

Universitat Politècnica de València  
Facultat de Belles Arts

# NOTAS SOBRE FENOMENOLOGÍA Y HERMENÉUTICA PARA LA CREACIÓN ARTÍSTICA

ESCULTURA COMO PRÁCTICA FENOMENOLÓGICA



**David Ábalos Aliaga**

Tipología 4

Tutor: Francisco de la Torre Oliver

Valencia, noviembre de 2020



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en  
PRODUCCION ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València

Más alta que la realidad está la *posibilidad*.

**E. Husserl**

Vaciar los frutos recolectados en un cesto quiere decir:  
prepararles este lugar.

**M. Heidegger.**

*Con mi agradecimiento hacia mi tutor y mi familia.*

## RESUMEN

El presente trabajo explora, desde la reconciliación del arte con la filosofía, vías que alumbren a este en el estudio de las corrientes contemporáneas que surcan la filosofía. Concretamente, en el estudio de la Escuela fenomenológica iniciada por el filósofo Edmund Husserl, y continuada por su discípulo, Martin Heidegger, quien opera el denominado «giro hermenéutico» de la fenomenología. En el estudio de ambas corrientes, Fenomenología y Hermenéutica, afloran instancias conceptuales críticas que resultan de relevancia para el ámbito de la creación artística, y que afectan al modo en que entendemos nociones como «sentido», «mundo» o «identidad». Cuando la fenomenología lastra la superficie positiva aparente de estos conceptos, está disponiendo un «entre», que señalamos en este trabajo como campo propicio para el arte.

Paralelamente, el trabajo presenta una serie de obras producidas bajo el prisma de esta investigación sobre fenomenología. Se trata de tres trabajos que utilizan metal y una pieza de vídeo. Estas obras, a las que denominamos “prácticas fenomenológicas”, dan cuenta desde sí de algunas de las aporías destapadas por la fenomenología y la hermenéutica que recogemos en el trabajo.

## PALABRAS CLAVE

Fenomenología, Hermenéutica, Entre, Escultura, Intersubjetividad, Ontología

## ABSTRACT

This work explores, from the reconciliation of art with philosophy, paths that would illuminate it in the study of contemporary currents that cross philosophy. Specifically, in the study of the School of Phenomenology started by the philosopher Edmund Husserl, and continued by his disciple, Martin Heidegger, who operates the so-called "hermeneutical turn" of phenomenology. In the study of both streams, Phenomenology and Hermeneutics, critical conceptual instances emerge that are relevant to the field of artistic creation, and that affect the way in which we understand notions such as "meaning", "world" or "identity". When phenomenology weighs down the apparent positive surface of these concepts, it is establishing an «in between», which we refer to in this work as a proper field for art.

In parallel, a series of works produced under the prism of this research on phenomenology is presented. The series includes three works that use metal and a video. These works, which we call "phenomenological practices", give an account of some of the aporias uncovered by phenomenology and hermeneutics that we are studying.

## KEY WORDS

Phenomenology, Hermeneutics, In-between, Sculpture, Intersubjectivity, Ontology

# ÍNDICE

## 1. INTRODUCCIÓN\_8

### 1.1 Filosofía, teoría y práctica\_16

## 2. NOTAS\_19

### A. La Escuela de la Fenomenología de Edmund Husserl\_20

#### A.1 El descubrimiento del objeto intencional. El a priori de correspondencia\_23

#### A.2 La epojé fenomenológico-trascendental para volver “a las cosas mismas”\_28

### B. Martin Heidegger: fenomenología y estética\_34

#### B.1 El giro hermenéutico de la fenomenología\_35

§ La continuación del proyecto de Husserl: ruptura en la hermenéutica

§ El método de la fenomenología topa con los problemas de un concepto rígido de verdad

§ El giro hermenéutico y sus consecuencias

§ La estructura «Dasein» en Heidegger (Hermenéutica de la Facticidad).

§ El segundo Heidegger.

#### B.2 Estética en torno a Heidegger\_46

§ La preeminencia ontológica del poema.

§ Poetizar y habitar.

## 3. SOBRE EL ESPACIO QUE HABILITAN ESTAS NOTAS\_54

### 3.1 Por qué este trabajo no habla de estética

### 3.2 Inventario de ideas

### 3.3 Análisis de referentes

#### 4. PRODUCCIÓN\_74

4.1 Antecedente: El vacío se reproduce entre\_75

4.2 Metodología de los proyectos: bocetos\_81

4.3 Metodología de construcción\_87

4.4 Imágenes, ficha técnica y claves de lectura de las obras\_99

*\_Mientras se deja vivir naturalmente a lo largo de la vigilia quien persiste y dura*  
(2020)

*\_Mientras* (2020)

*\_Boceto para la construcción del Soneto* (2020)

*\_Boceto, cabe las cosas* (2020)

#### 5. CONCLUSIONES\_124

*\_BIBLIOGRAFÍA E ÍNDICE DE IMÁGENES\_129*

# 1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se presenta como Trabajo Final de Máster para el Máster de Producción Artística de la Universitat Politècnica de València. El motivo de este estudio responde a un cruce de caminos y fuerzas, entre los que se hayan: la necesidad académica de acompañar la finalización de una etapa formativa del despliegue de un trabajo autónomo completo; la propia necesidad, en el caso de alumnos del Máster, de encontrar un espacio para la profundización en alguna de las problemáticas que encontramos en el ámbito de la Producción Artística; la ocasión como artista-estudiante para continuar desarrollando una línea de trabajo personal; y las experiencias de examen y comunicación social de las que estos hechos artísticos participan, en un trámite institucional que les es favorable, pues la actividad científica en nuestra sociedad no puede obviar el hecho artístico.

Insertos en esta tesitura, se lanza la propuesta de este trabajo. Vamos a tratar de exponer ahora algunas de las razones acerca del orden y de los procedimientos que aquí se siguen. Esbozar una metodología para la Producción Artística es complejo, porque las relaciones entre conocimiento y arte no se revelan como obvias a los ojos de la principiante. Siguiendo el artículo de Borgdoff (2010) *El debate en la investigación en artes* encontramos que hay tres «ópticas» o enfoques a los que la artista-investigadora puede acogerse: el **metodológico**, si el trabajo versa sobre el tipo de método del que la creadora se vale; el **epistemológico**, si la fijación del trabajo es la definición de la práctica y su posición en relación al conocimiento; y el **ontológico**, que busca dilucidar la naturaleza que tiene el objeto protagonista de la investigación en artes.

Ninguna de estas ópticas es la asumida de forma plena por nosotros. Ni siquiera podemos decir que respondamos parcialmente a todas. Si bien este trabajo pretende poner en relación, de una forma directa y abrupta, dos instancias: la producción artística y unas *notas* sobre filosofía, que buscan aportar algunas ideas para dos de los parámetros que señala Borgdoff (el epistémico y para el ontológico). En ambos casos, acudimos aquí al modelo propuesto por la filosofía (y no por la estética) en sus formas contemporáneas de la Escuela fenomenológica y Hermenéutica, para la definición de una posición en el conocimiento que, si bien no es acientífica, sí toma distancia del paradigma tecnocientífico; y para la constitución de un objeto de estudio en torno al arte que a su vez ayudaría a la filosofía a comprenderse a sí misma, un objeto-arte hermenéutico que abre una nueva posibilidad para la lectura de todas las instancias que componen la cultura (Siguiendo a Gadamer, 1999).

Además de graduados en Bellas Artes, somos estudiantes de último curso del Grado en Filosofía en Universitat de València. Nuestro impulso nace de la creencia personal de que existen ciertos debates que se dan en el ámbito filosófico que tienen una resonancia —a menudo, débil— en otros planos de la cultura, como pueda ser el ocupado por el arte contemporáneo. Cuando sus textos son escritos y producidos. También, cuando las intuiciones de las artistas son el motivo para dar comienzo a una nueva obra (pensamos que la forma de pensar el mundo se fragua, de algún modo, primeramente en la filosofía).

Nuestra intuición que aquí convertimos en hipótesis pasa por elegir uno de estos momentos. En concreto, creemos que puede estar dándose con la escuela originada en el siglo XIX bajo el nombre de Escuela de fenomenología, cuyo máximo exponente es el autor alemán Edmund Husserl. Todavía hoy la metodología de la fenomenología es elegida por numerosos autores como metodología válida para el uso en sus investigaciones. Nosotros, además, apostamos porque se trata de una especialmente apta para nuestro trabajo en artes.

