula contra el dualismo cuerpo-alma, pues el descubrimiento del alma se muestra a través del gesto de los ojos o la mirada y eso es el cuerpo humano. El alma no hace gestos, los gestos los realiza el cuerpo que es subjetividad. Lo que se llama alma es la opacidad del otro que se muestra en el cuerpo. El cuerpo propio, no será jamás un objeto, el cuerpo del otro puede llegar a ser un objeto si existe un deslizamiento entre la posibilidad de objetivarlo o no. Cuando hay un mirar en la segunda persona, no es un objeto, es “otro”, la mirada cambia la intención. La noción particular de corporeidad de Merleau – Ponty, describe al cuerpo como el quicio del adentro y el afuera. El sujeto encarnado es el cuerpo como subjetividad, como intencionalidad, como individualidad brindada al mundo.

Un concepto muy importante para la fenomenología es la intencionalidad porque recupera los accidentes del objeto que son los que le dan su significación. La percepción no es la función epistemológica con la cual se perciben y captan los datos sensibles de la realidad y luego se representan en la conciencia. La percepción para la fenomenología es **una expectativa posible de acción sobre el mundo que implica una significación para el sujeto que realiza la acción**. Supone la conciencia, el cuerpo, la emoción, la voluntad, la sexualidad que en ningún momento se da como fragmentación.¹²⁹

Buscar la esencia de la percepción es declarar que la percepción no se presupone verdadera, sino definida para nosotros como acceso a la verdad...La evidencia es la percepción porque percibimos en relaciones de significación con las cosas...El mundo no es lo que yo pienso sino lo que yo vivo...El método eidético es el de un positivismo fenomenológico que funda lo posible en lo real.¹³⁰

¹²⁸ Sartre elaboró un estudio fenomenológico sobre la mirada: “el otro me mira, y cuando me mira, me avergüenza, y la vergüenza es una relación de pudor a través de la cual me resisto a ser objetivado por él”. Jean Paul Sartre, *El Ser y la Nada, Ensayo de Ontología Fenomenológica*, Buenos Aires, Losada 1972, p.31.

¹²⁹ En un intento por explicar la función del organismo como totalidad, Merleau-Ponty comenta sobre el miembro fantasma, que a pesar de haber sido amputado, sigue percibiéndose como parte del cuerpo.

¹³⁰ Maurice Merleau – Ponty, *Op. Cit*, p.16-19.

Se considera a la experiencia vital como la génesis del pensamiento fenomenológico, ya que todas las experiencias son significativas, de otra manera, si tratamos de reconocer la causa final de un objeto, lo volvemos una representación y por tanto no resuelve situaciones de acción – significación. Es decir, la capacidad de abstraer la esencia del objeto y relacionarlo con su naturaleza, es un proceso que resulta en la conceptualización del objeto en la conciencia, pero eso no es una significación vital. Por ejemplo, si tratamos de abstraer la esencia de un vestido, previamente hay una relación donde el vestido antes de ser un concepto, es la significación vital de cubrir un cuerpo para protegerlo del ambiente. El conocimiento de la causa final del vestido, no cubre la necesidad de protección del cuerpo.

En todo caso, la fenomenología nos dice que el conocimiento no necesariamente debe dirigirse hacia el qué es del objeto. La evidencia nos demuestra que **sí** conocemos y se relaciona con esta experiencia vital de la verdad. No se trata de generalizar conciencias y experiencias, precisamente la posibilidad de la subjetividad encarnada es trascendental a condición de ser mía, [donde se encuentra el principio de la diferencia] de otra manera no sería trascendental y estaría limitada al plano del sentido común [negado por la fenomenología], y pudiera atraparnos en su trampa retórica de estandarización de la conciencia y la subjetividad, peor aún cuando se aplica el sentido común a la moral.

Los aspectos vitales de la experiencia del conocimiento deben relacionarse con todo lo que significan como interpretación de lo estético. A pesar de su complejidad, existen ejemplos en los cuales los discursos filosóficos han podido ligarse a las experiencias vitales de los sujetos. La fenomenología trata de ligar el conocimiento con la vida para entender la relación acción-significación. Al mismo tiempo, Merleau-Ponty está justificando la dimensión histórica de lo humano desde el dato fenomenológico de ser sujeto encarnado, es decir, al manifestar una situación y una posición¹³¹ del cuerpo, se justifica su

¹³¹ Maurice Merleau – Ponty, *Op. Cit.*, p.117.

historicidad. En la relación vital con las cosas, el mundo se descubre como **horizonte**.

Horizonte es el círculo de visión que abarca y circunscribe todo lo visible desde un punto. Al concepto de situación le pertenece esencialmente la noción de horizonte¹³².

En términos fenomenológicos, la línea del horizonte se define como la expectativa de acción, cuyo sustrato vital es la posibilidad de una vivencia. Los distintos horizontes, (horizontes propios, alternos y comunes) se cruzan y se desplazan enriqueciendo las memorias, las tradiciones y los estilos. Cada una de las vivencias, al darse en un sujeto encarnado, se da en una perspectiva, es decir, en una **situación - posición**...“mi cuerpo se me revela como postura en vistas a una cierta tarea actual o posible,...el esquema corpóreo es finalmente una manera de expresar que mi cuerpo es-del-mundo,...su espacialidad no es, como la de los objetos exteriores, una espacialidad de posición, sino una espacialidad de situación”¹³³.

En la fenomenología, **perspectiva** significa la **posición y situación** del sujeto y el horizonte es la acción que ese sujeto realiza sobre el mundo, funcionando en ambos casos por principio de equivocidad ya que no son claros y estables; lo que en un momento es motivo de atención concentrada o percepción atenta, puede cambiarse a ser percepción distraída en cualquier instante. El horizonte siempre tendrá su parte oscura, de opalescencia y zonas de indeterminación. El horizonte supone una expectativa de una acción y no se considera una categoría abstracta fija. Uno de los prejuicios es pensar en el horizonte a manera de la perspectiva renacentista, considerando un ojo fijo sobre el mundo. Ésta es solamente una de las varias resoluciones posibles de la configuración del horizonte de acuerdo a una posición del cuerpo, a un ojo sin movimiento y a un desplazamiento del ojo por campos y espacios de narración.

¹³² Hans Georg Gadamer, “Historia de efectos y aplicación”, en *Estética de la Recepción*, Rainer Warning, ed., Tr. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1989.p-126

¹³³ Maurice Merleau – Ponty, *Op. Cit.*, p. 118

Epistemológicamente, perspectiva y horizonte no pueden ser consideradas como condición de conocimiento y percepción del mundo.

5. Planteamiento Estético

El trabajo fenomenológico supone ir reduciendo los estados de construcción judicativa de la relación del sujeto con el mundo para recuperar la experiencia vital de su relación con las cosas y sólo a partir de esta experiencia vital reconstituir el mundo judicativo con el que se relaciona. La fenomenología quiere recuperar los datos genealógicos y describir en términos de ser¹³⁴ y tiempo, lo que significa la fatiga, la vivencia de la fuerza de la naturaleza o el dolor que son problemas preceptuales, sensoriales, vitales es decir, estéticos pero que en su propia estructura plantean problemas éticos¹³⁵. Aunque la fenomenología puede ser calificada de psicologista, el entendimiento de estas estructuras vitales permite una comprensión de los órdenes pre – judicativos y proporcionan las herramientas para un análisis posterior del discurso.

...no puedo asimilar la percepción a las síntesis que pertenecen al orden del juicio, de los actos o de la predicación. En cada momento mi campo perceptivo está lleno de reflejos, de fisuras, de impresiones táctiles fugaces que no estoy en condiciones de vincular precisamente con el contexto percibido y que, no obstante, sitúo desde el principio en el mundo, sin confundirlos nunca con mis ensueños...La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen. El mundo...es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas.¹³⁶

El planteamiento estético de la fenomenología de Merleau-Ponty defiende la idea de que el arte inicialmente descansa en este nivel pre-judicativo y ese es su privilegio. La experiencia estética sería imposible si los elementos vitales de

¹³⁴ El Ser para Merleau – Ponty está expresado en la palabra francesa “*Il y a*” que en castellano se traduce por “hay”. Esta frase es cercana a la idea del impulso de la vida y la naturaleza que se encuentra en todas partes, pero no puede definirse en alguna. El “*Il y a*” es una figura tiempo – espacio.

¹³⁵ La fenomenología de Merleau – Ponty ha realizado grandes aportaciones al problema de la iconografía de los usos del cuerpo como retórica del poder, cuestiones analizadas por los estudios de género.

¹³⁶ Maurice Merleau – Ponty, *Op. Cit.*, p.10

una obra de arte, como la fantasía, el deseo, la imaginación, el gozo, o el placer fueran considerados objetos ideales, pues el momento de la existencia de la obra de arte no tendría intencionalidad.

La estructura trascendental del objeto en su condición de ser representado requiere un momento de vitalidad. No se refiere a una vitalidad psicológica pues de ser así se condenaría la obra a los procesos históricos, sociales, culturales y coyunturales. Aún cuando siempre estamos en el borde de lecturas psicologistas de la experiencia estética, lo importante es que la lectura fenomenológica trasciende esa posibilidad. Si se hablara de un objeto ideal como construcción lógica, la condición de los objetos ideales sería el discurso científico y sería más fácil leer un tratado matemático que una novela. La fenomenología busca la estructura trascendental en su nivel fenomenológico, no en su nivel lógico. El valor estético en la fenomenología se cumple porque es una estructura vital. No hay que olvidar que el cuerpo es el principio fundamental a partir del cual se genera la condición de percepción de las artes.

