

M.^a LUISA

Dibujar el mundo, el arte y la cultura

Sketching the world, art and culture

FERNÁNDEZ RIVERA

Palabras clave

Representación, percepción, símbolo, subjetividad, objetividad, memoria, arte, creatividad, simulación, realidad virtual, huellas, fragmentos, comunicación, pliegue, simulacro, mimetismo, repetición, límites, obra abierta, haz, tejido, multiplicidad, ausencia, vacío, deshacer, deconstrucción, descentramiento, intersubjetividad, diseminación, desmitificación, discontinuidad, diferencia, dispersión, pensamiento rizomático, multicentro, desorientación, desconcierto, voluntad de poder, voluntad de verdad, muerte, obra de arte, mirada, estilo de época, trama de simbolizaciones, red, conocimiento, percepción, sensación.

Key words

Representation, perception, symbol, subjectivity, objectivity, memory, art, creativity, simulation, virtual reality, trails, fragments, communication, fold, simulacrum, mimesis, repetition, limits, open work, shaft, fabric, multiplicity, absence, vacuum, undo, deconstruct, decenter, inter-subjectivity, dissemination, demystification, discontinuity, difference, dispersion, rhizomatic thought, multi-centre, disorientation, bewilderment, hankering for power, hankering for the truth, death, work of art, a glance, period style, symbolization weave, network, knowledge, perception, feeling.

Resumen

Veo este mundo en el que me muevo, quizá no sea exactamente igual a tu mundo, quizá mi manera de encontrarme con él no sea igual que la tuya, quizá en esta época no nos relacionamos con el mundo igual que en épocas pasadas... Cada cultura ha hecho un dibujo distinto de ese mundo en el que se ha desarrollado su experiencia, y cada dibujo, cada representación ha dado lugar a una interpretación sobre la realidad y por ello, a una peculiar manera de ver el arte. Hoy en día necesitamos remodelar esa interpretación, redibujarla, quizá comenzar a hacer un nuevo dibujo para que nuestra cultura siga regenerándose y transformándose; para que nuestro modo de hacer sea cada vez más fresco y mejor para todos y permita nuevos dibujos, interpretaciones y maneras de hacer arte.

Abstract

I see this world in which I am drifting, which may not be exactly the same as your world... perhaps the way I come into contact with it differs from yours... perhaps we do not currently relate to the world in the same way that people did before us. Each culture has presented a different sketch of that world wherein their experience has developed, and each sketch, each representation, has led to a different interpretation of reality, and, hence, to a peculiar way of interpreting art. Currently, we need to remodel that interpretation, re-sketch it, perhaps starting a new sketch so that our culture can continue to regenerate and transform itself, so that our way of handling the same can turn out fresh and a better option for all and enable new sketches, interpretations and ways of rendering art.

1. *Dibujar el mundo*

El dibujo que hemos ido haciendo de la realidad ha variado mucho hasta llegar al concepto de hoy, pero no es más que una representación y quizá deberíamos comenzar por hacernos conscientes de la fuerte conexión entre lo que nos llega como realidad exterior y cómo la vivimos, interpretamos y expresamos, y a partir de ahí, comenzar un nuevo modo de hacer realidad y de hacer arte. Sabemos que la experiencia del exterior es un conjunto de percepciones que nos llegan a través de los sentidos. A partir de ellas, nuestra visión del mundo se configura de manera simbólica, interactuando aspectos racionales y ordenados junto a otros caóticos, instintivos e interpretados subjetivamente.

El que una cosa sea algo para nosotros y siga siendo justamente esa cosa depende del hecho de que fijemos su «posición» dentro de la totalidad del espacio intuitivo. La cosa viene siendo un corte practicado en la totalidad del mundo físico, pero reorganizado y estructurado en un todo coherente por la consciencia. Lo real percibido es real, pero es algo real para nosotros, relativo a las condiciones de nuestra existencia. Nuestra consciencia organiza con los medios que le son propios una realidad que puede dominar tanto mejor cuanto es consecuencia de sus esfuerzos. La realidad no es una ilusión, pero no es real, no es verdadera más que para nosotros. Dicho de otro modo, si nuestras capacidades sensoriales, nuestros umbrales perceptivos fuesen diferentes, es muy probable que nuestro mundo también lo sería al mismo tiempo¹.

Pensar es *representar*, traer ante sí las cosas como representadas. Lo representado es aquello de que tengo conciencia. Todo tener conciencia de algo es, también, conciencia de sí: todo «pienso» es siempre «pienso que pienso». Como Kant dirá, el «yo pienso» tiene que poder acompañar a todas mis representaciones para que éstas sean algo para mí, para que sean, sencillamente, representaciones. El yo aparece entonces necesariamente como el sujeto o fundamento que está debajo de toda representación y que la hace posible². La idea de *representación* no es simplemente un reflejo inocuo de algo presente, sino el resultado de un hacer de la subjetividad, de sus propias fuerzas y capacidades. Podemos ver que las formas del pensamiento y las del lenguaje constituyen una unidad indisoluble³, y necesaria para llegar a esa conceptualización del mundo, pero lo cierto es que quizá nunca llegaríamos a entender qué es realmente una manzana aunque nos transmitieran su definición, composición o concepto, si no tuviéramos la simple *vivencia* de la manzana. Del mismo modo, el arte nos da este tipo de conocimiento basado en la vivencia, este modo primordial de acercarnos al mundo y experimentarlo sin todavía racionalizarlo, utilizando solamente la pura

¹ Jean Mitry, «La Semiología en tela de juicio», Ediciones Akal, Madrid 1990 (p. 31).