Movidos por esta inquietud, hemos concluido que el origen (genético) de esta tendencia se encuentra, tangible, ya expresado en el filósofo que referimos, quien la bautiza y quien dedica su vida a su estudio y exposición. Nosotros, vamos a remitirnos a la filosofía en un ejercicio que tiene algo de didáctico y algo de alegórico. El rastreo de las problemáticas fenomenológicas viene justificado de dos formas en este trabajo:

- 1) La fenomenología no aspira a ser una ciencia de contenidos claros; esto es, renuncia a tener una doctrina. En ese sentido, encontramos en la fenomenología ese “lugar del hacer” y sus modos, tan propio del ámbito artístico. Y así, defendemos que hay una conexión universal entre fenomenología filosófica y arte.
- 2) Defendemos que existe una práctica artística que puede ser informada, y que, de hecho —pensamos—, es informada por los preceptos de la fenomenología. Así, también defendemos, desde la forma de los trabajos aquí recogidos (de nuestras referentes o propios), que también existe una relación concreta, empírica, entre la fenomenología filosófica y el arte.

Este trabajo lleva por título “Notas sobre fenomenología y hermenéutica para la creación artística” y la parte B del apartado que constituyen propiamente esas *notas* está dedicada a Martin Heidegger, quien opera el giro hermenéutico de la fenomenología. En este sentido, esta otra mitad de la parte teórica del trabajo no versa estrictamente sobre fenomenología. Su espacio aquí está dispuesto según la disciplina se transforma al pasar de las manos del maestro, Husserl, al alumno, Heidegger. Aunque la trascendencia del proyecto heideggeriano rebasa sobradamente el ámbito inicial y más claro de la fenomenología, según avanza por sus derroteros más oscuros y poéticos. Pero nos interesan al mismo nivel tanto la postura fenomenológica como la postura hermenéutica que la sucede (cuya mutación está posiblemente forzada en este trabajo, aislada momentáneamente del resto de contingencias que atraviesan el momento histórico, pero que nos centramos en aislar en este trabajo).

Creemos que hay razones para afirmar que la hermenéutica heideggeriana guarda la forma de una continuidad parcial con el proyecto de su maestro, Husserl. Y este movimiento, cuyo término —aunque no entramos ya en ello en este trabajo— señalamos en la teoría de un arte como hermenéutica gadameriana. Trazar este recorrido nos sirve para poner en valor la fenomenología desde una posición que nos resulta a primera vista lejana, pero que en este trabajo nos esforzamos por acercar. Además, consideramos que guarda también un valor intrínseco (al margen de servir a nuestros intereses actuales y personales) el estudio del giro hermenéutico de la filosofía, porque descubre —y trataremos de desarrollarlo llegado el momento— en qué medida hasta la mayor prudencia tomada a la hora de enfrentar una empresa científica de conocimiento (tal sería el caso del paréntesis fenomenológico), queda descuajaringada cuando el factor humano —que no es más que el factor del tiempo, de tener un tiempo— entra en juego.

Este trabajo se suma a la tesis de que la hermenéutica como dimensión de la crítica en Heidegger y en la Modernidad guarda una relación de genealogía ascendente con la fenomenología husserliana.

Bajo estos ejes se despliegan los temas de Fenomenología y Hermenéutica recogidos en el trabajo. No conocemos manifestaciones artísticas que se declaren inmediatamente fenomenológicas o inmediatamente hermenéuticas. En cuanto a la cuestión de la Estética filosófica, Husserl no hace grandes aportes en este campo, y los que desarrolla están

absorbidos por temas de la Teoría del conocimiento, con lo que son subsidiarios de los recogidos en los apartados que a él dedicamos en el trabajo. Heidegger, por su parte, sí aborda de forma frontal y muy prolija el tema estético. Tiene numerosos escritos que versan sobre arte: *El origen de la obra de arte*, *Poéticamente habita el hombre*, *El arte y el espacio...* Damos cuenta de la postura de la estética heideggeriana también en este trabajo.

Defendemos un trabajo recelosos de una sistemática. Nos entregamos al despliegue de una que se reconoce deudora y no autónoma —aplicamos así las enseñanzas de la corriente hermenéutica—. Los contenidos se presentan aquí como *notas*, porque tenemos la vista puesta en los posibles lectores a los que quizás pudieran servir —estamos pensando también didácticamente—. Tratamos de dar la forma de una introducción a esta problemática bajo la óptica de un artista-alumno. Hemos tratado de acompañar cada sección con aclaraciones acerca de su posición con respecto del conjunto de este trabajo, y no hemos evitado incluir comentarios propios que den cuenta de en qué medida el estudio de estos temas puede encontrar eco en un espacio como el nuestro.

Tras el recorrido por la obra de los filósofos, hemos creído necesario añadir un capítulo que de alguna forma concluya este viaje, “Sobre el espacio que habilitan estas notas”, en el que se llevan a cabo tres tareas: se justifica por qué este recorrido histórico dejaría de lado la visión estética como la conocemos tradicionalmente, y por qué elegimos conscientemente esta vía, que entendemos más abrupta; después, se repasa de nuevo el hilo narrativo que nos permite fijar los contenidos, con la voluntad de hacer balance, pero también de contar con una versión más encapsulada de los mismos que es la que nos pueda servir como mapa para transitar el tema. Es nuestra voluntad que ese “Inventario de ideas” recoja claves que sirvan a otras personas en otros momentos para llevar a cabo acercamientos parecidos al arte.

Y este trabajo presenta una producción artística personal nueva. Su subtítulo “Escultura como práctica fenomenológica” da cuenta de la relación que vincula el trabajo de biblioteca y el de taller. La presentación de nuestros trabajos guarda relación vivencial con el estudio de la filosofía. Nuestro propósito, también a la hora de hacer las obras, ha sido el de *atrevernos a pensar*. Teníamos la necesidad de acudir a los conceptos de la fenomenología y hermenéutica para después descubrir en el propio trabajo una relación

nueva con la representación. Misma tarea que después es aprovechada para su interpretación.

Creemos *lenguaje* a las obras —escultura o escultura expandida— que presentamos, pero un lenguaje que no es fiable. Es por eso que afirmamos una analogía semántica con el lenguaje de la fenomenología, y de la filosofía en general.

La serie que se presenta —*Mientras se deja vivir naturalmente a lo largo de la vigilia quien persiste y dura* (2020), *Mientras* (2020), *Boceto para la construcción del soneto* (2020) y *Boceto, cabe las cosas* (2020)— guarda cierta coherencia interna en temas y preocupaciones: todas las obras son de algún modo fruto de la improvisación (esta improvisación sucede a una visión fenomenológica del mundo, en la que el mundo del afuera y del adentro no guardan una relación de representación; el sujeto informa el mundo igual que el mundo informa al sujeto). A su vez, todas son de alguna forma obras incompletas, como momentos de una cadena de representación cuyo final hemos renunciado conocer.

Tratamos de enunciar más sintéticamente algunos objetivos del trabajo:

- CONOCER una tradición filosófica como la de la Escuela fenomenológica o la corriente hermenéutica para ensayar su aplicación en un contexto práctico como el de la Producción Artística.
- RASTREAR el desarrollo histórico de la tradición, pormenorizado, con el fin de revelar el carácter insuficiente —por vital— que la teoría también esconde.
- LOCALIZAR en la ideología de los artistas —personas insertas en la sociedad— antecedentes teóricos que permanecen ocultos, lo que revela la necesidad de la GENEALOGÍA (como cura).
- PROFUNDIZAR en nuestra formación académica, observando la cultura como un todo a nivel sustancial, pero que necesita de cuidado, atención y *crítica* para ser abordado.

- PROFUNDIZAR en nuestra formación como artistas, con la oportunidad de llevar a cabo una investigación teórico-práctica donde crecer profesionalmente.
- CONSUMAR el agotamiento de un tema que puede servir como la futura base de una Tesis Doctoral o de otras labores académicas.
- VOLVER a plantear la relación entre la teoría y la práctica artística mediante el ejercicio de este trabajo. Una relación que vive en continua definición.
- PRODUCIR e INTERPRETAR piezas en el campo de la Escultura que resulten adecuadas a una visión que se corresponda con la que tenemos del mundo, que procure la participación tanto física como intelectual, y que sostengan una línea de trabajo personal que ni comienza ni termina. ESCUCHAR, a lo largo de todo el proceso.

El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte.

**M. Heidegger.** *El origen de la obra de arte.*

## 1.1 FILOSOFÍA, TEORÍA Y PRÁCTICA

A la filosofía le está reservado un funcionamiento especial, una **fundamentación que se da a sí misma**. Para ella está reservada la **diversidad** dentro de un sistema que en otro plano del conocimiento habríamos de llamar *contradicción*. Leemos en *Fenomenología del Espíritu* de Hegel (1993):

El capullo desaparece al abrirse la flor, y podría decirse que aquel es refutado por ésta; del mismo modo que el fruto hace aparecer la flor como un falso ser allí de la planta, mostrándose como la verdad de ésta en vez de aquella. Estas formas no sólo se distinguen entre sí, sino que se eliminan las unas a las otras como incompatibles (p.8).

El fragmento muestra la visión ortodoxa que la ciencia reserva para sí, no de la naturaleza, pues existen la biología y la geología y demás ciencias de la biosfera, sino del ser, de la realidad de la que forman parte los hechos, y que participan de lo que constituye un conocimiento posible. Hegel continua:

Pero, en su fluir, constituyen al mismo tiempo otros tantos momentos de una unidad orgánica, en la que, lejos de contradecirse, son todos igualmente necesarios, y esta igual necesidad es cabalmente la que constituye la vida del todo (p.8).