Si es cierto que el arte privilegia esta relación del sujeto encarnado con el mundo, entonces el problema fenomenológico está en descubrir cuáles son estos modos de relación carnal que las artes establecen con el mundo. La obra de arte genera una serie de preguntas que serían factibles de responder fenomenológicamente. ¿Qué es el objeto representado? ¿Qué es la intencionalidad? ¿Qué significan fenomenológicamente las ideas de profundidad? ¿Qué es el mundo de la obra de arte? ¿Qué es una proporción fenomenológica?

Como se explicó en un capítulo anterior de esta tesis, los elementos formales, como el color, la línea y el espacio, en *El Ojo y la Mente*, son tratados también como vivencias. La experiencia estética exige una disposición a la percepción que estaría dada en la relación entre significación – acción. En el momento de refigurar una obra de arte, el espectador a través de la sensibilidad, del placer o el dolor, se da cuenta si la obra le agrada o le desagrada.

La obra es una relación del cuerpo con el mundo y es uno de los movimientos posibles del cuerpo del artista sobre el mundo. El estilo propio del

artista se crea, al reiterar ese movimiento como un esquema intencional con el que siempre se relaciona con el mundo. El movimiento del artista, exige al espectador observar la obra de la forma en la que él la está observando. En esta relación entre visión y movimiento se encuentra la pauta básica de acceso vital o fenomenológico. La obra de arte obliga al espectador a moverse de determinada manera y no se moverá de otra¹³⁷. Aunque los análisis formales del arte siempre parten de los elementos estrictamente canónicos de la definición de la percepción, como si viéramos en perspectiva, esta forma de ver también es una construcción cultural, social, que se inició con el desarrollo de la ciencia, por tanto no puede tomarse como un dato fenomenológico.

Todo lo que yo veo está al alcance de mi vista. El cuerpo es el interior del exterior y el exterior del interior, por eso todo acto de mirada no es un acto mecánico sino una intención. Mirar ya es intencionar y si intenciona ya es subjetividad.

El estatuto aporético del tiempo está precisamente en la acción corporal. Esto es a lo que se refiere Merleau - Ponty cuando dice que “en mirando”, es que me muevo, es que acciono. El tiempo puro es la idea de que la mirada es el movimiento del cuerpo y el cuerpo es la focalización de la mirada. Cuando una acción en el momento en que actúa en su propia acción distiende como tensión todo el tiempo pasado en el presente, presente en el futuro, quiere decir que el pasado es presente, el presente es presente y el futuro es presente. Esto se relaciona con el modo en que se percibe una obra de arte, plásticamente hablando, es el registro de la percepción de lo plástico.

“El enigma de mi cuerpo es que al mismo tiempo que ve, es visto”. En esta descripción del cuerpo es donde Merleau - Ponty introduce el orden de lo metafísico que está en la propia estructura del cuerpo como posibilidad de intencionalidad. El cuerpo tiene un frente y una espalda, tiene un pasado y un futuro. La estructura vital del pasado y el futuro está en la posibilidad del cuerpo

¹³⁷ e.g. La obra madura de Jackson Pollock, exige al espectador un movimiento similar al que él realizó durante el proceso de pintar. Es una especie de majestuosa danza corporal alrededor del monumental bastidor, que acompaña a la danza del ojo al ir descubriendo cada una de las líneas y espacialidades que impregnan su obra.

de ocultarse y mostrarse a sí mismo. La condición de todo lo invisible (lo metafísico) es lo visible.

6. Aplicación de la fenomenología de Merleau-Ponty a una fotografía de Bárbara Kruger

La siguiente fotografía, realizada por Bárbara Kruger en 1982, servirá como ejemplo práctico para describir los distintos registros de percepción de la experiencia estética, comenzando por el registro fenomenológico. Aclaro que este registro no es suficiente para interpretar los procesos de significaciones imaginarias y culturales. Para lograr esto, es necesario llevar la fenomenología a un terreno de construcciones culturales y aplicar otras metodologías.

Es importante notar que la forma redactada se realiza en primera persona para una mejor comprensión de la explicación. Este ensayo permitirá realizar una explicación fenomenológica de la vivencia ante esta fotografía, una descripción de los órdenes pre – semióticos o prejudicativos del cuerpo y de génesis vital de todo signo y de ahí hacer la deriva a la interpretación simbólica e histórica. El análisis de las características formales de la obra, contribuye a la obtención de los datos fenomenológicos y a la construcción de los niveles de significación, razón por la cual es importante desintegrar sus componentes, uno por uno.

El enfoque de la artista depende en un sentido más amplio de lo político y en una redefinición del sujeto humano como constructo de las fuerzas sociales¹³⁸. Los mecanismos del poder imponen arbitrariamente una serie de patrones por medio de los cuales someten y desencarnan el cuerpo, mostrándolo como un continuo de mandatos sociales. Kruger desarrolla este enfoque porque sabe que el poder no reside en instituciones específicas sino que se dispersa a través de una multiplicidad de lugares y opera en el rango de los procedimientos discursivos que gobiernan la sexualidad, la moralidad, la familia y la educación. El poder descrito así no se centraliza, al contrario, es difuso, descentralizado y en consecuencia, anónimo. Existe como una red de

¹³⁸ Kruger tiene siempre presente el concepto de poder desarrollado por Michel Foucault

relaciones que unen los aparatos sociales y las instituciones, más que como una institución o un cuerpo material. Pero no se conforma con integrar el concepto de poder en su obra, intenta presentar un imaginario simbólico en sus imágenes performativas y a través de los textos dislocar la significación, creando un choque emocional en los espectadores, que los deja temblando, reflexionando y con mucha suerte, siembra en ellos la semilla del “devenir”¹³⁹.

El concepto del “devenir” está vinculado con [el] propósito declarado [de Deleuze] de imaginar la actividad del pensamiento de un modo diferente...Devenir no es ni la oposición dinámica de opuestos ni el desarrollo de una esencia en un proceso teleológicamente ordenado que conduzca a una identidad sintetizadora. El devenir deleuzeano es la afirmación del carácter positivo de la diferencia, entendida como un proceso múltiple y constante de transformación...se renuncia al orden teleológico y a las identidades fijas a favor de un fluir de devenires múltiples...En su intento de ir más allá de la imagen dogmática del pensamiento sostenida por esta tradición, que expresa el discurso monológico del falogocentrismo, Deleuze redefine la filosofía como la actividad no reactiva de concebir el presente, el momento actual, a fin de poder explicar adecuadamente el cambio en condiciones cambiantes...para [él], pensar no es la expresión de una interioridad profunda, o la promulgación de modelos trascendentes, es una forma de establecer conexiones materiales y semióticas concretas entre sujetos concebidos como una multiplicidad de fuerzas impersonales.

¹³⁹ Rosi Braidotti, *Sujetos Nómades*, Tr. Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós, 2000, p.131-133.

SIN TITULO, 1982
FOTOGRAFIA BLANCO Y NEGRO 72" x 48"
Subtítulos en blanco y rojo
Galería Mary Boone, Nueva York



¿Por qué tiene clavos?, ¡Ay! ,¿Está clavada de verdad?, ¡Brrrrrr!, ¡Pobre, le ha de doler!, ¡Órale!, ¿Qué es eso?, ¿No le duele?.

Imaginamos que son algunas de tantas preguntas que podrían formularse los espectadores de esta obra y todas ellas sobre una foto de 72" x 48". Podemos decir que la vivencia estética nos estimula a cuestionarnos el porqué de la fotografía, y eso ya es parte del porqué de la obra.

- ¿Y por qué la clavaron? - Se nota que es una "ella", por el peinado, por los zapatos, no olvidemos el pecho. - ¿Qué hizo que no le permiten mover?

- Debe cansarse en una posición como esa.

- ¿Para qué pone las letras en rojo? - ¿Y por qué usa la fotografía en blanco y negro?...las preguntas pueden continuar. Hemos realizado el primer paso en la observación de la obra de arte y nos involucramos emocionalmente en esta experiencia. Imaginamos conclusiones que se suceden una tras otra. Si nos damos la oportunidad de continuar observando la obra y prolongamos la experiencia, cada uno de nosotros, aún sin tener plena conciencia de ello, encontraremos parte de la respuesta, sabiéndonos poseedores de una corporalidad semejante a la de la figura representada en la fotografía.

Se generan las preguntas y con ellas se originan también sentimientos diversos. Angustia, desesperación, incluso miedo. Podremos también sentir coraje, impotencia, estatismo o inmovilidad. Pero cada sensación que tengamos se produce precisamente porque la artista con su mirada nos hace mirar de cierta forma dado que ella pertenece a una sociedad a la que también pertenecemos los espectadores. La relación punto-fondo¹⁴⁰, figura-horizonte, la posición-situación de la artista, le han permitido ubicar un cuerpo en un espacio, apoyada también por los elementos fotográficos que ha utilizado. Es la expresión artística de su propia visión y movimiento¹⁴¹ que ofrece como vivencia

¹⁴⁰ "Punto-fondo, figura-horizonte son la expresión conceptual de mi aquí corporal y del ahí del mundo y los objetos". José Luis Barrios, *Tiempo Narrado*.

¹⁴¹ "Es prestando su cuerpo al mundo, como el artista transforma al mundo en pintura", Maurice Merleau-Ponty, "El Ojo y la Mente" en Harold Osborne *Estética*, FCE, México, 1976. Merleau-Ponty se refiere a la relación del cuerpo como intencionalidad. Reflexiona cómo la obra de arte es una relación entre visión y movimiento corporal.

intencional¹⁴² dirigida al espectador que la percibirá desde su propia corporeidad. Los nudos tramáticos en la fotografía de Kruger están soportados en el color y las formas.