² Ramon Rodríguez, «Nihilismo y Filosofía de la subjetividad», Revista. *Cuadernos de crítica a la cultura*, n.º 23. Ed. Archipiélago, Madrid 1995 (p. 82).

³ Ramon Rodríguez, «Nihilismo y Filosofía de la subjetividad», Revista. *Cuadernos de crítica a la cultura*, n.º 23. Ed. Archipiélago, Madrid 1995 (p. 82).

expresión o la observación, o la «reflexión» a medida que observas, expresas y analizas.

«El fenómeno de un mundo intuitivo no puede entenderse y ni siquiera describirse a no ser por el hecho de que los fenómenos de la conciencia no se le presentan a ésta vagamente como imágenes meramente momentáneas sino que lo «dado aquí» apunta a un «no aquí» y lo «dado ahora» remite a un «no ahora» anterior o posterior. «Mi vivencia del ahora presenta dos aspectos, se siente como viniendo del «antes» y transformándose en el «después». Cada ahora es para mi un evanescente «recién-haber-sido-presente» y, por ello mismo, también tránsito a otro ahora, esto es, a un «recién-aún-no-ha-sido-presente»⁴. En esta capacidad de «ver hacia adelante y hacia atrás» reside la función básica específica de la «razón» humana⁵. Según donde coloquemos el acento intelectual y emocional, resultan distintas concepciones e interpretaciones mítico-religiosas del acaecer del mundo, y a partir de ahí las diferentes formas de arte.

⁴ John Volkelt, *Phänomenologie und Metaphysik der Zeit*, Munich, 1925 (p. 23).

⁵ Ernst Cassirer. «Filosofía de las Formas Simbólicas», Fondo de Cultura Económica, México, 1975. Tomo II (pp. 157ss).

2. *Lo simbólico y la memoria creadora*

Nuestros *sentidos perceptivos «humanos»* están funcionando mucho antes de que podamos explicar o reflexionar sobre lo que estamos captando, pero esto no es un impedimento para que nuestro *mundo simbólico* comience ya a generarse. En el momento en que, en la infancia, comenzamos a conquistar la posición vertical para dar nuestros primeros pasos, ya estamos asentando en nuestro subconsciente, la base para que esa verticalidad se vaya identificando con la idea de «afán de superación», elevación espiritual o moral, divinidad etc... y todo lo que esté a nuestra misma altura, se irá identificando con lo igual, el horizonte, el mundo de los hombres. Así comenzamos a generar nuestro mundo simbólico, y nuestro mundo en general, porque no es algo que está fuera de mí, sino que yo «lo vivo» porque lo experimento a través de mis sentidos: Lo percibo a través de algo que está en mí y es reflexionado por mí y por lo tanto «lo vivo» de una manera *subjetiva*. Es al interactuar con otros, como voy viendo que mi mundo, el tuyo y el de otros, coinciden en muchas cosas y así desde la intersubjetividad vamos llegando a la *objetividad*.

Vemos cómo el primer paso para el conocimiento es la percepción, las sensaciones, las impresiones todavía no racionalizadas, pero sí registradas una y otra vez, de modo que la *memoria* adquiere una significación creadora en la estructuración del mundo de la percepción. «El análisis de la conciencia no puede conducir nunca a elementos «absolutos», ya que es justamente la pura relación la que rige su

construcción»⁶. Sólo de ese ir y venir de lo «representando» a lo «representado» resulta un conocimiento del yo y de los objetos y en ese proceso captamos el verdadero pulso de la conciencia cuyo secreto consiste justamente en que cada pulsación crea mil conexiones.

Según una expresión de Goethe, todo mirar se convierte en un contemplar, todo contemplar en un reflexionar y todo reflexionar en un enlazar, de modo tal que con sólo echar una atenta mirada al mundo teorizamos ya⁷. Lo verdaderamente simple, el elemento último de toda realidad no lo hallamos nunca en las cosas, sino que tiene que ser localizable en nuestra conciencia⁸. Todos los modos como el hombre se enfrenta con la realidad, tienen un aspecto simbólico, es decir, están fundados en simbolizaciones. El hombre, manifiesta Cassirer, es «un animal simbólico». La cultura humana —ciencia, arte, religión, ética, política— se constituye dentro de una trama de simbolizaciones⁹. Algo tan propio del *arte* como la *capacidad de crear* es una característica intrínseca al ser humano que se manifiesta ya desde los primeros momentos de su relación con el mundo.