De la mano de Hegel vemos cuál es la licencia dada a la filosofía y a las humanidades en general: la de poder acoger la multiplicidad. Se reconoce a lo que es real un carácter inmanente con respecto de sí, y holista con respecto del conjunto; donde lo real es real porque está en el todo, del todo participa lo real. Es la huella de un realismo holista en Hegel.

¿Cuál es la diferencia con la idea de ciencia que todos manejamos y a la que satirizamos en el ejemplo del capullo? La diferencia estriba en que en filosofía se reconoce una co-determinación entre verdad y ciencia. Más que tomar como verdadero todo aquello que es científico, descubrimos el poder de tomar como científico todo aquello que es verdadero.

La diferencia estriba en la definición que de verdad manejamos, y el problema está enmarcado en el ámbito de la Teoría del conocimiento. Desde ahora, y en lo que queda de este trabajo, sabemos que hay otra verdad además de la verdad secularmente científica, una verdad intrínseca al ser, que, en atención de Hegel, podría servirnos para llamar conocimiento *verdadero* también a la producción que llevamos a cabo en nuestro ámbito, las Bellas Artes.

Frente a este idealismo absoluto de la idea, Gadamer propondrá en *Verdad y método* un concepto de verdad como hermenéutica, que es el que mejor expresa nuestro anhelo en este trabajo. Un concepto de verdad *en proceso*. Gadamer (1999) nos habla de “formas de la verdad”, reintroduciendo de nuevo el pluralismo que localizábamos anteriormente en Hegel:

De este modo las ciencias del espíritu vienen a confluir con formas de la experiencia que quedan fuera de la ciencia: con la experiencia de la filosofía, con la del arte y con la de la misma historia. Son formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica (p.24).

En este trabajo recelamos en cierta medida de los parámetros científicos que se aplican inmediatamente en el mundo de la investigación. Uno de los cuales es la relación con el objeto epistémico, que se piensa jerárquica, y que no suele rastrear la determinación que el objeto también vierte sobre el investigador. De igual modo, las claras y confiadas diferenciaciones que se operan entre teoría y práctica, entre contenido y forma. Heidegger (2010) en *El origen de la obra de arte* escribe:

Forma y contenido son conceptos comodín bajo los que se puede acoger prácticamente cualquier cosa. Si además se le adscribe la forma a lo racional y la materia a lo ir-racional, si se toma lo racional como lo lógico y lo irracional como lo carente de lógica y si se vincula la pareja de conceptos forma-materia con la relación sujeto-objeto, el pensar representativo dispondrá de una mecánica conceptual a la que nada podrá resistirse (p.5).

En este sentido, podemos enmarcar la fenomenología y la hermenéutica como formas de pensamiento que tratan de hacer frente y desbancar a la forma de pensamiento representativo que proyecta de forma sostenida dualidad en el sistema. Desde el

platonismo, pasando por el cartesianismo, la perspectiva dual se impone en nuestra cultura, y lastra formas de conocimiento híbridadas. Ante esta situación son estas formas las que tendrían algo que aportar. Maillard (2017) escribe, a este respecto:

Así pues, de la «realidad», no tenemos referente. Lo que tenemos es un mundo, y el mundo es aquello que hacemos entre todos a partir de nuestras disposiciones, manipulaciones, percepciones, etcétera. Describiendo el mundo sólo nos estamos describiendo una y otra vez a nosotros mismos (p.23).

Maillard trata de incidir aquí en el aspecto político que la descripción fenomenológica guarda. Esta tesis no es longitudinal a lo largo de nuestro trabajo, pero la suscribimos al ser preguntados sobre si pensamos que el asunto de la fenomenología es un asunto político.

Maillard continúa:

Hacer arte es articular, poner orden donde no lo había o donde había otro y presentarlo para su integración y la posterior configuración en/de la conciencia. Artísticamente nos constituimos como lo que somos, nos vamos siendo, redefinimos nuestra existencia. Y si hablamos de arte, la noción ontológica de verdad se volverá inútil, deberemos hablar de verdad artística: deberemos hablar de coherencia (p.23).

—El seísmo ha llegado a los pies de nuestra playa: el suelo del arte se revela suelo bajo nada.

## **2. *NOTAS***

A. LA ESCUELA DE LA  
FENOMENOLOGÍA DE EDMUND HUSSERL.

Si bien Husserl es el primero en hablar de método fenomenológico, y en proponerse convertir este método en universal, a lo largo de la obra del filósofo encontramos contradicciones y una sucesión de matices a la hora de abordar esto de la filosofía como Fenomenología.

La fenomenología de Husserl es *trascendental*, con lo que se inscribe en la tradición del idealismo alemán. Algunos momentos del pensamiento de Heidegger también pueden ser incluidos en la Fenomenología trascendental, existiendo entre esta y otras formas de fenomenología posteriores diferencias. Hoy en día, prácticamente es posible hacer fenomenología desde cualquier asunto o tema, y en la actualidad se rescatan sus procedimientos. Valgan de ejemplo el libro de Franco “Bifo” Berardi *Fenomenología del fin* (2016) o el de Sara Ahmed *Fenomenología Queer: orientaciones, objetos, otros* (2019).

La razón de ello, y tal como trataremos de explicar a continuación, es que **la fenomenología no es una filosofía de doctrina**. Ni siquiera una filosofía con un cierto contenido, o contenido gnoseológico, pues sus conceptos se reducen en un primer momento al del *mundo de la vida*, y al de la *epojé* trascendental —que es en realidad una **práctica** por la cual el juicio queda suspendido—. **Lo importante en la fenomenología es la práctica de un método** mediante el cual nos brindamos al conocimiento.

En Husserl se mantienen las aptitudes del sujeto cartesiano y moderno, fundando en la conciencia una suerte de superpoder que lo hace principio, trascendentalidad, vórtice fundamental.

En el artículo de la Enciclopedia Británica de 1930: “Fenomenología designa un nuevo método descriptivo [...] y una ciencia *a priori* que se desprende de él y que está destinada a suministrar el órgano fundamental para una filosofía rigurosamente científica”.

La fenomenología es una resituación y meditación con respecto de la **mirada** —y de cómo está actúa sobre el que mira—pues es el sujeto quien se ha hecho transparente en pro de “sujetar” a todos los objetos de la ciencia y a todos los objetos del mundo. La

relación más problemática y más enjundiosa para Husserl y el resto de autores de la fenomenología es esta: la de cuál es la relación que existe entre sujeto y mundo. Cuál contiene a cuál. Cuál da origen a cuál. Ahmed (2017) escribe, hablando sobre la dirección: “Dependiendo de la forma en que uno gire, diferentes mundos podrían incluso aparecer a la vista. Si tales giros se repiten en el tiempo, los cuerpos adquieren la forma misma de dicha dirección” (p.31).

Ya que una de las finalidades de este proyecto es señalar la situación problemática en la que las entidades “sujeto” y “objeto” se encuentran en la práctica artística contemporánea, donde sujeto que hace (poetiza) y objeto que vira (*sujeta*) están llevando a cabo la comprensión mutua que se da —**es fenomenológicamente rastreable**— entre conciencia y mundo, mundo y vida, sujeto y arte.

Respecto al objeto de una ciencia como la fenomenología, podemos decir que los «fenómenos» que esta estudia, tal como lo plantea Husserl (2008), no son los de un determinado ámbito, sino los fenómenos “en todas las significaciones posibles; pero en una actitud totalmente distinta, que modifica en determinada forma todos los sentidos del término fenómeno con que nos encontramos en las ciencias que nos son familiares desde antiguo” (p. 115). Es así como se puede decir que la fenomenología no es una ciencia de hechos, sino una ciencia de realidades eidéticas. Este adjetivo, eidético, viene a acercarnos a aquello que las cosas tienen de más esencial o propio.

Vamos a abordar en los siguientes dos apartados las áreas del pensamiento de Husserl que nos parecen más relevantes y que hemos decidido destacar. En la obra de una vida en torno a la fenomenología, hemos elegido las nociones clave de OBJETO INTENCIONAL y EPOJÉ TRASCENDENTAL por el valor y resumen que aportan, y, porque, cada una aborda un plano del debate que creemos puede afectarnos directamente como artistas: el compromiso existente entre “sujeto” y “objeto” a nivel epistemológico y metafísico; y la posibilidad de pensar otros mundos que sean matriz para este.

## A.1. EL DESCUBRIMIENTO DEL OBJETO INTENCIONAL. EL A PRIORI DE CORRESPONDENCIA.

Lo revolucionario de la fenomenología consiste en que esta sostiene que existe un mundo sólo en tanto que este es «mundo para el sujeto». De esta forma, se afirma que solo el sujeto, imprimiendo sentido, puede justificar la unidad —trascendente— del fenómeno mundo.