El espectador de esta obra puede ser cualquier cuerpo humano, masculino o femenino. El dato fenomenológico intentaría explorar la estructura vital a la que responde la representación de este cuerpo coartado en su libertad, abriendo diversas posibilidades de significación, sin quedarse únicamente a un nivel psicológico. Para explicar lo anterior, tomemos por ejemplo, el hecho de que algunas mujeres, al observar la obra, pueden imaginar lo que siente la figura de la fotografía. Jurarían que eso es exactamente lo que ellas sienten, que literalmente, la imagen es lo que ellas son, se identifican inmóviles porque son mujeres y porque les ha sucedido lo mismo. De alguna manera han quedado paralizadas por el ambiente, por la situación o por su propio aprendizaje cultural para actuar como mujeres “buenas”, abnegadas, obedientes y sometidas. Esta lectura psicológica, estaría situada fuera del registro fenomenológico, porque existen mujeres que no se identifican así y se corre el riesgo de que al no haber experimentado circunstancias similares, no se reconozcan a sí mismas como la “clavada” y por el contrario, la ignoren o sientan apatía.

La pregunta en términos de fenomenología del arte, y por tanto de una posible hermenéutica sobre el registro fenomenológico es: cómo mira Bárbara Kruger.

Desde el plano socio-cultural, la artista se comunica, expresando su particular punto sobre esa sociedad y esa cultura. Está tratando de gritarnos con su agresión visual, lo que significa o puede intencionar el hecho de que la figura no tenga profundidad y la relación que esto guarda con el cuerpo monocromo. A través de los planos de expresión de este fotomontaje, la artista nos participa lo que piensa en relación a una forma específica de conducta de las mujeres. El registro simbólico de la obra logra comunicarse con la espectadora¹⁴³, a distintos

¹⁴² Según Merleau-Ponty, la intencionalidad significa subjetividad y por tanto movimiento, Maurice Merleau-Ponty, *La fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1970.

¹⁴³ En este caso específico, se precisa el término espectadora, porque la obra está dirigida directamente a las mujeres, se comunica con las mujeres.

niveles de significación, en cada espacialidad compuesta por los elementos formales, confirmando una y otra vez la postura de la artista.

Kruger estructura el sentido de profundidad y da orden al sentido del espacio. La intencionalidad de esta obra es exteriorizada en los elementos formales de la misma: la iluminación, la composición, los colores, las formas, los planos, las líneas y por último, el texto. Para comenzar, en la fotografía descubrimos la existencia de dos espacialidades¹⁴⁴ dadas por la superposición de planos. En el fondo, la figura femenina, referenciada como una especie de espectro sin vida. El siguiente plano, el texto sobrepuesto a la imagen.

Para la construcción de la imagen fotográfica en blanco y negro, Kruger utiliza varios recursos técnicos: una modelo, las luces directas e indirectas, una malla, los clavos, y finalmente para completar la composición, el diseño del texto en blanco sobre fondo rojo. Los planos espaciales son proporcionados por la composición de todos estos elementos. El uso de colores tan opuestos como el negro-blanco y el rojo, en conjunto también contribuyen a la construcción de los distintos niveles de significación de la imagen.

En función de lo que se representa, no existe el movimiento como dato imaginario en este fotomontaje. En una primera observación, nos damos cuenta de la existencia de una figura femenina en negro. La figura aparece a contraluz en alto contraste y ligeramente se percibe una malla sobre la imagen. Los clavos, como elemento accesorio, la sostienen pegada a algo y le dan sentido a la imagen y a la idea de sujeción. Ella está posicionada allá en el fondo solamente insinuado, que no se muestra. Allá lejos de aquí.¹⁴⁵

Al seguir observando, lograremos ver trazos blancos en lugares estratégicos: la parte trasera del tobillo, la línea que separa el espacio entre las dos piernas, la línea entre el antebrazo y el muslo, la separación entre los dedos de la mano derecha, el reflejo de luz sobre la mejilla y el ojo, en el cuello, en la parte superior de la espalda y el área del hombro. Todos ellos producto de una

¹⁴⁴ “La espacialidad, fenómeno existencial, es la comprobación de que somos seres humanos de carne y hueso. Proporción, perspectiva y movimiento son los tres pilares de la estructura espacial del mundo de acuerdo a la situación y posición del hombre en él”. José Luis Barrios, *Op. Cit.*

¹⁴⁵ “El aquí de mi cuerpo es la fundación de todo espacio. Es quién funda el espacio. Aquí supone una lectura del espacio, dibuja mi intencionalidad ante el mundo”. M. Merleau-Ponty, *Op. Cit.*

tenue iluminación lateral que constata que es una persona y no una simple silueta. Este elemento nos permite confirmar que se trata de alguien, que es un cuerpo sólido de carne y hueso. Los sutiles toques luminosos sobre esta mujer, que en una primera observación parecía una figura plana, verifican su volumen y solidez sugiriendo temporalidad.¹⁴⁶

Por lo tanto, no respondemos a la percepción bidimensional del contorno. Como espectadores respondemos a la presentación de un cuerpo de carne y hueso con luces y sombras, masa-figura que supone un volumen situado en una especialidad, y lo que percibimos es un cuerpo sin carne ni hueso, que no es cuerpo. Fenomenológicamente, se agrava la percepción que se tiene de ella. Se percibe a una persona que no es. A nivel simbólico, esta mujer ha casi desaparecido. Es solamente una figura, sin personalidad, sin ser. No existe como persona, sino como la sombra de alguien que debiera existir y no existe. Esa imagen espectral que ha desaparecido como ser humano, es un vivir fantasmal que implica un no ser en el mundo y que es captado a nivel de significación del inconsciente.

La resolución posicional proyecta una completa inmovilidad debido a los clavos que la atan al fondo. Si bien es cierto que los clavos dan la sensación de inmovilidad, fortalecen el sentido de incomodidad, pues evitan el movimiento. Es una confirmación más del sentimiento de inmovilidad de las mujeres en esta sociedad patriarcal. Los clavos han sido siempre las formas simbólicas como las mujeres hemos aprendido a no movernos en la vida. Estamos clavadas ¿Por ellos? ¿Por nosotras mismas?

La estructura espacial en la fotografía, nos muestra un cuerpo que intrínsecamente debiera ser intencionalidad y que debido a su posición se restringe su derecho de existir y por tanto su libertad de movimiento. La posición indica que está sentada, sin embargo, en el sitio donde debería estar sentada observamos sólo espacio. ¿Sobre qué está sentada? Si no existe ese asiento, nuestra propia carnalidad imagina la incomodidad de una posición difícil de

¹⁴⁶ “La temporalidad en el arte plástico es siempre virtual. En este sistema estético el tiempo no existe...se compone y organiza... con los modos específicos en que los elementos formales dan la intención a la acción como acontecimiento del sentido de la obra” José Luis Barrios, *Op.cit.*

mantener, pues sólo la sujetan los clavos y su propia gravedad. La malla sobrepuesta frente a la sombra de lo que debiera ser una mujer, complementa el sentido de estar sujeta. Este objeto aumenta el sentido de estar inmóvil. No es una cárcel, está situada sobre ella confirmando su retención y confinamiento.

Según Berger¹⁴⁷, los gestos de la mujer, su tono de voz, sus expresiones y opiniones y su manera de vestir, su postura corporal, expresan la percepción que tiene de sí misma. En cuanto a la posición corporal, esta imagen muestra un cuerpo sentado en una postura incómoda que indica sumisión. La acción de este cuerpo es la no acción. Esta espacialidad de situación establece el vínculo vital sobre el cual se registra la significación con el mundo y la gente. La “sujeta” está en actitud de obediencia. Se encuentra en una agobiante posición sentada, doblada con el torso hacia delante y la cabeza agachada, mirando a sus rodillas.

Sabemos que todo movimiento corporal implica una intencionalidad. El cuerpo es una intencionalidad que supone historicidad, mutación, cultura, técnica, sin embargo el acceso a estas significaciones se da a través de la percepción estética. La afección de sometimiento está mediada por los registros simbólicos que se estructuran a nivel fenomenológico. Las sensaciones siempre son sentidos de la propia relación de la estructura noético-noemática¹⁴⁸. El cuerpo en posición vertical indica fenomenológicamente, una representación de poder, porque la relación vital se muestra como dominio del ser humano sobre la naturaleza¹⁴⁹. En contraposición, la estructura vital del cuerpo sentado indicaría sumisión y vulnerabilidad, más aún si está mirando hacia abajo.¹⁵⁰ La representación del cuerpo sentado como gesto de subordinación se convierte en una codificación cultural.

¹⁴⁷ Cfr. Capítulo II de esta tesis.

¹⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Op.Cit.* En el momento en que la conciencia es intencional, esto hace operar la estructura noético – noemática. Sólo hay sujeto porque hay objeto y sólo hay objeto para un sujeto. Noesis es el sujeto y el noema es el mundo.

¹⁴⁹ Históricamente, con la iconografía se ha construido la concepción de lo que significa estar parado, como una estructura simbólica de poder.

¹⁵⁰ “Por regla general, el verdugo no emplea el lenguaje de la violencia que ejerce en nombre de un poder establecido, sino el del poder que aparentemente lo excusa, lo justifica y le da una razón de ser decorosa. Georges Bataille, *El Erotismo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1997

La posición tiene que ver con las afecciones e intencionalidades, en este caso, la figura de la imagen está sentada y teniendo en consideración que el objeto material en el que podría estar sentada no existe, la posición es extremadamente incómoda. Asumiéndola como una forma de molestia, la postura en sí, hace patente un nivel de comunicación, que transmite precisamente incomodidad, en este caso, en la forma de comportamiento de las mujeres en el mundo.