3. *Cómo nos orientamos en este dibujo del mundo*

Conocer es orientarnos teóricamente en la realidad, es hacer un dibujo de ella y como toda orientación humana, sucede según un sistema cultural de normas y preceptos cuya apropiación personal decidirá cómo será ese dibujo, esa teorización nuestra, esa visión interpretativa sobre lo que el mundo es para nosotros. Esos esquemas de valor relativamente integrados desde los cuales ordenamos nuestra experiencia, son consecuencia del proceso de apropiación en que consiste la historia personal. «La persona se constituye en su trato con la realidad, apropiando o rechazando, descubriendo u obturando las posibilidades que se le van proponiendo a lo largo de las situaciones en que acontece su historia»¹⁰. «La realidad viene siendo la articulación de un conjunto de percepciones, sensaciones y emociones de este estar en el mundo que vamos desarrollando en nuestras relaciones comunicacionales con el «otro» que como «yo», parece estar inmerso en esa misma corriente vital»¹¹. Es entonces una *simulación por consenso* con nuestros semejantes, una simulación que además va cambiando con la cultura y los avances de la ciencia. «Las teorías de la relatividad y cuántica han relativizado aún más el carácter objetivo del mundo. El psicoanálisis ha relativizado la autoconciencia del sujeto... Parece que el mundo es una cuestión de interfaces»¹², de barreras o de puntos de encuentro con la realidad. «Otto Rosler plantea la posibilidad de que nuestra realidad no sea sino otra clase de *realidad virtual*, en la que nos hemos convertido en observadores internos y, en consecuencia nuestra realidad objetiva únicamente es el lado interior —endo— de un mundo

⁶ Ernst Cassirer, «Filosofía de las Formas Simbólicas», Fondo de Cultura Económica, México, 1975 (p. 239).

⁷ *Idem* (p. 28).

⁸ Ernst Cassirer, «Filosofía de las Formas Simbólicas», Fondo de Cultura Económica, México, 1975 (p. 37).

⁹ J. Ferrater Mora, «Diccionario de Filosofía». Círculo de Lectores, S. A. Barcelona, 1991 (tomo I) (p. 449).

¹⁰ Zubiri, X., «Naturaleza, Historia, Dios», Madrid, 1944.

¹¹ Karl Schuhmann, «Husserliana», III, 61, *Ergänzende texte*, Viena 1912-1929.

¹² Weibel, Peter, «Realidad virtual: el endoacceso a la electrónica». Giannetti, Claudia (comisaria), art. de *Media culture*, de: ACC L'Angelot, 1995 Barcelona, España (p. 20).

13 Cilleruelo, Lourdes, «Arte de internet: Génesis y definición de un nuevo soporte artístico (1995-2000)», Servicio Editorial de la UPV-EHU, País Vasco, 2001.

14 Weibel, Peter, «Realidad virtual: el endoacceso a la electrónica». Giannetti, CLAUDIA (comisaria), art. de *Media culture*, de: ACC L'Angelot, 1995 Barcelona, España (p. 21).

15 Giannetti, Claudia, «Arte en la era electrónica, perspectivas de una nueva estética», Art. *Estética de la simulación*, de: ACC L'Angelot, Barcelona, 1997.

16 «Realidad virtual: el endoacceso a la electrónica». Giannetti, CLAUDIA (comisaria), art. de *Media culture*, de: ACC L'Angelot, 1995 Barcelona, España (pp. 9-24).

exterior —exo—, al que no tenemos acceso. Entonces el mundo es relativo y queda condicionado a nuestra perspectiva como espectadores.»¹³ Vamos captando las *huellas* de la realidad y haciendo una representación a base de *fragmentos* en donde los espacios vacíos van quedando más allá de los límites de nuestra piel, de nuestra interface. «Nosotros no interactuamos con el mundo, sino únicamente con la interface de acceso al mundo»¹⁴. «La realidad no es un hecho dado, preexistente, sino una construcción, y nuestro conocimiento no es del tipo reproductivo, preexistente, sino del tipo *creativo*»¹⁵. El conocimiento tiene relación directa con la experiencia del sujeto, y no con un mundo externo independiente. «Reconocer la posición central que ocupa el observador es básico para dilatar las fronteras que limitan nuestro propio mundo, y por consiguiente, el mundo del arte»¹⁶. Nuestra facultad de representar y simular la realidad implica que podemos aproximarnos al orden de la existencia y atraerla para que sirva a los propósitos humanos. Una buena simulación, sea ésta un mito religioso o una teoría científica, nos da un sentido de dominio sobre nuestra experiencia. Cuando se dan grandes cambios mentales, en el comportamiento y en la comunicación entre los humanos, cambia nuestro concepto de la realidad y por tanto del arte. Ha sido la *comunicación* la que ha hecho posible sacar el —endo—, lo subjetivo del hombre hacia los otros —endos— para conseguir crear una «realidad» o mejor, una representación de la realidad que pudiera servirnos de escenario para vivir. Y cada época, sin descanso ha realizado su tarea de interpretar y reinventar el mundo en un constante derroche de creatividad. La fantasía, unida a la capacidad creativa ha sido siempre el motor que ha hecho avanzar a la humanidad: Primero nos imaginamos volando y luego inventamos el avión. Nuestra capacidad de soñar es infinita y poderosa.

La pintura y la escultura, todo arte, es en primer término expresión de ideas, de conceptos, de sentimientos. Frente al aprendizaje rutinario, el pensamiento creativo que no reproduce exactamente lo que se le ha enseñado, sino que encuentra soluciones nuevas, resulta específicamente humano. «Lo que sea el arte dependerá, en buena medida, de las nuevas metáforas que, en lugar de reducirla, amplíen nuestra comprensión y conocimiento tanto de lo estético como del mundo en que lo estético cobra sentido»¹⁷. «El arte busca dar forma visible a la peculiar manera que tiene cada cultura de ver la realidad, y de ese modo las obras de sus artistas, son una expresión simbólica de ese mundo.»¹⁸ «Lo estético, pues, es un dominio imaginario discontinuo y fragmentario; no es eterno, sino histórico, fugitivo...»¹⁹.