“Husserl ha introducido en la filosofía la idea de que el pensamiento puede tener un sentido, puede mentar algo, incluso cuando este algo es absolutamente indeterminado, una cuasi-ausencia de objeto” (Levinas, 2005, p. 54). La explicación de esta afirmación exige aclarar que no sólo el mundo sería mundo en tanto que viene a comparecer en la subjetividad —a «abrevarse en ella», en forma metafórica—. Sino que, a través del concepto clave de INTENCIONALIDAD, que desarrollaremos más adelante, el sujeto se vincula a su vez a modo de espejo con el mundo. Se sostiene así que una entidad, sea la que fuere, no puede ser pensada sino bajo el prisma del vínculo universal del yo y el mundo; que el mundo se da en la experiencia solamente y en tanto que esta tiene un carácter intencional.

La intencionalidad es interpretada como la actividad que realiza las expectativas de la conciencia, que siempre aspira a ser «conciencia-de-algo» (el pensamiento tiene un sentido; siempre que pensamos estamos pensando ya en algo). El carácter intencional se desdobra para afectar tanto a sujeto como a objeto. Entre el sujeto y el objeto modernos, cartesianos, tranquilamente galileicos, viene a interponerse el «objeto intencional».

Mostrando fidelidad a la voluntad descriptiva, en atención de lo pre-dado y pre-orgánico, que profesa la fenomenología, esta encalla en expresiones del tipo de «el deseo es deseo de lo deseado», «el juicio es juicio de un estado de cosas juzgado» o «el sentimiento es sentimiento de un sentido»... Ellas son obra de la acción del objeto intencional. Y ello es claro porque la muesca de la intencionalidad lo que hace es lastrar el objeto con subjetividad.

Si por primera vez lo que se dice es que el sujeto —la conciencia— obra el mundo (que el mundo es proyectado por la conciencia como expresión cotidiana), ahora vemos que el reverso al que llegamos tirando del hilo de esta misma frase es que el mundo —los objetos— son, a su modo, también subjetividad; también sujetos, también activos. Y, ¿por qué no? ¿Qué necedad iba a impulsarnos a afirmar que nuestra conciencia es pre-existente al mundo? ¿Que es —que puede pensarse, y que existe, por lo tanto — desgajado de cualquier cosa que sea eso a lo que llamamos «mundo»?

Si admitimos participación entre el mundo y nosotros hemos de admitir un plano ontológico, o mejor dicho, un sesgo ontológico común para las cosas que moran en el mundo y el propio mundo, y el ser que somos para decir que en esa variedad de cosas somos un ser. Esto a lo que hemos llamado sesgo es la bisagra que Husserl despliega como dispositivo para el análisis del tipo de comercio que se está dando de facto entre nosotros y aquello que exteriormente es, a lo que presuponemos «objetivo» por fijado, y que llamamos «mundo». (Nuestro mundo.)

Husserl (2008) nos revela en *La crisis de las ciencias europeas* cómo tuvo la intuición en 1898 de que existe un a priori de correlación hombre-mundo, descubrimiento que le ayuda a dar unos pasos definitivos en su investigación. Lo que marca el a priori es que, a partir de ese momento, no podemos comprender al ser humano sin pensarlo en relación con el mundo; ni al revés; no podemos comprender el mundo sin saber de su relación con el ser humano. El a priori científico que nos liga es anterior a ambos.

Afirmar que la conciencia «es siempre conciencia de algo» es situarse en el polo objetivo de esta correlación, siendo consecuentes con el análisis intencional que se plantea. La intencionalidad, podríamos decir, es un magnetismo producto del cual todas nuestras vivencias asociadas con un objeto concreto convergen hacia una idea plena, total de dicho objeto, sin que esta llegue a darse nunca por completo a los sentidos. Husserl afirma este polo objetivo en la obra de *Investigaciones Lógicas* de 1900, pero es en su obra de 1913, *Ideas relativas a una fenomenología trascendental y una filosofía fenomenológica* cuando se produce el apunte acerca del principal vector de la filosofía de Husserl, la conciencia como polo subjetivo trascendental.

Se trata de recuperar la vía cartesiana. Ante la hegemonía de los objetos, se vuelve a colocar a un Yo trascendental como a priori de toda correlación. En Husserl (2008) se opera una reducción de la experiencia a conciencia trascendental. “La subjetividad trascendental es, pues, «función formadora del sentido del ser” (p. 172) dice, en *La crisis de las ciencias europeas*. Sin que halla ningún compartimento afuera, «vacío», esperando a ser llenado. Todo es reducido a la conciencia de mundo.

A su vez, el punto de la intencionalidad es el principio básico del autor Brentano (1995). En el que Husserl se inspira. Esto es porque Brentano se conforma con la idea de que «toda conciencia es conciencia de algo» mientras que Husserl avanza para concluir que ese algo es «objeto-de de una conciencia-de». Asistimos a la renuncia al «objeto fijo» (una renuncia que no puede hacerse desde el estricto ámbito de la psicología, como Brentano). Es aquí donde se juega el *a priori* como correlación (en la correlación, recordemos, hay DOS polos). A modo de resumen, podemos decir, con Javier San Martín (2002), que el descubrimiento de la correlación implica un suelo en donde se afirma (la subjetividad trascendental), cuyo descubrimiento supone **captar el sentido trascendental del mundo como correlato intencional de la subjetividad**.

Así, se da una colaboración entre las «cosas» y aquel sentido subjetivo que la conciencia viene a aportar —todo horizonte de sentido posible; no somos limas, árboles o saltamontes— haciendo así, de nosotros, origen de todos los objetos. Y de todo objeto científico —aquí reside el seísmo de corte fenomenológico. Siempre nos brindamos al mundo en nuestra posibilidad de leerlo.

En el texto *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, Levinas (2005) llama la atención sobre dos aspectos importantes con respecto a este asunto. En primer lugar, que la relación entre objeto y sujeto en fenomenología no se resuelve con la simple presencia del uno en el otro, sino como **comprensión** del uno por el otro.

En este punto reside también que Husserl haya podido ser criticado por su platonismo, pues aquello que únicamente puede mediar entre la conciencia y el mundo, erigiéndose a su vez como origen, es una idea. Para nosotros, destacar el término de comprensión nos resulta de sumo interés, pues creemos que comprender implica la idea de un *proceso*. Según lo cual la verdad no pre-existe a los fenómenos que se dan en nuestro ámbito, sino

que la verdad es construida en la negociación del comprenderse (entre humanos es obvio; pero hemos visto también que entre el sujeto y el objeto).

Y es que, ¿cuántas veces oímos aquello de que la materia «nos habla»? En el análisis trascendental husserliano, mediante el concepto de objeto intencional, podemos referir esta necesidad de la materia de ser escuchada —de temporalidad—, acudiendo mientras tanto a lo que hemos dicho de que el concepto de verdad bajo el que estamos operando es un concepto hermenéutico de la verdad, donde la verdad se determina por obra de la comprensión.

Esto nos permite, frente al mundo tecnocientífico, empoderarnos frente a cualquier sospecha de relatividad. Seguiremos, más adelante, con la reivindicación de la hermenéutica.

Retomemos cómo entiende la fenomenología el objeto y, con ello, la percepción. Recordemos que lo que se está haciendo es postular un vínculo indisoluble entre los fenómenos y los desempeños del sujeto. Para la fenomenología, el término de fenómeno no se refiere a aquello que simplemente se manifiesta, pongamos, en los sentidos, sino a aquello donde impera una correlación necesaria y universal del propio fenómeno con la subjetividad, ante la cual «se muestra a sí mismo tal como es en sí mismo». Es así como uno de los análisis preferentes de la fenomenología es el de dirimir esta correlación universal. Decimos, siguiendo a Bech (2001), que esta correlación refiere a la subjetividad las condiciones de posibilidad de toda experiencia, e, igualmente, funda en el sujeto el principio de la unidad y del sentido de las vivencias.

Podemos relacionar esto con la idea de **percepción** en fenomenología. En la fenomenología la percepción es aperceptiva, porque la conciencia viene a animar en el objeto la correspondencia que su manifestación puede tener con su sí-mismo. Esto se entiende fácilmente al darnos cuenta de que cuando acudimos con nuestra percepción al umbral de un objeto, al antes de su captación, llevamos ya la posibilidad de que ese objeto *realmente* constituya un todo. Y no sólo eso, sino que en el descubrimiento de este objeto bajo una perspectiva (bajo perspectiva se da la experiencia) descubre a su vez las perspectivas que estaban ocultas.