A través de un recurso formal fotográfico, Bárbara proporciona al mundo la vivencia de estar “clavada”, sujeta, confinada, presentada como una intencionalidad estética haciendo uso de la expresión corporal, el gesto, la posición, el movimiento (sin movimiento), la paleta monocromática y la discrepancia en los colores.

La sensación de no avance o estatismo de ese cuerpo logra alterar los ritmos normales de mi exterioridad y de mi interioridad¹⁵¹ y provoca una ruptura de la temporalidad¹⁵², ya que como cuerpo, siempre estoy dentro de la lógica de movimiento corporal. La lectura de todos estos elementos composicionales articula la espacialidad de situación en el mundo y me exige mirarla de tal manera que se rompe el orden natural de mi subjetividad. Fluye la emoción en la distensión de mi corporeidad, se encogen mis músculos, mi experiencia vital con la imagen es que siento escalofríos en todo mi cuerpo al verla. En un registro fenomenológico de la totalidad de la vivencia, logro construir el sentido del dolor porque sé que hay un cuerpo inmovilizado por unos clavos y por una malla. La percepción del miedo (lógica fenomenológica) es provocada por esa inmovilidad,

¹⁵¹ La pregunta “¿quién mira?”...exige identificar “el que mira”...”Yo”. Emmanuel Levinás, *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, Sígueme, Salamanca, 1995, p.73.

El mundo es interior y exterior porque es vivencia y porque revela mi condición de sujeto hacia fuera... La fenomenología es la capacidad de autoconcientizar, en todos nuestros registros posibles, nuestra propia vivencia del mundo. M. Merleau-Ponty, *Op.Cit.*

Yo...a partir de aquí, empiezo a describir mi experiencia vital con el objeto estético como sujeto de la vivencia estética.

¹⁵²El tiempo (remisión de la eternidad inmóvil, de la inmanencia del todo al todo) es necesario para que se establezca la nueva tensión,... mediante la cual en el ser se despierta la intencionalidad o el pensamiento. En Husserl la conciencia interna del tiempo y la conciencia sin más se describen dentro de la temporalidad de la sensación: “sentir es aquello que tomamos como conciencia originaria del tiempo”, Emmanuel Levinás, *Op.Cit.* p.80.

“El tiempo, antes de ser un concepto, es una vivencia, es la sensación y la percepción de nosotros mismos” Jose Luis Barrios, *Op.Cit.*p.44.

vivo la angustia del dolor. Se colapsan los ritmos vitales de mi cuerpo. Existe un quiebre en mi propia intencionalidad. El dolor se convierte en puro presente. Presente presente, sin pasado ni futuro.¹⁵³

De una manera sutil pero a niveles significativos muy profundos, al observar esta fotografía, se daña mi propia afectividad corporal¹⁵⁴. Me pregunto, ¿Cómo no me va a causar confusión ver un espectro fantasmal en la sombra de una mujer que no vive, que no actúa, que no piensa, que no ríe? La sombra significa eso, sólo sombra sin vida. ¿Cómo no me va a causar dolor observar un cuerpo sin carne ni huesos y sin movimiento, si la propia naturaleza corporal es precisamente la movilidad, la intencionalidad de ser sujetos encarnados? No sólo eso, el hecho de estar sujeta e inmóvil significa en el largo plazo, la pérdida de las funciones básicas primarias, la pérdida de toda habilidad física y con ello la putrefacción de los miembros. El sentido fenomenológico de la finitud me proporciona los niveles de significación del dolor¹⁵⁵. El momento de dolor remite a pensar en la muerte. Estoy reconociendo la vivencia del dolor y la conciencia de la muerte¹⁵⁶. La inmovilidad significa muerte. El dolor es un sentido de interioridad corporal que exhibe la estructura trascendental de la muerte¹⁵⁷ en el sujeto, es decir, la vulnerabilidad de la vida humana, como condición mitológica de la representación.

¹⁵³ “El extravío es la esquizofrenia de vivir un tiempo propio que no logra recuperarse como porvenir” Emmanuel Levinás.

¹⁵⁴ Según Merleau-Ponty, el esquema corpóreo introduce la totalidad de la intención como motricidad en el mundo. El cuerpo es movimiento antes que ser idea. El cuerpo es libertad porque es interioridad y exterioridad al mismo tiempo, es afectividad porque emana del cuerpo, como movimiento hacia el mundo. El cuerpo es intencionalidad porque es humano, tiene una posición de ser en el mundo vinculado a través de las sensaciones. El cuerpo es trascendental por ser subjetividad y ser particular. Maurice Merleau-Ponty, *Op. Cit.*

¹⁵⁵ Desmond Morris nos dice que el dolor participa de ese poder fantasmal y a veces abrumador de acabar con todo lo que da al mundo vida, color, coherencia y valor.

¹⁵⁶ Esta sería la reducción eidética de la percepción y vivencia del mundo.

¹⁵⁷ “La angustia de la muerte está precisamente en esta imposibilidad de acabar en la ambigüedad de un tiempo que falta, y de un tiempo misterioso que queda aún. Muerte que, en consecuencia, no se reduce al fin de un ser. Lo que queda aún, es diferente del futuro que se recibe y se proyecta y que, en cierta medida, se saca de sí. La muerte es, para un ser al que todo llega conforme a proyectos, un acontecimiento absoluto, absolutamente a posteriori, no ofreciéndose a ningún poder, ni aun a la negación. El morir es angustia, porque el ser al morir, no se termina simplemente al terminarse. No hay más tiempo, es decir, no puede ir ya a ninguna parte”. Emmanuel Levinás, *Totalidad e Infinito*, Sígueme, Salamanca, 1999, p. 80.

Finalmente en el plano frontal, en este fotomontaje, se incorpora el diseño del texto, no como lenguaje fotográfico sino como diseño. Esta primera espacialidad, compuesta por el texto colocado sobre la imagen fotográfica completa otro plano y se percibe la totalidad espacial de la composición. Deja de ser sólo fotografía y pasa a ser una composición con alto contenido político – ideológico y con una clara referencia al orden establecido por el sistema patriarcal. Se descubre una estrecha relación entre semiótica y fotografía.

Como se ha explicado con anterioridad, las fuerzas sociales y las redes de relaciones creadas entre los individuos, definen su identidad. El dominio de unos sujetos con respecto a otros se ejerce por medio del lenguaje¹⁵⁸. Ser mujer no es un acto natural, “es una actuación cultural mediante actos performativos discursivamente restringidos que producen el cuerpo a través y dentro de las categorías de sexo”.¹⁵⁹ Es una invención del discurso patriarcal que margina, devalúa y construye las representaciones de la mujer para continuar imponiéndole su “función” específica. La actitud de ser mujer construida en relación al matrimonio y a los hijos, su belleza intrínseca y la convicción de su poder sexual sobre los hombres, propician la construcción equivocada de su identidad.

El lenguaje tiene un inmenso poder para subordinar y excluir a las mujeres...la sexualidad siempre se construye dentro de lo que establecen el discurso y el poder, y éste último se entiende parcialmente en función de convenciones culturales heterosexuales y fálicas.¹⁶⁰

El lenguaje, funciona por medio de signos, metáforas y símbolos, permite la creación de la identidad¹⁶¹ de los sujetos, y mediante éste, se establecen los patrones básicos de comportamiento. La imagen de ser mujer comienza a formarse desde la casa, aprendiendo posturas, comportamientos y actitudes

¹⁵⁸La teoría lacanianiana, dice que las etapas de maduración de la psiquis humana están representadas por estructuras de lo imaginario, lo simbólico y lo real, el inconsciente llega a la existencia sólo después de que el lenguaje ha sido adquirido.

¹⁵⁹ Judith Butler, *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*, Trad. Mónica Mansour y Laura Manriquez, Barcelona, Paidós, 2001, pg.59/64

¹⁶⁰*Ibidem*, pg.28

¹⁶¹En la creación de la identidad, interviene también el inconsciente, que está asimismo estructurado como lenguaje.

“propias de las niñas”. Entramos al mundo social, al orden simbólico como un “yo” diferente de los sujetos masculinos, sin lenguaje, porque carecemos de la posición de poder en el mismo.¹⁶²

La sociedad patriarcal¹⁶³ silencia a la mujer, condenándola a un comportamiento mezquino, que busca obtener poder y otros beneficios ocultos por medio de la manipulación, el chantaje, la victimización y (permitiéndole a ambos géneros) la objetivación de ella misma. Existen varios aspectos que inciden en la creación de la identidad de las mujeres. Uno de ellos es el condicionamiento de los roles sexuales, que define a la mujer como “muy mujer” cuando al utilizar su hemisferio derecho, solamente expone los aspectos mal entendidos como femeninos, es decir, que sea débil, fácilmente influenciable, sumisa, emocional, poco agresiva, poco competitiva, poco objetiva, centrada en su apariencia física, (con la creencia de lograr cierto dominio sobre los hombres si es joven y bella) e incapaz de comprender conceptos matemáticos y científicos.

El orden simbólico proveniente de los mitos fundantes, ordena todos los espacios de la vida social, dando significación y sentido al mundo por medio de valores éticos, teológicos, filosóficos y morales. Se construye así un imaginario colectivo, que establece patrones de comportamiento entre hombres y mujeres. Las antiguas religiones de Diosas, proporcionaban una visión cosmogónica del ser humano. Eran religiones holísticas que reconocían su integración con la naturaleza, acentuaban el sentimiento de respeto y devoción y permitían la participación activa de las mujeres dentro del orden social. A partir de la instauración de religiones monoteístas centradas en el pensamiento patriarcal, se ha establecido ontológicamente el lugar de la mujer en la sociedad. Desde la creación, la mujer simboliza el poder del mal relacionándola con el pecado y la serpiente, el cuerpo femenino encarna la alegoría de la tentación.