17 Martínez Gorriarán, Carlos, «El arte no es un Lenguaje. Naturaleza y efectos de una Metáfora Reductora». (art.) *Arte y Estética: Metáforas de la Identidad*. Departamento de Cultura y Turismo. Diputación Foral de Guipúzcoa. 1991 (pp. 32).

18 Jung, Carl G., «El Hombre y sus Símbolos». Luis de Caralt Editor, S.A. Barcelona, 1976 (p. 266).

19 Marchán Fiz, Simón. «La Estética en la Cultura Moderna». Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1992 (p. 91).

4. *El tejido de las diferencias*

Si la realidad es lo que está presente en cualquier instante dado, ocurre que el momento presente no es sino un producto de la relación entre el pasado y el futuro. Algo puede estar sucediendo en un momento dado sólo si el instante está dividido desde dentro, habitado por el «no presente». «No hay un significado único y exclusivo, una verdad única, hay un texto plural en significados y temas, diseminados, cuyas diferencias engendran el significado»²⁰. Cada elemento del sistema, está desplazado con respecto a sí mismo, así es también como pierde su valor de inmediatez, y se convierte en aquello que de antemano ya era: *un pliegue, una huella* de un origen siempre diferido... «Representar es así, el afanoso cubrir un abismo que sólo la representación desgarrar, simulación de sí misma, *simulacro de simulacro*. No hay un absolutamente otro; no hay una reserva presente como ausencia, como abismo, sino el elemento que se desdobra. La verdad no acontece en el orden del conocimiento, sino en su desorden, como lo desplazado, como perturbación o desplazamiento absolutamente irreductible a lo ya dado y, por tanto, inquietante»²¹. Origen siempre diferido, no-origen, presencia siempre reconstruida, *repetición*, simulacro, teatralidad sin referencia, multiplicación de las representaciones, de los dobles, enmascaramiento del sujeto de la mimesis. *Mimetismo* y *mnémè* (memoria) están fuertemente asociadas, la memoria es una forma de mimetismo o representación. En el *Filebo*, Sócrates describe la memoria en términos específicamente miméticos, como cuadros pintados en el alma. Las relaciones miméticas se pueden considerar relaciones entre una representación y otra, en vez de entre una imitación y un original. «Los textos que afirman la plenitud de origen, la irrepitibilidad de un original, la dependencia de una manifestación o derivación de una copia, pueden revelar que el original es ya una copia y que todo comienza con la repetición»²².

Paulatinamente, el arte moderno de la identidad se ha ido transformando en un arte de la diversidad, y con ello, el proceso creativo se sitúa en el centro de la atención. El mundo y el ser, con sus enigmas, con sus contradicciones, son ahora los temas principales de referencia y penetración. Los artistas tratan de entender lo singular del acontecimiento de índole creativa, que tan marcadamente se distingue del pensamiento reflexivo. «El desplazamiento progresivo de la atención del arte es hacia los *límites*, las señales de la diferencia, hasta el punto de convertirse en tema principal —cuando no exclusivo— del arte contemporáneo. Los límites como ficción de una diferencia... repetición, fragmentación y espacio entre los fragmentos, marcan esa diferencia que nos aleja del origen. *El fragmento* es parte nostálgica de la unidad; el fragmento sería una parte ensimismada en su obsesión de totalidad. La fragmentación

²⁰ Antonio Bolívar Botia, «El estructuralismo: de Levi-Strauss a Derrida». Cíncel, Madrid, 1985 (pp. 175, 176, 178, 181 y 182).

²¹ Angel Currás Rábade, «Heidegger: El Arduo Sosiego del Exilio», *Anales del Seminario de Metafísica*. (Madrid), XII (1977) (pp. 92-94).

²² Jonathan Culler, «Sobre la Deconstrucción». Ed. Cátedra, S.A., Madrid, 1984.

23 Moraza, Juan Luis, «Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites. Realidad y demonismo». Departamento de cultura y Turismo. Diputación Foral de Guipúzcoa. 1990 (p. 26).

24 Mariano Peñalver, «Derrida: La elipsis necesaria». Artículo de la revista *Anthropos* n.º 93, Barcelona, 1989 (pp. 45-47).

25 C. de Peretti della Rocca, «J.Derrida: Texto y Desconstrucción». Prol. de J. Derrida. *Anthropos*, Ed. del Hombre, Barcelona, 1989.

26 Derrida, Jacques, «Márgenes de la Filosofía», Madrid, Cátedra. 1994.

27 Wagensberg, Joge, en «Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética». En Giannetti, Claudia (editora). ACC L'Angelot, Barcelona, 1997.