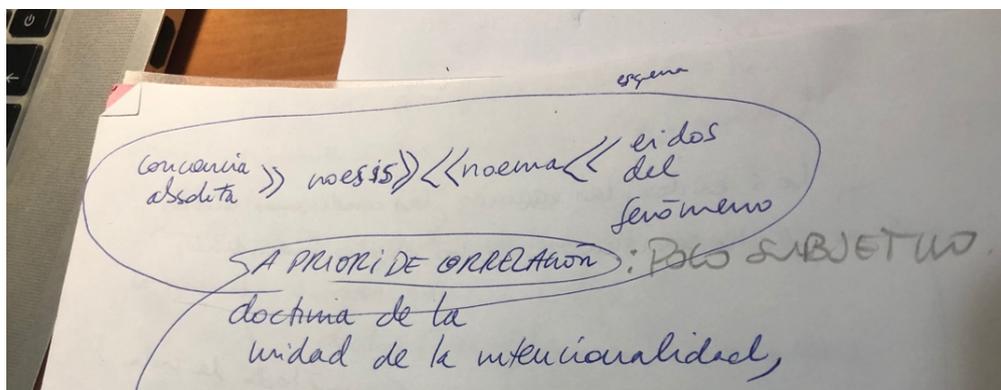
Para Husserl esto son las «posibilidades co-presentes». En palabras de Bech (2001) “la constitución de un objeto por la apercepción no sólo aporta a la conciencia el objeto correspondiente, ya que sobre todo hace surgir un «horizonte»” (p. 49). O sea —y podemos concluir con Bech— que la percepción de un objeto siempre nos llega con una adenda aperceptiva de *mundo*. El objeto nos trae, además de su sí-mismo, un reguero de suficiencia que avanza para construir un *mundo* (el mundo).

Para Husserl, de hecho, existe un término que expresa esta actividad del objeto. Se trata del término «noema». Bech (2001) lo describe en su texto como “el foco donde se unifican las múltiples maneras de darse que corresponden a un determinado objeto” (p. 50), “el objeto considerado abstractamente como una unidad determinable” (p. 50). **Se trata del objeto concreto en los diversos modos de su manifestación intencional.**

¿Dónde? —Las aspiraciones de la conciencia vienen a realizarse en el objeto. Estas aspiraciones son la del sentido y la identidad. La conclusión de Husserl, de no poca relevancia, es que **en la evidencia se haya incluido de antemano el sentido del pensamiento.**

La conciencia sólo *es* en cuanto que se encuentra abierta al mundo, y por tanto ya no hay interioridad ni exterioridad alguna. Sólo hay un único tejido intencional que es indisolublemente el de la conciencia y del mundo” (p.54), (Bech, 2001).

Nosotros nos preguntamos si los objetos artísticos no son claramente objetos noemáticos.



**Figura 0.** Esquema en el cuaderno sobre el a priori de correspondencia.

## A.2. LA EPOJÉ FENOMENOLÓGICO-TRASCENDENTAL PARA VOLVER “A LAS COSAS MISMAS”.

Nosotros, como vivientes con conciencia despierta de mundo somos permanentemente activos sobre la base del pasivo tener mundo, somos a partir de ahí afectados en el campo de la conciencia por objetos pre-dados; nosotros, de modos diferentes, estamos activamente ocupados, vueltos hacia esto o aquello según nuestros intereses; ellos son en nuestros actos, nuestros objetos “temáticos”. Por ejemplo, nombro el exponer la peculiaridad de lo que aparece perceptivamente; o bien, nuestro quehacer que resume, que se refiere, que activamente identifica y diferencia; o también nuestro valorar activo, nuestro proyectar propósitos, nuestro actuante hacer efectivos caminos y metas propuestos.

**E. Husserl.** *La crisis de las ciencias europeas.*

Especial interés guarda para nosotros el asunto de la epojé y la reducción trascendental en la fenomenología, pues, nuestro trabajo *Mientras se deja vivir naturalmente a lo largo de la vigilia quien persiste y dura* (2020, que aquí presentamos, está inspirado por esta noción. Por la forma de «paréntesis» que vamos a explicar.

A lo largo de su obra, Husserl se refiere tanto a «epojé fenomenológica» como a «reducción trascendental». Ambas instancias pueden perfilarse como dos momentos distintos del método fenomenológico, pero guardan similitudes que hacen que la distinción dentro de la obra del autor no sea clara —o no lo requiera—. La forma más sencilla de explicarlo pasa por comprender que la reducción trascendental es simplemente la aplicación de la epojé al caso particular del sujeto trascendental. Es decir, es la epojé particular que el sujeto trascendental ejecuta. La epojé, aplicada a la esfera de la subjetividad, da lugar a la reducción trascendental-fenomenológica, que nos instala, por fin, en la «actitud trascendental»; y en aquella, el mundo ya se muestra como un puro fenómeno.

La epojé es una abstención con respecto a la forma que toma el mundo. Es un negarse a colaborar como lo hacemos habitualmente y de forma espontánea, en la elaboración de esta *super-entidad* (que todo abarca, que es el super-objeto sobre el que todos los objetos pueden contenerse). Se trata de poner en suspensión este «juicio que ejecuta el mundo». En Husserl (2008) leemos:

El mundo es para nosotros, los despiertos, los sujetos siempre de algún modo prácticamente interesados, pre-dado como horizonte no una vez accidentalmente sino siempre y necesariamente como campo universal de toda práctica efectiva y posible. Vivir es permanentemente vivir-en-la-certeza-de-mundo (p.185).

El término de «epojé» es griego y fue utilizado por el escepticismo pirrónico del siglo I a.C., significando «suspensión del juicio». Sexto empírico (1993) lo define como el «estado de reposo mental por el que ni afirmamos ni negamos» (actitud de **ataraxia**). En la antigüedad se acude a esta actitud como salida a la perplejidad a la que nos enfrentamos cuando constatamos que dos proposiciones contradictorias pueden darse en el mundo — pensemos en la relatividad de la moral, por ejemplo—, y permanecer.

En el caso de la fenomenología de Husserl, el concepto de *époje* se radicaliza de tal modo que todo a cuanto asistimos en la **actitud natural** (esto es, el mundo que esbozábamos anteriormente) ha de ser puesto entre paréntesis. De hecho, el **paréntesis** es la simbología habitual a la que se recurre para explicarlo; la *époje* es la puesta del mundo —el conjunto de todos los objetos que existen— entre paréntesis.

Es importante recalcar que ni en la antigüedad ni mucho menos en Husserl esta suspensión del juicio implica una tesis negacionista con respecto de lo real (la palabra escepticismo en su origen, *skepsis*, significa «siempre buscar»). La radicalidad del paréntesis en Husserl no niega el mundo, sino que actúa sobre él de forma que este queda modificado por el paréntesis. Ya no es el mundo espontáneo tras las gafas, que tras la ventana, y **aunque ya no lo vemos**, tras la esquina de la calle *continúa*. Su trascendentalidad, en este sentido —infinita extensión— queda en evidencia por la modificación del paréntesis. Solo aplicando la reducción somos conscientes de la acción que proyectábamos antes sobre él (recordemos lo estudiado en torno a la intencionalidad). Husserl (1962) en *Ideas para una fenomenología pura y una ciencia fenomenológica*, escribe:

Desarrollaremos un método de «reducciones fenomenológicas», con que podamos despejar los límites impuestos al conocimiento por la esencia de toda forma de investigación natural, evitando el dirigir la mirada en una sola dirección, como es propio de estas formas, hasta acabar ganando el libre horizonte de los fenómenos purificados «trascendentalmente», y con él, el campo de la fenomenología en el sentido que nos es peculiar (p.9).

La puesta entre paréntesis no es provisional, sino que viene a lacerar la superficie del objeto, de ese «afuera» (que ahora queda entrecomillado por el paréntesis). Kant (1785) en *La crítica de la razón práctica* de 1788 ya lastra el objeto científico, en su caso por mor de salvaguardar la existencia de la libertad moral. La capacidad del poder automanifestarse del objeto se pierde cuando este queda aislado en el paréntesis. **El paréntesis es una frontera física** que separa de nosotros —la fuente, en tanto que conciencia trascendental de toda su trascendencia— el objeto.

Levinas (2005) señala:

La reducción fenomenológica es, pues, una operación mediante la cual el espíritu suspende la validez de la tesis natural de la existencia para estudiar su sentido en el pensamiento que la ha constituido y que, él mismo, ya no es una parte del mundo, sino previo al mundo. Al volver así sobre las primeras evidencias, reencuentro a la vez tanto el origen y el alcance de todo mi saber como el verdadero sentido de mi presencia en el mundo” (p.61).

Esto nos vuelve a situar en la obsesión de Husserl por encontrar una ciencia autoconsciente —una ciencia libre—. A través de la reducción trascendental, lo que se está buscando es que el objeto se muestre liberado del sesgo que la actitud natural, en su espontaneo dar cuenta del mundo, le impone. Parece razonable que sea necesario el «puro fenómeno» de algo para poder proceder con rigor científico. Y, sin embargo, es el método científico el que está aplicando un prejuicio grave sobre el objeto que se dispone a estudiar.