¹⁶²Según la teoría lacaniana, antes de que un niño/a nazca, ya existen estructuras sociales que conforman el orden simbólico. Éste incluye las costumbres, la familia, la religión, los roles de género y el lenguaje mismo. Dentro de este sistema, la mujer queda atrapada en el orden de lo imaginario y excluida del orden simbólico por no tener un falo – con el cual identificarse y que representa el poder sexual.

¹⁶³ La sociedad patriarcal incluye a hombres y mujeres, que promueven, refuerzan y reproducen el mismo patrón social.

Todos los registros que rodean a la mujer, la educan para pertenecer a un orden social y actuar, legitimando el contrato sexual implícito en el orden de dominación masculina donde se considera que todos los cuerpos de las mujeres pertenecen a los hombres. Lo que se espera social y culturalmente de la mujer es que sienta la necesidad de encontrar su identidad mediante la negación de su sexualidad y la aceptación del matrimonio y (la maternidad en consecuencia) como única forma de ordenamiento social, introduciendo a la mujer al mundo de lo privado, de su casa y de su marido. La costumbre ha ocasionado que la mujer se sienta sometida y devaluada.

En la actualidad se entiende por condición femenina aceptar las desigualdades de género frente a los hombres y las desigualdades de clase frente a las mismas mujeres, estableciendo entre nosotros un sentimiento de competencia. A pesar de que se asume el derecho de las mujeres a la educación, al empleo o al voto, en muchas naciones estos derechos aún son negados. Algunos discursos feministas argumentan que la naturaleza de las desigualdades legales o de subordinación privada dentro de la familia, se ha transformado en formas más sutiles de dependencia económica de los estados modernos administrados por el género masculino y de manipulación de la sexualidad por una cultura pornográfica¹⁶⁴.

Las mujeres constituyen el fetiche de la representación y por lo tanto, lo no representable como tal, por lo que no se puede explicar a las mujeres como “sujeto” dentro del sistema de representación convencional de la cultura occidental. Las mujeres nunca pueden “ser”,...porque precisamente son la relación de diferencia, lo excluido...Las mujeres son una “diferencia que no puede entenderse como la simple negación o el “Otro” del sujeto siempre ya masculino...no son ni el sujeto ni su Otro, sino una diferencia respecto de la economía de oposición binaria, que es de suyo un ardid para el desarrollo monológico de lo masculino...El sexo aparece dentro del lenguaje hegemónico como una *sustancia*, como un ser idéntico a sí mismo, en términos metafísicos... la gramática sustantiva del género, que supone a hombres y mujeres, así como sus atributos de masculino y femenino, es un ejemplo de una oposición binaria que efectivamente

¹⁶⁴ Valerie Bryson, *Feminist Political Theory*, London, The MacMillan Press Ltd.1992, p. 261.

enmascara el discurso unívoco y hegemónico de lo masculino, el falogocentrismo, silenciando lo femenino como un sitio de multiplicidad subversiva.¹⁶⁵

En la obra de arte *"We have received orders not to move"*, el nivel de significación integrado por la relación entre la posición corporal, la textualidad, el poder social y la memoria histórica revela el efecto de la mirada social sobre el cuerpo femenino, que termina por convertirla en un ser pasivo, casi inexistente. La imagen nos muestra la invocación del estatismo social y la retórica feminista de las estructuras de control patriarcales, que según Freud, "realizan la función de poner a la mujer en su lugar"¹⁶⁶. La postura comunica la forma en que permite que se le oprima y que se le objetive, mostrando la conexión entre el rol social y la ideología patriarcal. Kruger enfatiza las imágenes de la mujer y confirma cómo a través de éstas, se construye su identidad femenina desde el punto de vista ontológico, social, cultural y político. El registro simbólico en la obra de Bárbara, expone el principio de poder y la manera en que las codificaciones sociales y políticas de las estructuras dominantes se imponen sobre el cuerpo. Kruger se apoya en la idea de que el arte plástico es más dominante que cualquier otro discurso y que sostiene la legitimación del poder, por tanto a través de su obra, revela la forma en que la supremacía visual¹⁶⁷ se transforma en aliada de la diferencia y como las representaciones posicionan a la mujer como objeto de la mirada masculina, confirmando que la visión es una práctica histórica fundamentalmente de los hombres.

En otro nivel de análisis, encontramos que la omnipotencia de la economía de libre mercado, induce a creer que necesitamos obtener y ser todo lo que vemos en los medios de información y comunicación, apoyándose en la

¹⁶⁵ Judith Butler, *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*, Trad. Mónica Mansour y Laura Manriquez, Barcelona, Paidós, 2001, p.53.

¹⁶⁶ "La sexualidad es considerada como el punto de pasaje para las estructuras de poder y a partir del siglo XVIII, se organizan 4 grandes estrategias para someterla, una de ellas es la histerización del cuerpo de la Mujer:...el cuerpo de la mujer fue calificado y descalificado, como cuerpo saturado de sexualidad; fue integrado, bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de las prácticas médicas; fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social, el espacio familiar y la vida de los niños". Michel Foucault, *Historia de la sexualidad, vol 1. La voluntad de saber, siglo XXI*, México, 1977, p.88

¹⁶⁷ Irigaray observa que el privilegio de la mirada se da como una prerrogativa masculina más que femenina. El ojo objetiviza y domina, impone una distancia, mantiene una distancia.

publicidad. La producción de objetos ha servido históricamente para satisfacer necesidades. Los objetos se convierten en bienes, su valor de cambio es el dinero y simbólicamente adquieren el significado del bien. Estos bienes se compran con dinero, sin embargo, el capitalismo se ha encargado de producir, además de bienes, deseos en el consumidor. Se instauran necesidades básicas que no son básicas, sino creadas. El consumismo produce la necesidad del deseo, no del objeto, porque hay un aspecto simbólico en éste, que es signo de prestigio, rango y estatus social. La necesidad no es sobre el producto sino sobre la necesidad creada de distinguirse socialmente, de ser diferente. El consumo no es natural, es un constructo cultural que requiere inmensos recursos y energía y finalmente no causa placer.

El consumo se basa en códigos culturales que exigen comprar sin cesar. Los códigos culturales organizan los objetos producidos en sistemas jerárquicos de significado que se basan en el precio y el prestigio, la búsqueda por el ser, de lograr significado y prestigio por medio del consumo, causa fatiga y alineación.¹⁶⁸

La publicidad fabrica una clase de conocimiento controlado por los sistemas económicos, que obliga al consumidor a incorporarse a un juego de engaños ya establecido. El sistema publicitario transmite una serie de códigos iconográficos que garantizan la eficacia de la retórica visual. La representación de la belleza y la felicidad en las imágenes, el texto corto y sencillo y los colores utilizados, son herramientas que la publicidad utiliza para llegar profundamente al inconsciente. La imagen de la mujer en la publicidad funciona como un imaginario simbólico de lo que debe ser una mujer. A través de la publicidad, se crea una idea de mujer, que debe actuar bajo estándares “socialmente aceptados”. La imagen de la mujer en la publicidad significa el ideal de la belleza y la posibilidad de ser aceptada por el hombre. Estas imágenes han penetrado en todo el discurso social y en la iconografía del poder sexual de las mujeres. El imaginario social, cultural e histórico adquirió la certeza en el falso poder femenino logrado mediante la exhibición y venta de su belleza y juventud.

¹⁶⁸ Jean Baudrillard, *La Ilusión y la Desilusión Estéticas*, Caracas, Editores Latinoamérica, 1998, p.65.

Debido a sus antecedentes en el ámbito de la publicidad, Kruger tiene la posibilidad de abordar el estereotipo en su significado semiótico más general, es decir, como código en sus formas más insinuantes, y utilizarlo como paradigma de identidad. Utiliza los mecanismos del poder para presentar su obra de la misma manera en que se realiza la publicidad de un producto.

A través del concepto de poder, combate el lugar asignado a la mujer. Es decir, en estos elementos publicitarios, uno espera encontrar una imagen que me ayude a confirmar mi ser mujer. Sin embargo, lo que observo en esta obra es una réplica de las actitudes que estimulan a la mujer a ser un fantasma sin alma, a ser una sombra, a comportarse como un ser desamparado, a buscar la protección del sexo opuesto. Actitudes que la inducen hacia la pasividad y la dependencia. La intención del discurso de la artista es corroer la impasividad producida por la imposición de las normas sociales. La emotividad que intenta provocar la imagen, es un dato imaginario donde los sentidos funcionan en conjunto para crear movimiento, en este caso, de desarticulación en el instrumento usualmente utilizado para producir “sujetos normativizados insertados en su propio orden ideológico, social y económico”.

El texto “*We have received orders not to move*” termina por corroborar cada uno de los niveles de comunicación y significación de la imagen, al insistir en que las mujeres no podemos movernos porque hemos recibido órdenes de no movernos. El uso de las letras blancas sobre el fondo rojo, colocado sobre el negro – blanco de los planos anteriores, crea un violento contraste que provoca tensión en el espectador. Al recorrer la obra con mi mirada me doy cuenta que los colores también contribuyen a esta disposición. Porque soy cuerpo en movimiento a través del mundo y lo vivo como ritmo y continuidad, el impacto de los contrastes cromáticos contradice mi sentido de la armonía. Hay una ruptura de mi temporalidad producida por el choque violento entre el blanco-negro y rojo, creando una tensión en mi actitud corporal. Los significantes *We - have - received - orders - not - to - move*, adquieren su sentido en la práctica social. El juego del lenguaje, nos permite asociar las palabras, con la imagen y con lo que representa, nos lleva a actuar con obediencia ante el dominio de los hombres. El

texto “hemos recibido órdenes de no movernos”,¹⁶⁹ confirma el discurso ideológico y debería ser un elemento característico muy importante que sintetizara el soporte de la imagen. Sin embargo, su lectura disloca la idea que se presenta en la imagen, porque el espectador reacciona ante la incongruencia de los elementos fenomenológicos y semióticos del texto y de lo que supuestamente esperamos encontrar en la imagen.