28 I. Hassan, «Paracriticisms», Chicago. 1975 (p. 50).

29 J.F. Lyotard, «The Postmodern Condition», Minneapolis. 1984 (pp. 60 y ss.).

30 *Idem* (p. 16).

en el arte moderno puede ser entendida, bien como la atención a multiplicidades complejas y contradictorias, o bien como la obsesión por las partes formales, en un culto al fragmento y al espacio vacío»²³. La teoría de la obra abierta no es otra cosa que una poética del pensamiento serial el cual se dirige hacia la destrucción de cualquier pseudo-universal, pues cualquier absoluto es reconocido no como constante sino como histórico. «El pensamiento contemporáneo se hace elíptico porque su trabajo es el de la dispersión y el de la diseminación»²⁴. «Lo que le importa es el haz, el tejido, la diseminación de estructuras, el entrecruzamiento de aquellas»²⁵, un tejido en el que lo que nos importa son esos calados de la trama, esos vacíos del continuo que constituyen el modo elíptico de ocupación del espacio. «En la Era de la Ausencia, no tenemos un fundamento-raíz, una verdad única, sólo tenemos fragmentos de verdad y espacios vacíos. Ausente la realidad del Ser total y único, sólo nos quedan los espejismos, las simulaciones, las alegorías de la ausencia. Lo presente se convierte en signo del signo, en huella de la huella»²⁶, se trata de una estética de la huella y del vacío, en la que las formas se dislocan, se desplazan en redes y espirales, se pierde el centro, se busca la piel, lo marginal, «así en un primer momento, el símbolo se representa a través del asesinato de la cosa, y esta muerte constituye en el sujeto la eternización de su anhelo»²⁷.

«Ihab Hassan, un representante del postmodernismo americano, ha caracterizado el «movimiento postmoderno» como un movimiento de «deconstrucción», como una «genealogía del fundamento-valor» de la tradición cultural moderna; es un movimiento que asume un vasto deshacer en el espíritu occidental, que M. Foucault ha llamado *épisteme*. Otros términos sinónimos al «deshacer» son la *deconstrucción*, *descentramiento*, *desaparición*, *diseminación*, *desmitificación*, *discontinuidad*, *diferencia*, *dispersión*, etc. Tales términos expresan una obsesión epistemológica con los fragmentos o fracturas, y el correspondiente compromiso ideológico con las minorías en política, en el sexo, y en el lenguaje. Pensar, sentir, actuar y leer correctamente, de acuerdo con este *épisteme* del deshacer, es rechazar la tiranía de las totalidades»²⁸. Deleuze y Guattari proponen un «pensamiento rizomático» en el que no existe un «centro», una raíz, sino que existen multicentros autónomos, discontinuidades, líneas de fuga, de tal manera que el resultado final global toma forma independientemente de cualquier instancia central. Lyotard formula una serie de estos nuevos umbrales de legitimación, se busca la generación de ideas, nuevos juegos de lenguaje, nuevos problemas, nuevas discontinuidades»²⁹. «Movimientos» y «contra movimientos» a la manera del juego del póquer, en el que cabe la desorientación, el desconcierto, la «trampa», etc.³⁰

5. *Una imagen aliñada del mundo*

La inteligencia opera sobre la realidad por medio de esquemas; hace de esta realidad, que es algo perpetuamente móvil, algo real y concreto, un conjunto de elementos inmóviles, espaciales, separados. Tienden en definitiva a estabilizar y uniformar el devenir creando la falsa apariencia de cosas estables (sujetos, objetos, sustancias) y de casos idénticos (especies, formas, leyes, fines). Componen así una imagen aliñada del mundo, simplificándolo, ordenándolo y haciéndolo comprensible para nosotros³¹. Sin esta facultad simplificadora y falsificadora, en la que se expresa nuestra voluntad de poder, el mundo nos resultaría invisible. Tenemos, por tanto, una apariencia de perspectiva cuyo origen reside en nosotros, en cuanto que necesitamos constantemente un mundo más estrecho, más limitado, más simplificado. Pero lo que la ciencia natural y el pensamiento pragmático consideran no es la realidad, sino el residuo que aparece después de su mecanización. Las máquinas son prótesis, instrumentos hechos por y para el hombre, amplían las limitaciones de sus sentidos y los datos obtenidos son interpretados bajo una perspectiva humana. Meyerson habla de una inevitable tendencia de la razón a reducir lo real a lo idéntico, esto es, a sacrificar la multiplicidad a la identidad con vistas a su explicación.

Puede hablarse de una *voluntad de verdad* que, en el vocabulario de Michel Foucault, sirve para distinguir el discurso entre lo verdadero y lo falso. Sin embargo, Foucault hace constar que la voluntad de verdad se enmascara a sí misma al punto que tendemos a ignorar que es una «prodigiosa maquinaria destinada a excluir»³². El mundo que nos interesa es falso, vale decir, no es un hecho, sino una imaginación y una síntesis de una escasa suma de observaciones; es fluido, como cosa que deviene³³. Aquella imagen del mundo que esbozan los físicos no está completamente separada de la imagen subjetiva del mundo: no está más que construida con sentidos más refinados, pero siempre, con «nuestros» sentidos... La interpretación en realidad, es un medio de adquirir el dominio de una cosa³⁴.

Se trata de que podamos utilizar nuestra capacidad creativa, para crear soluciones nuevas sin convertirlas en formas rígidas. La creatividad es voluntad de poder, de organizar y comprender el mundo que se revela como *fragmento*, como algo construido por los niveles de percepción y raciocinio humanos, pero además nunca parece que podamos dar una explicación total a nuestra compleja relación con la realidad, esta se revela como algo extraño que lleva en sí la amenaza de la nada y el vacío.