Esto descansa sobre la idea, aporta Levinas (2005), de que el pensamiento es automáticamente dogmático cuando se encuentra integrado ya en la realidad y «entre seres», participando, y creando el significado en colaboración con lo «real». Levinas nos invita a reflexionar acerca de en qué medida lo que Husserl pide es una Crítica: “La intencionalidad se convierte así en una actividad entre seres. Mi pensamiento ya no se sabe en tanto que pensamiento” (p. 69).

La crítica pudiera ser así explicada como la apertura de un nuevo **entre** en el entre que ya somos, o que ya es el conocimiento. Nosotros reivindicamos la importancia del entre y de pensar desde él en ese caso.

La epojé es el acontecimiento virtual, el acto ficticio que inaugura todo el juego mediante el cual cambiamos signos por cosas, signos por signos, la emisión de signos por su recepción. La fenomenología es como la recuperación explícita de este acontecimiento virtual que ella eleva a la dignidad del acto, del gesto filosófico. Hace temático lo que era sólo operatorio. Por eso mismo, hace aparecer el sentido como sentido.

(Levinas, 2005, p. 73).

Para concluir el apartado dedicado a Husserl, y teniendo en cuenta el valor que las descripciones guardan para él, queremos reseñar uno de los pasajes que nos han resultado más poéticos en la lectura de su obra, cuando describe un recorrido de su percepción sentado desde su escritorio, y yuxtaponerlo con el fragmento de Borges en el Aleph donde se describe otro tipo de objeto, un imposible y completo:

Puedo dejar peregrinar mi atención desde la mesa de escribir en que acabo de fijarla justamente con la vista, pasando por las partes no vistas del cuarto que están a mi espalda, hasta el balcón, el jardín, los niños que juegan en el cenador, etc., hasta todos los objetos de los cuales justamente «se» que están acá o allá en el contorno inmediato que entra en mi campo de conciencia –saber que no tiene nada de un pensar conceptual y que únicamente al variar la dirección de la atención, y aún entonces sólo parcialmente, y las más de las veces muy imperfectamente, se convierte en un claro intuir.

**E. Husserl.** *Meditación fenomenológica fundamental.*

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal... (cont)

**Borges.** *El Aleph.*

B. MARTIN HEIDEGGER:

FENOMENOLOGÍA Y ESTÉTICA.

## B.1. EL GIRO HERMENÉUTICO DE LA FENOMENOLOGÍA

### § La continuación del proyecto de Husserl: Ruptura en la hermenéutica

*El ser y el tiempo* (Heidegger, 2015) está dedicado en su primera página “A Edmund Husserl, con admiración y amistad”.

La línea que une a Husserl con Heidegger es biográfica (maestro-alumno). Del mismo modo, la obra del segundo supone la culminación —o la puntilla— al proyecto fenomenológico del primero.

Podemos resumir la intencionalidad como aquello a lo que en última instancia queda referida la operación de reducción que se propone, y esta intencionalidad es legítimamente rastreable como el núcleo conceptual del que surgen todas las fenomenologías ulteriores, incluida la de Heidegger, quién lo que hace es radicalizar la noción de intencionalidad en el análisis existencial de su *Dasein*.

Ya que la fenomenología es, fundamentalmente, descripción de fenómenos, lo relevante es que esta descripción «desvela» una intención —dirección— en los hechos «objetivos». Para Heidegger, esta intención pasará a fundar todo sentido. El sentido es, así, reducible a la intención; y a la intención sólo podemos acceder desde la descripción de la misma, desde su reconstrucción.

Es lo que nos pedía Husserl. Heidegger pierde el lastre cartesiano de la constitución de lo real en Husserl. El camino de la fenomenología como descripción toma la forma del asesinato de Descartes. Se pierde la fundamentación lógica del ser que se «proyectaba»

desde el yo. Heidegger radicaliza al ser en su temporalidad; el ser «está arrojado». Atravesado por su temporalidad, no hay más ser que el ser que se da en el tiempo.

Se trata, en Heidegger, de un análisis existencial. En él, el problema de la constitución del mundo queda desplazado. No hay una instancia ajena, estilizada, inmune tal que un sujeto absoluto o trascendental, pues radicalizar el concepto de intencionalidad no es otra cosa que, haciéndolo centro, llevar al centro el asunto de la comprensión —y en última instancia, si la vía para el acceso a una ciencia del ser es este espacio «entre», el resultado es que el proceso de la comprensión opera de modo que diluye los dos polos, que pasan a un segundo plano.



**Figura 1.** Francis Alys. *Sometimes Making Something Leads to Nothing*.

En Heidegger no existe correlación, al modo en que existía en Husserl (correlación de un yo con el mundo, de un mundo con el yo, que permite su dilucidación). En Heidegger existe aquello que, siendo, solo es. Aquello que está arrojado, atravesado... Aquello que, más determinadamente está marcado por la conciencia de la muerte. Sin correlación solo hay «hay».

La apuesta por la descripción en Husserl era emocionante para nosotros, y denotaba cierta preocupación por el tipo de mundo que se está efectuando con la investigación. La reducción fenomenológica revela que en cada juicio se está sancionando también el mundo.

En cuanto a lo que describir significa, pensamos que es, a su vez, re-escribir. Re-escritura (una que pasa por re-hacer un camino que, en virtud de nuestra imaginación, pensamos que pudo ser así, quizá más originalmente). Así, la «vuelta a las cosas mismas» implica empatía con respecto de estas mismas cosas. La fenomenología podría estar invitándonos así a re-andar los caminos que queremos comprender, que queremos conocer; reconstruir su original signo a partir de la vivencia que les es gnoseológicamente propia.

Señala Ricoeur (2010): “Toda determinación es explicitación [...]. Intuición y explicitación coinciden. Toda la fenomenología es una explicitación en la evidencia y una evidencia de la explicitación. Una evidencia que se explicita y una explicitación que despliega una evidencia. En este sentido la fenomenología sólo se puede realizar como hermenéutica” (p. 74).

Aquello que sobrevive de la fenomenología en la hermenéutica es el compromiso con la presencia y la inmediatez, la necesidad que ambas tienen de explicitar a fondo el sentido de las vivencias. Siguiendo lo que señala Bech (2001) en *De Husserl a Heidegger*, es cierto que podemos admitir que todos los sentidos posibles para la interpretación de una vivencia —esto es, los que están por venir, todo lo posible del futuro— están **virtualmente encapsulados** en un núcleo semántico originario. Sin embargo —nos alerta— “entre su insinuación y su realización efectiva media una dimensión de libertad que, paradójicamente, proviene del peculiar proceso re-productivo que acabamos de describir” (p. 215). Este proceso al que se refiere es en el que el arte de la interpretación, la hermenéutica, opera.

La hermenéutica, de esta forma, actúa siempre como una re-producción de significados originales, generando siempre *nuevos* sentidos en la interpretación. En esta actividad productora (CREADORA) conocemos la libertad. Para Bech —para Ricoeur y Heidegger también— el análisis de la trascendentalidad de la conciencia en Husserl desplaza esta dimensión, y deja de considerarla (muy en línea con la univocidad de la ciencia moderna).

§ El método de la fenomenología  
topa con los problemas de un  
concepto rígido de verdad

Las siguientes investigaciones sólo han sido posibles sobre la base puesta por E. Husserl, con cuyas *Investigaciones lógicas* hizo irrupción la fenomenología. La dilucidación del primer concepto de la fenomenología indica cómo lo esencial de ésta no reside en ser *real* como «dirección» filosófica. Más alta que la realidad está la posibilidad. La comprensión de la fenomenología radica únicamente en tomarla como posibilidad.

(p. 49)

La expresión “fenomenología” significa primariamente el *concepto de un método*. Ni caracteriza el “qué” material de los objetos de la investigación filosófica, sino el “cómo” formal de ésta. Cuanto más genuinamente se explye el concepto de un método y cuanto más ampliamente determina el sesgo fundamental de una ciencia, tanto más originalmente está arraigado en la brega con las cosas mismas, tanto más se aleja de lo que llamamos un artificio técnico, de los que hay muchos también en las disciplinas teoréticas.

(p. 38)

La enseñanza de Husserl tenía lugar en forma de una ejercitación gradual en la «visión» fenomenológica, que reclamaba, por su parte, tanto dejar a un lado el uso no probado de conocimientos filosóficos como la renuncia a introducir en el coloquio la autoridad de los grandes pensadores.

(p. 99).

**Heidegger.** *Ser y tiempo.*

La prerrogativa husserliana del «¡a las cosas mismas!» es aplicada en *Ser y Tiempo*, para «ir», desde el ente, al ser. Descubrir, por este camino, en qué consistiría el ser del ente. —Heidegger trata de pensar el cuantificador universal del ser humano, el tiempo. En esta obra, se trata de aplicar o de seguir el método de su maestro Husserl para llevar a cabo el análisis de la existencia. (¡Pero estamos en la existencia!; esto nos da la prima fenomenológica para tal propósito.)