Dentro del orden de lo real¹⁷⁰, hay algo que no se alcanza a mostrar y que debate la imposición autoritaria de los términos masculinos. Es necesario actuar desde el inconsciente y traerlo a la conciencia para que podamos entender de qué se trata. Nos ordenan no movernos, pero eso no es lo que Kruger quiere confirmar una y otra vez. La espectadora responde ante la fuerte carga emocional, que se repite en todos los niveles discursivos de la obra, abriendo rizomáticamente, distintas posibilidades de actuación. Por un lado, podría estar mostrando que las mujeres, a pesar de que esa posición impuesta es nuestra condición actual, no debemos conformarnos con ello. Funciona de manera similar a las terapias psicológicas, una vez que te das cuenta de tu problema, de tu dependencia, de tu inmovilidad y obediencia, se abre un abanico de opciones para superarlos. Las mujeres estamos en proceso de transformarnos, no hemos cambiado todo, aún cuando sabemos que podemos hacerlo, la identidad del sujeto (mujer) es un constructo y como tal puede desconstruirse en cualquier momento. Por otro lado, la construcción de la identidad en este fotomontaje, por medio de la publicidad, se mueve en forma opuesta. Mediante el ataque a la conformidad, nos impulsa a ejercitar nuestra capacidad de análisis que ha sido confrontada por la enorme fuerza expresada en esta obra de arte. Podemos deshacer esa imagen y construirnos una nueva, Kruger no propone soluciones de cómo ser mujer, pero desafía la apatía y el conformismo. La espectadora tiene la última palabra.

¹⁶⁹ Ordenar es actuar sobre una voluntad. Entre todas las formas del hacer, actuar sobre una voluntad es actuar verdaderamente. E. Levinás, *La huella del otro*, Taurus, México, 1998, p.35.

¹⁷⁰ El orden o registro de lo real es la tercera de las estructuras que utiliza Lacan para representar las etapas de maduración de la psiquis humana. El orden de lo imaginario y el orden de lo simbólico son las dos primeras.

CONCLUSIONES

Algo hay en el arte que fascina. Algo que es perceptible pero indefinible, inexplicable, misteriosamente humano. Filósofos anteriores y de la actualidad tratan de limitarlo a una definición, cosa imposible. El mercado quiere atraparlo y se escabulle. Es seductor, es escurridizo. No permite que lo posean.

¿Qué tiene el arte que mueve ese algo sensible en las entrañas del ser humano? Se advierte una gran ansiedad en la gente hacia el arte. Todos quieren saber sobre él. Lamentablemente, la industria del entretenimiento ha sabido encontrar su nicho de mercado, cubriendo esa necesidad y llenando el vacío de nuestros corazones, creado por la ausencia del arte.

Las propuestas de arte actuales son abrumadoras, su comprensión es difícil por la subjetividad y el relativismo al que hace referencia. Definir qué es una obra de arte es improbable, pues no hay diferencias perceptivas importantes entre una obra de arte y otro objeto que no lo es. La estética, los cánones, han probado ser insuficientes para interpretar al arte actual y el vocabulario para describirlo se ha quedado corto. El problema aumenta al querer explicar de la misma forma, manifestaciones artísticas muy diversas y el concepto de "Bellas Artes", no las incluye a todas. El "performance" parece no tener casi nada en común con las instalaciones, o con la ausencia del objeto, con el arte digital, con el arte virtual, o con el "body art". Críticos del arte destacados explican que el arte sigue existiendo, pero no como lo entendíamos, a la manera tradicional. Tiene miles de intenciones y miles de propuestas, dando como resultado una imposibilidad para interpretarlas simplemente a través de la estética. Es ahí donde interviene la filosofía, dado que el arte es un discurso oculto detrás de las imágenes, los sonidos, o en la ausencia de objetos y sujetos de arte, también es importante el soporte de las nuevas teorías psicoanalíticas y semióticas. Se requiere que la crítica del arte amplíe su aplicación e intente ser tan plural como las diversas propuestas artísticas. Es comprensible que se

rechacen aquellas propuestas artísticas sensacionalistas y simplistas en las que se advierte una gran falta de creatividad y más bien, se nota una gran habilidad para copiar ideas de otros artistas, con el fin de llamar la atención y obtener un lugar en el registro del arte. La pregunta es cómo diferenciar el sensacionalismo de aquellas propuestas que reflejan nuestra condición posmoderna.

En el primer capítulo expongo la manera en la que el arte forma parte de nosotros cuando somos pequeños, y el alejamiento que se da conforme crecemos, apuntando las ventajas de permanecer unidos a él. La descripción de su función social es un apoyo para entender que incorporándolo a nuestras vidas, no como entretenimiento, sino como una forma de ser, nos permite acercarnos a nuestras emociones y estar en contacto con nuestras fibras sensibles, proporcionándonos la oportunidad de ampliar nuestros horizontes de experiencias vitales.

En este mismo capítulo, incorporé información sobre la construcción de la identidad de los sujetos, no con el fin de sintetizar la cuestión psicológica de una manera simplista, sino para utilizarla como una herramienta introductoria que permite mostrar que el artista, es un sujeto social, como todos nosotros. La información presentada no es el motivo de esta tesis, por ello no debe verse como un estudio psicológico. Pero quiero evidenciar que en su mayoría, nuestros actos son aprendidos o alterados o adaptados, y no innatos como suele pensarse. Por tanto las posibilidades son aún mayores, pues tenemos miles de opciones de ser. El ser humano no necesita constreñirse al poder, a la moda, a la moral o a otras imposiciones sociales, es tan libre como quiera serlo. Es una decisión propia.

El artista es un individuo social, por tanto sus obras de arte no sólo son el resultado de su genio individual, no son absolutamente su creación, sin embargo, está conectado a su ser sensible de tal manera que logra percibir el mundo con otros ojos, con otra visión, con todo su cuerpo. El artista, es un sujeto formado por la cultura pero que vive su vida intensamente. Sumergido en la creación y dada su capacidad de estar en contacto con su sensibilidad inconsciente, el artista puede darse cuenta de lo que sucede a su alrededor, aun

sin hacerlo conciente. Rechaza por tanto, las imposiciones de la ideología hegemónica, tratando de defenderse y transmitiendo estos mensajes a través de sus obras. Los artistas actúan como denunciadores y críticos de su sistema. Son ellos los que logran los momentos de ruptura. El triunfo del sistema capitalista en el mundo occidental, transformó los objetos artísticos en objetos de consumo de lujo, por moda e imposición, y provocó que los artistas buscaran alejarse de ello creando obras efímeras o inexistentes con un profundo fundamento filosófico detrás. En la actualidad, el sistema las ha cooptado haciéndose promotor de eso que la obra de arte acusa, sin embargo, el espíritu libre del artista, siempre encontrará salidas para no dejarse atrapar.

Quiero dejar claro que las obras de arte son autónomas y se comunican directamente con el espectador sin necesidad de la intermediación de su creador. Una vez que se crea la obra de arte, es indispensable que el espectador se involucre con ella, ya sea como observador o como parte integrante de la obra. El arte del momento dura mientras alguien lo observe. En la relación que se establece entre el espectador y la obra podría lograrse un cambio en la manera de pensar de la gente sobre sí misma y sobre el mundo. En el entendimiento del proceso artístico, la invención, la complejidad, la riqueza de la propuesta, la diversidad de ideas y las sorpresas inesperadas, el espectador se da cuenta que existe un método utilizado por el artista para organizar y armonizar los materiales artísticos, y por tanto pudiera ser capaz de transferir esta habilidad a su propio ambiente y ahí conjugar estos elementos. Se logra el éxito cuando el espectador comprende el potencial del ingenio humano y el valor de inventar estructuras coherentes. La gente es la responsable de re-hacer el mundo. El objetivo del arte es re-inventar la realidad, la conciencia artística aborda, discute y dialoga con el ambiente social y el proceso de creación artística proporciona un modelo para la transformación social. En esto radica el misterio y el poder del arte, en transformar la vida.

El contacto con el mundo lo dan los sentidos, la experiencia estética es la primera experiencia que tenemos con el mundo, la cortamos cuando preguntamos la razón de por qué existen las cosas, para qué sirven y

comenzamos la carrera de la objetivización de lo que nos rodea, del mundo entero. El uso nos va enredando en el cuánto cuesta o cuánto vale. Dentro del mercado de consumo, hemos aprendido a comprar lo que necesitamos, es decir, a utilizar los objetos para satisfacer nuestras necesidades, el abuso del mundo nos ha llevado a niveles de devastación de los seres humanos contra los seres humanos, bajo esta perspectiva, la idea de Duchamp de alejar al espectador de la función utilitaria del objeto y acercarnos a otra forma de ver, ha sido definitivo en la configuración del mundo contemporáneo artístico. El arte restituye la relación estética con el mundo y nos enfrenta a nuestras capacidades de relación más allá del utilitarismo, nos permite entrar a la reflexión, nos permite darnos cuenta, nos permite confrontarnos con otro sí mismo que es la obra.