³¹ Nietzsche, «La Voluntad de Poderío». Ed. Anaf S.A., Madrid, 1981 (Libro III, § 5o3-516).

³² Foucault, «L'ordre du discours», 1971 (p. 22).

³³ Nietzsche, «La Voluntad de Poderío». Ed. Anaf S.A., Madrid, 1981 (p. 340), Libro III, § 608.

³⁴ *Idem* (p. 353), Libro III, § 636.

6. *El arte y la perspectiva histórica*

Una obra de arte no nace al azar, se da dentro de un contexto simbólico propio de la cultura que lo produce. La transformación de nuestro concepto de realidad, la incorporación de nuevos fenómenos y elementos al esquema de lo real, ha ido permitiendo la entrada en el arte de formas nuevas de representación. «Lo que el arte sea en el futuro inmediato dependerá, en buena medida, de las nuevas metáforas que, en lugar de reducirla, amplíen nuestra comprensión y conocimiento tanto de lo estético como del mundo en que lo estético cobra sentido»³⁵. Umberto Eco considera acertadamente que toda definición de arte es limitada, al ser únicamente válida en un momento concreto: «Esas definiciones son siempre históricas, en relación con un universo de valores culturales, con respecto al cual fatalmente, una experiencia artística sucesiva se presenta como la «muerte» de cuanto había definido y exaltado»³⁶. Podemos pensar como algunos que el arte ha muerto, o que llegamos al fin del arte, pero mientras el ser humano construya cultura el arte encontrará nuevas formas de manifestación y nuevos criterios para definir lo que es arte.

La obra de arte es un artefacto que se diferencia de otros productos del hombre en cuanto se le adjudica la cualidad de ser arte. Se necesita el consenso de otros individuos, grupos, instituciones que admiten darles la etiqueta y el reconocimiento de «obra de arte». Recibiendo esta denominación de origen es cuando ese producto humano adquiere un estatus especial, de coleccionismo, de objeto museable. Hay una estrecha relación entre cómo se mira una obra de arte y las circunstancias históricas que determinan nuestra mirada. En todo artista, sea de la época que sea, se da siempre un interés artístico de corte histórico³⁷. «A través de los ojos el hombre ve, mira y controla lo que pasa y se manifiesta a su alrededor. Ve un fragmento del mundo, mirada, que por nuestro ser práctico, social e histórico, es también histórica, social y práctica. Es decir, se ha hecho en la historia y se engarza en el contexto en que se da.»³⁸

Lo que llamamos *estilo de época* —así el barroco, por ejemplo— es el resultado (y a la vez la causa) de una secreta mimesis inconsciente que dispone a creadores de distintos campos, pintores, músicos, arquitectos, pero también filósofos, científicos, aventureros, a sentirse de algún modo afines, de modo que unos y otros se contagian, se emulan, se convierten —unos para los otros— en verdaderas cajas de resonancia, imprimiéndose en sus obras cierto halo común que reconocemos como propiedad esencial de una época, su estilo. Velázquez con «*la fragua de Vulcano*», introduce a sus contemporáneos en la mitología; Marcel Duchamp, al revés, coloca los urinarios en la escala de valor de arte.

³⁵ Carlos Martínez Gorriarán: «El arte no es un Lenguaje. Naturaleza y efectos de una Metáfora Reductora». (art.) *Arte y Estética: Metáforas de la Identidad*. Departamento de Cultura y Turismo. Diputación Foral de Guipúzcoa. 1991 (p. 32).

³⁶ Kosme María de Barañano, «Criterios sobre la Historia del Arte». Sala de Exposiciones Rekalde, Avda. Rekalde. Bilbao, 1993 (p. 8).

³⁷ *Idem* (p. 16).

³⁸ *Idem* (p. 55).

El título de Velázquez nos despista de lo cotidiano, el escogido por Duchamp para la pieza *Fuente* ironiza sobre el ritual de las cotidianas necesidades y sobre el mito del objeto artístico: lo cotidiano se magnifica y se convierte en extraordinario. La cultura humana se constituye de una *trama de simbolizaciones*, el hombre es un animal simbólico y sus modos de captar la realidad y de enfrentarse a ella están fundados en simbolizaciones³⁹. En todo artista sea de la época que sea, se da siempre un interés artístico de corte histórico que es a la vez una clara valoración de la historia por medio del rechazo de parte de la tradición o por medio de la aceptación o de su sensibilización hacia otra parte de la misma.

Dice Baxandall: «Si observamos que Piero de la Francesca tiende a una especie de pintura calibrada, Fra Angelico a una especie de pintura catequizante, y Botticelli a una especie de pintura danzante, observamos cosas que no sólo les conciernen a ellos, sino a su sociedad»⁴⁰. Cada periodo estético, cada cultura, ha dado primacía a unos aspectos de la realidad sobre otros, entendiéndolos como la verdadera esencia del ser del mundo, de tal forma que según hayan sido los valores resaltados por los respectivos imaginarios, así han sido las formas de arte resultantes»⁴¹.