En su escrito *Mi camino en la fenomenología*, Heidegger (2000) señala “Lo ejecutado en relación con la fenomenología de los actos de conciencia como el darse a ver los fenómenos a sí mismos es lo que viene pensado por Aristóteles, y en todo el pensamiento y la existencia griegos, como Aletheia, como el desocultamiento de aquello que hace acto de presencia, como su «desalbergarse», su mostrar-se” (p. 100). A la sazón, señalando como para él la fenomenología entronca directamente con la tradición metafísica griega y aristotélica, donde el propio concepto de verdad acarrea una ontología muy distinta de la que circula hoy, en el mundo de la tecnociencia.

En alemán «wahrheit», pero también en español, es un concepto que contiene una definición de verdad que es positiva, que señala positivamente el carácter de algo, aquello que sería lo «verdadero», que a su vez es aquello que guarda correspondencia con una idea, la de la «verdad». Pues bien, en griego Aletheia literalmente se traduce por «lo desoculto», «lo desocultado» o «desocultamiento». Heidegger ve algo de suma importancia en el hecho de que la definición de lo verdadero operada en el mundo griego sea una definición negativa, sólo articulable en la relación con aquello que permanece oculto, al margen de lo verdadero.

## § El giro hermenéutico y sus consecuencias

Así, de la mano de Aristóteles se opera en Heidegger el **giro hermenéutico de la fenomenología**. La demanda husserliana a la conciencia para que considere los fenómenos en su esencia no significa otra cosa que, dado el fenómeno, que este cuente o participe de la conciencia que construye trascendentalmente conocimiento guardando fidelidad.

Recordemos que el método no está escrito, que sólo atiende a su propio proceder como método, que se guarda de los propios juicios, y que desconfía de la axiomática—no sería más que la aceptación de la realidad del ente, del objeto, a la manera de la Grecia clásica; esto es, que el objeto es en tanto que por un instante deja de ser lo que no es y nunca es.

Que lo que es pertenece a lo que no es, igual que lo que no es pertenece a lo que es. (siguiendo a Heráclito, *Los filósofos presocráticos*, 1981).

Que la fenomenología es (o puede ser) Hermeneútica de la Facticidad. De esta manera, se supone la frialdad metódica fenomenológica, pasando de estar trabajando sobre el fenómeno de la comprensión —en un nivel abstracto— al fenómeno de la comprensión de la determinación ontológica que padece, en su carne, el ser humano. (Siguiendo a Alberto León, 2009). Heidegger rechaza la supuesta posibilidad de que el investigador, como ser humano, pueda, en cierto momento, asomarse neutralmente a la conciencia pura sólo por cumplirse las prescripciones fenomenológicas. (Que el ente está atravesado por el ser es patente.)

Cómo queda inaugurada esta nueva concepción podemos explicarlo junto a Bech (2001), siguiendo sus epígrafes titulados “La dimensión hermenéutica de la ontología fundamental” y “El círculo hermenéutico y su problemática”:

- Que la interpretación sustituye a la intención.

- Que comprender no se ve más como un modo de conocimiento, sino como un modo de ser.
- Que queda abolida toda ontología estática que vincule, estáticamente, el ser y el proceso cognitivo. Entre el ser y el ente no puede darse una analogía.
- De esta manera, lo que se da es una circularidad «real» entre el ser y el ente; donde la mostración de uno de ellos exige la ocultación del otro.
- Y es de esta forma por el carácter finito que exige ya todo lo que está en relación con el Dasein. Y, de este modo, también aquello que el Dasein comprende y proyecta, antes que cualquier otra cosa, es el propio Dasein.

## § La estructura «Dasein» en Heidegger (Hermenéutica de la Facticidad)

Nos es obligatorio tratar de esbozar el problema del Dasein en *El ser y el tiempo*, y que además guarda relación con lo expuesto con respecto de Husserl:

*El ser y el tiempo* es la obra más reconocida de Heidegger y publicada en 1927. En ella se trata de recuperar, fundamentándola de una forma que pueda resultar válida, la «pregunta que interroga por el ser», pues, “la mencionada pregunta está hoy caída en olvido” (p. 8). Bajo esta empresa es donde cobra un papel relevante el Dasein.

Dasein es un sustantivo en alemán que viene a significar «existencia», «existencia de las cosas», pero también es la partícula Da (que significa «ahí») junto al verbo sein («ser»). Heidegger arranca del flujo cotidiano del idioma esta palabra y la significa, otorgándole un lugar clave en su filosofía y para la historia del pensamiento.

A lo largo de la obra del pensador este sufre importantes matizaciones. Lo que aquí queremos señalar es que Dasein es un concepto que Heidegger acuña (sobre la base de una palabra que existe en la cotidianeidad) para poder hacer una pregunta que refiere al ser en general, posiblemente la pregunta más ambiciosa a la que en la cultura humana podemos enfrentarnos.

Como la pregunta por el ser es una pregunta que nos implica —en tanto seres que somos— es necesario disponer de una instancia que goce de una ontología más neutral (o completamente neutral) que, eventualmente, pueda hacerse transparente. Trasparecernos esa instancia la esencia del ser por el que preguntamos. (La pregunta por el ser de nosotros mismos, por el modo de ser de nuestro ente, está traspasada precisamente por ese modo de ser nuestro por el que preguntamos...)

Este movimiento nace de la conciencia de que es necesario hacer un análisis existencial del Dasein, trabajar en una ontología fundante, antes de hacer una ontología que tiene al ser general como objeto. Una ontología fundamental que tenga por tema el ente óntica-ontológicamente señalado, el «ser ahí»” (p. 36) (Heidegger, 2015).

Dasein se da en Heidegger para poder llevar a cabo una interpretación de este ente antes de toda concreción fáctica (es claro en el caso de que la pregunta se lanzara como pregunta por el ser del hombre; este es el motivo por el que la pregunta se lanza como «Pregunta por el ser del Dasein»).

El ser, tema fundamental de la filosofía, no es el género de ningún ente, y sin embargo toca a todo ente. Hay que buscar más alto su «universalidad». El ser y su estructura están por encima de todo ente y de toda posible determinación de un ente que sea ella misma ente (p. 48). (Heidegger, 2015).

—Aquí vemos clara la relación con la “vuelta a las cosas mismas” husserliana. Pues representa, a nuestro parecer, su prerrogativa en su caso más radical; en el que la cosa de la que se habla es el ser como entidad de la cosa. Heidegger nos advierte:

No es lícito imponer al «ser ahí» en forma ontológicamente irreflexiva «categorías» algunas sacadas de una idea semejante. La forma de acceso y de interpretación tiene que elegirse más bien de tal suerte que este ente pueda mostrarse en sí mismo por sí mismo. Y sin duda debe tal forma mostrar el ente tal como es «inmediata y regularmente», en su «cotidianidad» «de término medio» (p. 26). (Heidegger, 2015).

El carácter de término medio es relevante para entender el Dasein, pues Dasein no circunscribe al ser del hombre como esfera divorciada del ser del mundo. Dasein es ser del hombre y ser del mundo a un tiempo; ser en la vida y mediante la vida. Es vida fáctica e indica posibilidades abiertas, estar en camino, temporalidad...

(El horizonte de comprensión en Heidegger es la temporalidad.)

## § El segundo Heidegger

El primer Heidegger comprende en la analítica existencial del 27 de *Ser y Tiempo* un método fenomenológico plegado sobre su tema (por eso «analítica») que es el de la esencia de la verdad en el Dasein. Nos ponemos ahora de lado de la tesis, y en favor de la línea de este trabajo, de que la fenomenología como método pervive en el llamado «segundo Heidegger» (este en el que se produce un giro temático que ya no se basa en la verdad como claridad, sino en la verdad que, como desocultamiento (*aletheia*) tiende precisamente al ocultamiento, a la no-verdad.

Tanto Heidegger como Husserl tienen interés por un mundo de la vida atemático. No está en esto el quiebre entre ambos, sino en la forma del acceso al *tema*. A menudo, la distinción que se ha promovido entre Husserl y Heidegger tiene que ver con que al primero se le achaca una actitud teorética, reflexiva, para el acceso, mientras que el segundo trata de mantener, especialmente en este segundo momento intelectual, igualmente una actitud atemática.

Este asunto tiene tanta importancia que quizás no tenga ninguna. —¿Si, buscando una consonancia, por simultaneidad, entre fenomenología y facticidad (buscando que el **método** dé cuenta del estar arrojado del Dasein en su historicidad), es posible el acceso a este ámbito preteorético desde lo conceptual, teórico?. Si, en definitiva, es posible hacer una filosofía que acontezca, tal y como acontece la vida. Esto no se responde en este trabajo. Pineda (2019), en su reciente artículo, enuncia:

¿No tendría que perder la fenomenología su carácter teorético y científico para corresponder a la vida preteorética? ¿No tendría que «diluirse» la fenomenología como método reflexivo en el anónimo y contingente suceder de la historia y la facticidad?.