Agregué una breve descripción de los sucesos históricos del arte moderno y su transformación en arte contemporáneo, quizá con el deseo de señalar que las propuestas actuales serán consideradas propuestas geniales dentro de algunos años,¹⁷¹ y con la intención de mostrar que ocurrió algo parecido con las vanguardias de siglo XX. Al principio fueron incomprendidas, rechazadas, pero con el tiempo terminaron por convertirse en demostraciones del gran poder creativo de los seres humanos. Podemos darnos cuenta del proceso evolutivo del arte, que por ser un objeto cultural es utilizado como una forma más de control, de manipulación y de obtención de un estatus determinado que permite escalonar en el poder intelectual. De esta manera nos alejamos del arte como experiencia de vida y nos acercamos mucho más al arte como producto de mercado y símbolo de pertenencia a un grupo privilegiado, mecanismo que ha sido intentado romper una y otra vez por los artistas en su afán de romper lo establecido.

Si recordamos que las artes deben “intentar realizar combinaciones sorprendentes, insólitas y chocantes” para que al enfrentarnos a las obras se intensifique nuestra capacidad de emoción y nos muestre “lo que hay de impresentable”, podemos entender que la obra de Bárbara Kruger tiene un

¹⁷¹ No todas las propuestas vencen el paso del tiempo y se convierten en grandes obras de arte, algunas otras se venden y comercializan debido a las variables del mercado del arte y los gustos y preferencias establecidos por la moda. No todos los artistas son geniales.

inmenso poder de hacernos reaccionar ante sus imágenes. Una vez que la hemos visto no podemos evitar pensar en ella, aunque existe el riesgo de que al ser poco conciente de su realidad y de su corporeidad, y aunque se emocione o le provoque cualquier tipo de sensación, el espectador, renuncie a su capacidad de reflexionar sobre el sentido fenomenológico-semiótico de la obra.

La intención del capítulo tercero, era lograr la aplicación del método fenomenológico de Merleau-Ponty al fotomontaje de Kruger. La experiencia resultó ser positiva, muy enriquecedora. La descripción fenomenológica de las características formales proporcionó datos impresionantes y escalofriantes sobre la comunicación de los niveles prejudicativos entre la obra y el espectador. Por otro lado, la fenomenología resultó ser insuficiente, pues existen niveles de análisis culturales, políticos y sociales que no consigue abarcar. Razón por la cual se utilizaron estudios psicológicos, semióticos, culturales y estudios de género en la interpretación final, cuya ampliación, será motivo de una eventual investigación doctoral.

Aparecieron varias dudas: saber si el mensaje nos llega a “todos”; saber si su obra está dirigida a la capacidad sensitiva-fenomenológica del ser humano solamente o se requiere una preparación intelectual para interpretar la obra; saber si la entendemos conciente o inconscientemente; si la experimentamos corporal o intelectualmente. Si se trata de un despertar de conciencia social, entonces la “masa floja”, adaptada a todo un esquema social que la tiene amarrada, que le instruye como hacer las cosas, como ser y como pensar, no está incluida y es obvio que la inmensa mayoría entramos en la categoría de los perezosos. Por lo tanto, podemos pensar que el arte de Kruger va dirigido a una pequeña "elite" que se da el lujo de gozar e interpretar estas nuevas propuestas, lo que la convierte en una artista elitista.

Es un riesgo asumido, porque la misma sociedad se ha encargado de hacerlo de ese modo, y el individuo no hace sino repetir el modelo social que se le ha impuesto. La estructura del sistema es tan perfecta que nos aferra por doquier, y es sumamente difícil escapar porque de una u otra forma, todos estamos presos en la negación, en la evasión, en la confusión y el desorden.

Sin embargo, la experiencia fenomenológica nos conecta con una corporeidad igual que la nuestra. Sin importar el nivel económico, social o cultural, el espectador puede relacionarse con la obra a nivel de corporeidad, a través de sus sentidos o emociones y posteriormente si así lo desea, usar la razón para confirmar o no, eso que sintió y pensó. Es a través del otro, en este caso, la artista, donde nos reconocemos como realmente somos, seres humanos con infinitas capacidades sustanciales. En la presentación de emociones extremas, nos damos cuenta de que algo no anda bien y que podemos transformarnos en algo más que carne, pasiones y materia. Eso que no se dice, eso que no se presenta, eso que está en el orden de lo real se oculta en la obra de arte, carece de moral, carece de contenido psicológico y no ofrece soluciones.

Kruger me obliga a encontrarme con ese algo más que soy, porque sus obras me alteran por todo lo que me dicen. La respuesta normal sería decir: - "¡Ya basta!, ¡No quiero que me digan lo que soy, no quiero ver ni escuchar más, quiero que me dejen en paz!". Su obra es una saturación visual, auditiva y emocional que me sobrecoge. En esta confrontación con la obra de arte, reconocemos que no debemos conformarnos con ser eso que nos muestra lo que somos. La trascendencia se muestra al darnos cuenta de que somos carne y cuerpo, pero también somos seres en la existencia, en busca de ese algo más.

Su denuncia puede mal interpretarse y sentir que es hipocresía porque no se dirige a personas en lo particular, porque utiliza pronombres intercambiables, porque el sistema ha cooptado su obra y ha cooptado a la artista. Ella vive rodeada del glamour de la cultura de consumo. Porque ella misma provoca que sea consumido en sus artefactos artísticos. Quizás ni ella misma sepa que se ha dejado envolver por el sistema y disfruta de todas las comodidades y riquezas a las que tienen derecho por ser tan brillante, tan sensible, tan aguda y tan audaz. Pero a pesar de ella misma, su inconsciente está ahí, actuando por ella aún sin que ella lo sepa. Bárbara sabe que algo anda mal en el sistema, y que no es culpa del sistema, que es responsabilidad de cada uno de nosotros.

Su obra vive por sí misma, habla por sí misma, ya nada le puede impedir que llegue a cada individuo. Entonces decide no ir en contra del sistema sino en contra de la falta de determinación de la gente que vive en el sistema. Va contra su pasmo, contra su aletargamiento, contra su mediocridad y lo piensa destruir desde adentro. Por supuesto que es una ardua tarea y quizá no logre convencer a la gente. La libertad es una gran carga y requiere de un fuerte espíritu de lucha contra los valores, los prejuicios, las reglas sociales y las modas aprendidas durante toda la vida,

Aquellas personas que quieran anesthesiarse, doparse, aletargarse y no quieran enfrentarse con la obra, utilizarán todos los mecanismos de defensa que conozcan e incluso se burlarán de la obra. Estamos bombardeados por todos lados y preferimos adormecernos sin decir nada, en la indiferencia total ante los medios, ante los sucesos, ante nuestro propio vacío existencial, ante nuestros miedos. Pero en el interior, en esa búsqueda de todos los seres humanos por ser algo más, la semilla está sembrada, y sólo tendremos que esperar un poco para que explote y salga ese potencial de liberación y búsqueda por el sentido de vida.

Al contrario, habrá individuos que se sientan saturados por el mensaje y logren reflexionar sobre su deseo de tomar la responsabilidad de su vida y su anhelo de ser libres, independientes y autodeterminados. En el espectador ha ocurrido algo, se queda pensando en la obra de arte por un largo tiempo. Se duerme, despierta y sigue pensando en ella, se pregunta qué pasa. Se siente mal, se siente vulnerable, se siente atacado, pero ¿es por Kruger?, ¡NO!, es por la obra.

La obra se está comunicando con el espectador y le dice: -"Tú eres un ser débil que se deja influenciar por los demás, eres una persona sin decisión, sin poder personal, sin autodeterminación, sin un camino que seguir. Eres como una pluma en el aire que se deja llevar a donde lo quieran llevar. Recibes órdenes de tu mamá, de tu esposo, de tu familia, de tus amigos, de tu escuela, de tu gobierno, de tu sistema y permites que siempre te digan qué hacer. Eres

una caja llena de información mediática, que consume, consume y consume.
¡Qué lástima que no quieras hacer algo por ti!

Las grandes obras de arte trascenderán al artista y a todos nosotros, a la época, al tiempo y a la generación que las creó porque tienen mucho que decir todavía y son una huella y una prueba de la grandiosa capacidad del ser humano de crear, inventar y maravillarse con sus obras, con su propio mundo y con su naturaleza de ser humano. Eso es trascendente, eso es buscar más allá de la existencia.