7. *La transformación de la cultura*

La palabra crisis señala a una profunda escisión, fragmentación y disolución interior de nuestra cultura bajo los diversos factores sociales, tecnológicos y económicos que la condicionan. La tecnología, la informática, anticipa ya la sustitución de la experiencia, humana por la acumulación indefinida, y por definición incontrolable, de información. Tenemos acceso a tanta información que sólo podemos conformarnos con trabajar con fragmentos que sean en sí puntos de articulación de la realidad, nodos de una *red* que se despliega como infinita e inabarcable. «El mundo de la máquina ha hecho obsoleto al sujeto humano, como ha formulado Anders en su definición de la posthistoria»⁴². El principio de acumulación y especialización a la que está sujeto el conocimiento tiende a encerrarlo en parcelas limitadas, y relativa o absolutamente estancas. «El avance del conocimiento tecno-científico lleva consigo por este motivo un proceso de creciente fragmentación. Todo son obstáculos para articular el conocimiento y la información científicas en una experiencia unitaria de la realidad. La *fragmentación del conocimiento* impide aquella representación unitaria del mundo en cuyo marco el individuo humano pudiera orientarse y reconocerse como sujeto. Bajo la multiplicidad de sus aspectos fragmentarios e inconexos, el mundo más bien se desdibuja

³⁹ Kosme María de Barañano, «Criterios sobre la Historia del Arte». Sala de Exposiciones Rekalde, Avda. Rekalde. Bilbao, 1993 (p. 105).

⁴⁰ M. Baxandall (1972), citado en C. Geertz, «El Arte como sistema cultural» en *Savoir Global. Les Dieux du Savoir*. Ed. P.U.F., Paris, 1985 (p. 137).

⁴¹ Agirre Arriaga, Imanol. «El arte como problema de representación». *Arte y Estética. Metáforas de la Identidad*. Departamento de Cultura y Turismo. Diputación Foral de Guipuzcoa. 1991 (pp. 149, 158).

⁴² Subirats, Eduardo. «Metamorfosis de la Cultura Moderna». *Anthropos*. Editorial del Hombre, Barcelona, 1991 (p. 132).

hacia los límites de lo imaginario, o quizás incluso de algo que escapa precisamente a una representación ordenada. La teoría del conocimiento ha subrayado recientemente esta semejanza del conocimiento racional del mundo con una representación surreal»⁴³.

⁴³ *Idem* (p. 153).

Posmodernidad y neobarroco son términos casi sinónimos, entre ambos, la deconstrucción es un fenómeno cultural que, nacido en el ámbito de la filosofía y atendido desde el principio por la teoría y la crítica literarias, se inserta en la época en la que reina la inarmonía, la asimetría, la inestabilidad, la complejidad, el desorden, la fragmentación y el extravío de la unidad y la claridad. Se habla de caos y de turbulencia en la estética pero también de fragmento, de comunicación intermitente, de indecibilidad, de la cancelación del sentido y de la ausencia de significado en la recepción del mensaje, de suspensión de la enunciación, de constantes saltos y reenvíos, y de discontinuidad. El texto como un todo inacabado, se va cerrando a medida que es leído. Lo importante de esta concepción es «la idea generativa del texto que se hace y se trabaja a través de un entrelazamiento perpetuo... Perdido en esta lectura —afirma Roland Barthes⁴⁴— el sujeto se deshace como una araña que se disolviera a sí misma en las secreciones constructivas de su tela».

⁴⁴ Roland Barthes, «El placer del texto», Ed. Siglo XXI, Madrid, 1974.

El arte descubre su expresión de esta falta de origen, esta ausencia de absolutos, en el silencio, la página en blanco, la pared vacía, la ausencia, la locura, la muerte⁴⁵. Conjurar el tiempo multiplicando los senderos, fragmentar la totalidad⁴⁶, fragmentar los pasajes, multiplicar los senderos, fracturar lo continuo, dislocar las totalidades, acelerar la maduración. Lo que le importa es el haz, el tejido, la diseminación de estructuras, el entrecruzamiento de aquellas, estelas, pasos, la historia material siempre diferida en otredad. Lo elíptico de la elipse remite a la pérdida de la unidad del centro, a la ambigua dualidad del origen.

⁴⁵ Eugenio Trías. «El artista y la ciudad». Ed. Anagrama. Barcelona, 1976.

⁴⁶ Mariano Peñalver. «Derrida: La elipsis necesaria». Artículo de la revista *Anthropos* n.º 93, Barcelona, 1989 (pp. 45-47).

Contra el positivismo, que se detiene en el fenómeno «sólo hay hechos», yo diría: no, precisamente hechos no hay, sólo hay interpretaciones. No podemos constatar ningún factum «en sí»: quizá sea un sinsentido querer algo como eso. «Todo es subjetivo», decís: pero ya eso es interpretación, el «sujeto» no es nada dado, sino algo añadido con la imaginación, ocultado detrás.—¿Es preciso, a la postre, poner todavía al intérprete detrás de la interpretación? Ya; eso es imaginación, hipótesis. En la medida en que la palabra «conocimiento» tiene en general sentido, el mundo es conocible: pero es interpretable de maneras diferentes, no tiene detrás de sí un sentido, sino innumerables sentidos. —«Perspectivismo»—. Quienes interpretan el mundo son nuestras necesidades: nuestros instintos y sus pros y sus contras. Cada uno de los instintos es una especie de

ansia de dominio, cada uno tiene su perspectiva, que querría imponer por la fuerza, como norma, a todos los demás instintos⁴⁷.

⁴⁷ Nietzsche. «La Voluntad de Poder». Fragmento n.º 481.

Against positivism, which comes to a halt in the phenomenon «only facts are available», I would say: No, indeed there are no facts, just interpretations. We cannot state any factum «per se»: seeking something like this could be meaningless. «Everything is subjective», you state; but that is an interpretation; the «subject» is not given, but rather, added with the imagination, hidden behind. ¿Is it necessary, in the end, to still put the interpreter behind the interpretation? Sure; that is imagination, hypothesis. In the measure that the word «knowledge» is generally meaningful, the world is cognisable; but it can be interpreted in different ways; it does not have a meaning behind it, but innumerable meanings. «Perspectivism» - It is our needs that are responsible for interpreting the world: our instincts and its pros and cons. Each of the instincts is a kind of yearning for dominion; each has its own perspective which it would seek to impose by force, as a rule, over the rest of the instincts⁴⁸.

⁴⁸ Nietzsche. «La Voluntad de Poder». Fragmento n.º 481.

Bibliografía

Agirre Arriaga, Imanol, «El arte como problema de representación». ARTE Y ESTÉTICA. METÁFORAS DE LA IDENTIDAD. Departamento de Cultura y Turismo. Diputación Foral de Guipúzcoa. 1991.

Baxandall, M. (1972), citado en C. Geertz, «El Arte como sistema cultural», en SAVOIR GLOBAL. LES DIEUX DU SAVOIR. Ed. P.U.F., Paris, 1985.

Bolivar Botia, Antonio. EL ESTRUCTURALISMO: DE LEVI-STRAUSS A DERRIDA. Cíncel, Madrid, 1985.

Cilleruelo, Lourdes. ARTE DE INTERNET: GÉNESIS Y DEFINICIÓN DE UN NUEVO SOPORTE ARTÍSTICO (1995-2000), Servicio Editorial de la UPV-EHU, País Vasco, 2001.

Currás Rábade, Ángel, «Heidegger: El arduo sosiego del exilio». ANALES DEL SEMINARIO DE METAFÍSICA (Madrid), XII (1977).

De Peretti della Rocca, C., «J. Derrida: Texto y Desconstrucción». (Prol. de J. Derrida) ANTHROPOS, Ed. del Hombre, Barcelona, 1989.

Derrida, Jacques, MÁRGENES DE LA FILOSOFÍA, Madrid, Cátedra. 1994.

Ernst Cassirer, FILOSOFÍA DE LAS FORMAS SIMBÓLICAS, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

Eugenio Trías, *EL ARTISTA Y LA CIUDAD*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1976.

Ferrater Mora, J., *DICCIONARIO DE FILOSOFÍA*. Círculo de Lectores, S.A. Barcelona, 1991.

Foucault, *L'ORDRE DU DISCOURS*, 1971.

Giannetti, Claudia, «Arte en la era electrónica, perspectivas de una nueva estética», Art. *ESTÉTICA DE LA SIMULACIÓN*. De.: ACC L'Angelot, Barcelona, 1997.

I. Hassan, *PARACRITICISMS*, Chicago. 1975.

Liotard, J.F., *THE POSTMODERN CONDITION*, Minneapolis. 1984.

Jonathan Culler, *SOBRE LA DECONSTRUCCIÓN*. Ed. Cátedra, S.A., Madrid, 1984.

Jung, Carl G., *EL HOMBRE Y SUS SÍMBOLOS*. Luis de Caralt Editor, S.A. Barcelona, 1976 (p. 266).

Kosme Maria de Barañano, *CRITERIOS SOBRE LA HISTORIA DEL ARTE*. Sala de Exposiciones Rekalde, Avda. Rekalde. Bilbao, 1993.

Marchand Fiz, Simon, *LA ESTÉTICA EN LA CULTURA MODERNA*. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1992.

Mariano Peñalver, «Derrida: La elipsis necesaria». Artículo de la revista *ANTHROPOS* n.º 93, Barcelona, 1989.

Martínez Gorriarán, Carlos: «El arte no es un lenguaje. Naturaleza y efectos de una metáfora reductora». (art.) *ARTE Y ESTÉTICA: METÁFORAS DE LA IDENTIDAD*. Departamento de Cultura y Turismo. Diputación Foral de Guipúzcoa. 1991.

Nietzsche, *LA VOLUNTAD DE PODERÍO*. Ed. Anaf, S.A., Madrid, 1981

Ramon Rodríguez, «Nihilismo y Filosofía de la subjetividad», Revista *CUADERNOS DE CRÍTICA A LA CULTURA*, n.º 23. Ed. Archipiélago, Madrid, 1995.

Roland Barthes, *EL PLACER DEL TEXTO*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1974.

Subirats, Eduardo, «Metamorfosis de la cultura moderna», *ANTHROPOS*, Editorial del Hombre, Barcelona, 1991. Wagensberg, Joge, en «Arte

en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética». En Giannetti, Claudia (editora), ACC L'Angelot, Barcelona, 1997.

Weibel, Peter. «Realidad virtual: el endoacceso a la electrónica». Giannetti, Claudia (comisaria), art. de *MEDIA CULTURE*, de: ACC L'Angelot, 1995, Barcelona, España.

Zubiri, X.: *NATURALEZA, HISTORIA, DIOS*, Madrid, 1944.