*El arte es un lugar de la experiencia
en la que los seres humanos
aprenden algo acerca de sí mismos y del mundo,
además de estremecerse y gozar.
El arte sirve para ponderar de nuevo
el valor de nuestras convicciones, proyectos y pasiones.
Hegel.*

BIBLIOGRAFIA

- Theodor Adorno**, *Teoría Estética*, Madrid, Taurus Ediciones, 1971.
- Louis Althusser**, *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado*, México, Quinto Sol, 1987.
- José Luis Barrios**, *Tiempo Narrado*, México, Editorial FONCA, 1999.
- José Luis Barrios**, *Ensayos de Crítica Cultural, una mirada fenomenológica a la contemporaneidad*, México, Universidad Iberoamericana, 2004.
- José Luis Barrios**, *Mapeo*, Gerardo Suter, México, Editorial FONCA, 2005.
- Georges Bataille**, *El Erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1997.
- Jean Baudrillard**, *La Ilusión y la desilusión Estéticas*, Caracas, Editores Latinoamérica, 1998.
- Jean Baudrillard**, *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós, 1998.
- Monroe C. Beardsley & John Hospers**, *ESTÉTICA, historia y fundamentos*, México, 10ª. Edición, Cátedra, 1990.
- John W. Bender, H. Gene Blocker (editors)**, *Contemporary philosophy of art : reading in analytic aesthetics*, Englewood Cliffs, N.J. Prentice Hall, 1993.
- John Berger**, *Ways of seeing*, Great Britain, Penguin Books, 1977.
- Steven Best & Douglas Kellner**, *Postmodern Theory*, New York, The Guilford Press, 1991.
- Felipe Boburg**, *Encarnación y fenómeno : la ontología de Merleau-Ponty*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- Valerie Bryson**, *Feminist Political Theory*, London, The MacMillan Press Ltd., 1992.
- Judith Butler**, *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*, Trad. Mónica Mansour y Laura Manriquez, Barcelona, Paidós, 2001.
- Joseph Campbell**, *The power of myth*, New York, Anchor Books, 1991.
- Mihaly Csikszentmihaly**, *Creativity, Flow and the psychology of discovery and invention*, Harper Perennial, New York, 1996.
- Mihaly Csikszentmihaly**, *FLOW, the psychology of optimal experience*, Harper and Row Publishers, New York, 1990.
- Arthur C. Danto**, *Después del Fin del Arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Jacques Derrida**, "Living On", en *De-Construction & Criticism*, Harold Bloom et. al., Nueva York, The Continuum Publishing Co., 1995.
- Mikel Dufrenne**, *The Phenomenology of aesthetic experience*, translated by Edward S. Casey... [et al.], Evanston, Northwestern University, 1973.
- Hal Foster**, Introducción al Posmodernismo, en *La Posmodernidad*, México, Ed. Kairós, 1988.
- Michel Foucault**, *Historia de la sexualidad, vol 1. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1977.
- Eric Fromm**, *El miedo a la libertad*, México, 10ª. Ed., Paidós, 1989.

Hans Georg Gadamer, *Estética y Hermenéutica*, Traducción de Antonio Gomez Ramos, Madrid, Tecnos, 1996.

Hans Georg Gadamer, "Historia de efectos y aplicación", en *Estética de la Recepción*, Rainer Warning, ed., tr. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1989.

Jürgen Habermas, "La modernidad un proyecto incompleto", en *La Posmodernidad*, Foster Hal, et al. México, Kairós, 1988.

Edmund Husserl, *Ideas I*

Edmund Husserl *Investigaciones Lógicas 1ª, 5ª, y 6ª*, Versión española de Manuel G. Morente y José Gaos, Madrid, Alianza, 1982.

Frederic Jameson, *El Posmodernismo, o la Lógica Cultural del Capitalismo Avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.

Frederic Jameson, "Posmodernismo y sociedad de consumo", en Foster Hal, et. al. *La Posmodernidad*, México, Kairós, 1988.

Hans Robert Jauss, *Pequeña Apología de la Experiencia Estética*, Traducción e Introducción de Daniel Innerarity, Barcelona, Paidós, 2002.

Immanuel Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

Manuel Kant, *Crítica de la Razón Pura*, México, Porrúa, 1996.

Manuel Kant, *Prolegómenos a toda Metafísica del Porvenir, Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, Crítica del Juicio*, México, Porrúa, 1997.

Julia Kristeva, *Semiótica 1, 2ª*. Ed. Tr. José Martín Arancibia, Madrid, 1981.

Barbara Kruger *Thinking of you*, Boston, The Massachusetts Institute of Technology Press and The Museum of Contemporary Art, 1999.

Barbara Kruger & Rosalyn Deutsche, *Barbara Kruger*. Museum of Contemporary Art, 1999.

--*No Progress in Pleasure*. CEPA Gallery, 1982.

--*Remaking History*. Bay Press, 1998.

--*Remote Control: Power, Cultures, and the World of Appearances*. MIT Press, 1994.

Barbara Kruger and Robert Longo. *Picture This: Films Chosen by Artists*. Ed. Steve Gallagher. Hallwalls Inc. Contemporary Arts Center, 1988.

Francisco Larroyo, *Análisis en Kant, Manuel, Prolegómenos a toda Metafísica del Porvenir, Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, Crítica del Juicio*, México, Porrúa, 1987.

Kate Linker, *Love for Sale, The Words and Pictures of Barbara Kruger*, New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers

Gilles Lipovetsky, *El crepúsculo del deber, la ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, Barcelona, Anagrama, 1998.

Gilles Lipovetsky, *La Era del vacío, ensayo sobre el individualismo contemporáneo*, Tr. de Joan Vinyoli, Barcelona, Anagrama, 1993.

Emmanuel Levinás, *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, Salamanca, Sígueme, 1995.

Emmanuel Levinás, *La huella del otro*, México, Taurus, 1998.

Emmanuel Levinás, *Totalidad e Infinito*, Salamanca, Sígueme, 1999.

Bernard Lonergan, *Método en Teología*, Traducción de Gerardo Remolina, Salamanca, Sígueme, 1998.

Viktor Lowenfeld & W. Lambert Brittain, *Creative and Mental Growth*, New York, Mc.Millan Publishing Co, 8th Edition, 1982.

J.F Lyotard, “Lo sublime y la vanguardia”. *Lo Inhumano; Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

Henri Matisse, “Reflexiones sobre el Arte”, Buenos Aires, Emece, 1977, en Arthur C. Danto, *Después del Fin del Arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.

Noelle McAfee, *Julia Kristeva*, New York, Routledge Critical Thinkers, 2004.

Maurice Merleau-Ponty, “El Ojo y la Mente” en Harold Osborne *Estética*, tr. de Estella Mastrangelo, México, FCE, 1976.

Maurice Merleau – Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta – Agostini, 1993.

Friederich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, México, Alianza Editorial, 1989.

Friederich Nietzsche, *Schopenhauer como educador*, Madrid Biblioteca Nueva, 2000.

Craig Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Ed. Barbara Kruger. University of California Press, 1994.

Craig Owens, “El Discurso de los Otros”, en Foster, Hal, et. Al., *La Posmodernidad*, México, Ed. Kairos, 1988.

Juan Plazaola, *Introducción a la estética, Historia, Teoría, Textos*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1991.

Jim Powell, *Posmodernism*, New York , Writers and Readers Publishing, Inc. 1998.

Mario Teodoro Ramírez Cobián, *Cuerpo y arte: para una estética merleauPontiana*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, 1996.

Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración, Configuración de Tiempo en el relato Histórico*, 4^a. Ed., México, Siglo XXI, 2003.

Jean Paul Sartre, *El Ser y la Nada, Ensayo de Ontología Fenomenologica*, Buenos Aires, Losada, 1972.

Edward Lucie – Smith, *Movements in art since 1945*, Gran Bretaña, Thames and Hudson, 1969.

Merlin Stone, *When God was a Woman*, Great Britain, Harcourt Brace & Company, 1976.

Gianni Vattimo, El fin de la Modernidad, Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna. Barcelona, Gedisa 1998, Cap. III, Muerte o crepúsculo del Arte

REVISTAS

Nancy D. Campbell, "The Oscillating Embrace: Subjection and Interpellation in Barbara Kruger's Art." *GENDERS*: #1, spring, 1988.

Craig Owens, "The Medusa Effect Or, The Specular Ruse." *ART IN AMERICA*: Vol. 72, January, 1984. pgs. 97-105.

Hal Foster, "Subversive Signs." *ART IN AMERICA*: Vol. 70, November, 1982. pgs. 88-92.

Barbara Kruger, "Taking' Pictures: Photo-texts by Barbara Kruger." *SCREEN*: Vol.23 July/Aug. 1982. pgs. 90-96.

Carol Squires, "Diversionary (Syn)Tactics: Barbara Kruger Has Her Way With Words." *ART NEWS*: February, 1987. Pgs.77-85.

The Journal of Aesthetics and Art Criticism, American Society of Aesthetics, Madison Wisconsin, vol.121, spring, 1983.

SITIOS EN INTERNET / IMAGENES

<http://www.academic.hws.edu/art/exhibitions/laughter/l2l.html>

http://www.artcyclopedia.com/artists/kruger_barbara.html

[www.art-in.de/ bilder/kruger.jpg](http://www.art-in.de/bilder/kruger.jpg)

http://www.art-present.com/html/barbara_kruger_shopper.html

[http://www.arts.monash.edu.au /visarts/globe/issue4/bkrutxt.html,](http://www.arts.monash.edu.au/visarts/globe/issue4/bkrutxt.html)

http://www.babab.com/no08/barbara_kruger.html

<http://www.broadartfoundation.org/collection/kruger.html>

[http://www.csun.edu/~hcarh001/ 496/Wilson.html](http://www.csun.edu/~hcarh001/496/Wilson.html)

http://www.eng.fju.edu.tw/Literary_Criticism/feminism/kruger/kruger.htm

<http://www.expressmedia.org.au/voiceworks/56/articles/Kruger.pdf>

<http://www.eyemagazine.com/review.php?id=4&rid=35>

<http://www.fisher.osu.edu/art/kruger/kruger.htm>

<http://www.geocities.com/SoHo/Cafe/9747/who.html>

<http://www.haberarts.com/hickey.html>

<http://www.infomotions.com/serials/pmc/pmc-v5n1-dettmar-postmodern.txt>

<http://krypton.mnsu.edu/~schatc/timeline.html>

<http://www.mcachicago.org/MCA/Education/Teachers/Book/Kruger.html>

www.mtholyoke.edu/.../BarbaraKruger_flag.jpg

http://www.ncf.edu/hassold/womentopics/kruger_bibliography.htm

<http://wwwol.inre.asu.edu/kruger.html>

<http://www.pbs.org/art21/artists/kruger/clip1.html#>

<http://www.pucrs.br/famecos/iamcr/textos/florencio.pdf>

tita67.free.fr/

uhaweb.hartford.edu/CHRANDERS/

<http://www.southlondongallery.org/docs/exh/exhibition.jsp>