El asunto descansa en la concepción de que **el ser es inefable**. Si queremos resaltar este punto es porque creemos que puede formar parte de la mística en cualquier práctica artística contemporánea. Además, y en el ámbito de la escultura: si hacemos del ser lo inefable, difícilmente nuestras producciones alcanzaran nunca una comodidad existencial del tipo “esta escultura representa...”.

(Realmente la forma de hablar se vuelve más incómoda, teniendo que optar —lo vemos en muchos artistas— por fórmulas del tipo “el recorrido que esta escultura plantea alegoriza con la vida (también en la conciencia) en este o aquel punto”, pero guardando un mayor rigor con la idea de verdad cuya esencia es la no-verdad.

Más acertados podemos estar en otra de las premisas de la fenomenología para el segundo Heidegger, que es la de que el decir se convierta en «decir histórico». Como no estamos ya ante algo que sea el objeto de nuestro decir (no existe esa dicotomía conciencia-objeto), el decir ha de volverse decir histórico. Para nosotros, es claro, porque nosotros producimos mundo —porque habitamos las obras, y porque ampliamos en ellas el lenguaje—, pero debemos seguir vigilantes con el hecho de que estas obras no tienen un

espejo “objetivo”, “científico” en el que mirarse. Sino que son, y no encontramos otro término más ajustado para expresar en que forma no serían nada (volvemos al problema de lo inefable), tiempo.

Las producciones artísticas son tiempo. No son *el* tiempo, ni son *ya* tiempo. Son tiempo.

Es la única correspondencia posible (y no es tal, es un engaño; porque el tiempo se escurre entre los dedos, decimos, para mostrar de que forma no es algo intercambiable). Y lo que está perdiendo quién esto niegue es la posibilidad de que la escultura o cualquiera de sus formas sean un lenguaje.

Heidegger prepara la redacción, retirado en la cabaña de Todtnauberg, de los *Aportes a la filosofía*, una obra que se ha publicado sólo en 1989 con motivo del centenario de su muerte. El tema de la obra, implica, en Heidegger, retomar la problemática de la pregunta por el Ser de *Ser y tiempo*, aunque de una forma en la que se opera la vuelta al origen. Este título tan vago de *Aportes...* viene a enmascarar el título fehaciente de *Vom Ereignis* (que no deberíamos traducir como «Sobre el evento/acaecimiento», sino más bien como «Desde el evento/acaecimiento»).

Los conceptos claves para este segundo Heidegger son, así, el de *Ereignis* (Evento) y *Kehre* (que significa «torna», «volteo», «recodo»). En la obra de *Aportes*, trata a su vez de distanciarse del lenguaje más académico y ya determinado de la metafísica.

## B.2 ESTÉTICA EN TORNO A HEIDEGGER

Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. Un mundo hace mundo.

Lo ente sólo puede ser como ente cuando está dentro y fuera de lo descubierto por el claro. Este claro es el único que proporciona y asegura al hombre una vía de acceso tanto al ente que no somos nosotros mismos como al ente que somos nosotros mismos.

**M. Heidegger.** *El origen de la obra de arte.*

## § La preeminencia ontológica del poema

El pensamiento estético de Heidegger se articula consciente de lo que ya han marcado las “Lecciones sobre Estética” de Hegel pronunciadas un siglo antes, en 1830. En ellas, Hegel hace una verdadera Filosofía del arte, en la que se anuncia una muerte del arte como lo conocíamos y nombrábamos, en la modernidad, desde Baumgarten, como “ciencia de lo bello”, filosofía subsidiaria. La estética en Hegel ha de rendir cuentas a la Idea, a lo absoluto en la Idea, y pasa a confirmar la preponderancia de la metafísica en el conjunto del saber. La metafísica es el absoluto, es la Idea contenida en el Espíritu. Sin embargo, también se lee a Hegel como el comienzo de esta decadencia de la estética, porque sublima el desdoblamiento que encontramos en el ser humano —en todo él, la noción de Espíritu— y lo sitúa en un cierto avance progresivo. Heidegger se desmarca de esto.

Ya que toda la empresa heideggeriana se entiende en el marco de la «pregunta por el ser» que quiere dejar de lado la metafísica. Se trata de preguntar por el ser, no acudiendo a la esencia de lo que el ser sea, en todo momento y lugar, sino a la dilucidación de lo ente que encontramos en el ser. Ser y ente son dos principios en Heidegger, y es, bajo este «abrir un espacio intermedio», donde opera la caducidad de la metafísica. Ser y ente son instancias distintas.

Así, podemos preguntar por el ser de lo ente que es la obra de arte, como Heidegger (2010) hace en uno de sus principales escritos abordando el tema de la estética, *El origen de la obra de arte*.

Debemos enmarcar, por lo tanto, la postura estética del autor en un contexto de «postmetafísica». Cuando la metafísica palidece, surge el reino de la ontología. No es posible desarrollar la concepción estética de Heidegger sin atender a su programa ontológico-existencial (su teoría sobre la poesía supone esta ontología).

¿De qué manera? Hay que entender que la concepción antropológica de Heidegger pasa por ver al ser humano como un animal especial, distinto del resto. Esta diferencia se funda con el lenguaje, con el uso de este.

La piedra carece de mundo. Las plantas y animales tampoco tienen mundo, pero forman parte del velado aflujo de un entorno en el que tienen su lugar. Por el contrario, la campesina tiene un mundo, porque mora en la apertura de lo ente (Heidegger, 2010)

Debido al lenguaje — todos nosotros, como «la campesina» — es que nos situamos en una apertura: en la apertura de lo ente. El poder creador del lenguaje es el que abre el mundo, el que hace que el mundo se levante, se anuncie y comience. El lenguaje es para Heidegger «la casa del ser». Y es un lenguaje que, según él, ha sido mal entendido en la traducción latina que hace del concepto griego «logos», «ratio» (razón). Logos originalmente ha de entenderse como el simple nombramiento, el nombrar del *legein* griego.

Esto acontece en Heidegger paralelamente a la teoría de la verdad como des-ocultamiento (*De la esencia de la verdad*, Heidegger, 2007), que ya hemos referido. El *logos* es más un «hacer ver», un «puro intuir ante los ojos», que no una fijación de correspondencia, primero, con la verdad del Dios medieval, y, después — a imagen y semejanza de esta —, con la verdad del objeto científico posible y cognoscible — es decir, con la sublimación de la conciencia moderna como sujeto tan potente como Dios mismo —.

Las consecuencias del abandono de una teoría de la verdad como correspondencia, en todo caso, dejan en un lugar muy interesante a la noción de la verdad ella misma (es también lo que hemos tratado como el giro hermenéutico... ). La verdad, a partir de la suspensión de la metafísica, tiene la oportunidad de «acaecer» (y de ello dará buena cuenta el segundo Heidegger en sus escritos sobre el acontecimiento — *Ereignis* —). ¿Qué marca el ritmo de este acontecer para Heidegger? Indudablemente el ser del ser humano, que se encuentra en el lenguaje.

Y, de igual manera, los lugares antropológicos, humanos, quedan descubiertos, en los textos de Heidegger que se refieren al arte y al espacio, desde esta metafísica del tiempo —desde una hermenéutica..

Este es el punto desde el que mejor podemos remitirnos al análisis heideggeriano para el arte en lo que respecta al polo «ser humano». En cuanto al polo «arte», a los objetos artísticos —pensemos, como Heidegger, en las pinturas, esculturas, arquitecturas... pero también en el **poema**—, estos constituyen una forma privilegiada dentro del decir humano. Decimos «dentro» porque para Heidegger están contenidos, de antemano, ya en algo así como la lingüisticidad, y lo que hacemos es atender a su despliegue.

Heidegger nos explica cómo la escultura o la arquitectura vendrían después de la poesía que esencialmente contiene al lenguaje por lenguaje. Estamos hablando, claro, no de un lenguaje como comunicación, como signo-referencia, como forma para el contenido externo. “El lenguaje no es sólo ni en primer lugar una expresión verbal y escrita de lo que ha de ser comunicado. El lenguaje no se limita a conducir hacia adelante en palabras y frases lo revelado y lo oculto, eso que se ha querido decir: el lenguaje es el primero que consigue llevar a lo abierto a lo ente en tanto que ente” (Heidegger, 2010).

“El poema no es un delirio que inventa lo que le place ni una divagación de la mera capacidad de representación e imaginación que acaba en la irrealidad. Lo que despliega el poema en tanto que proyecto esclarecedor de desocultamiento y que proyecta hacia adelante en el rasgo de la figura, es el espacio abierto, al que hace acontecer, y de tal manera, que es sólo ahora cuando el espacio abierto en medio de lo ente logra que lo ente brille y resuene” (Heidegger 2010). De esta forma, podemos ver cómo el decir del lenguaje —un decir poético—, al hablar, inaugura el mundo, interpretando, único lugar en el que el propio lenguaje puede ya después cobrar sentido.

El lenguaje es libertad en tanto que *donación de sentido*. El lenguaje no se entiende nunca de antemano. El lenguaje, al ser producido, crea la propia comprensión que el lenguaje requiere. Es difícil, en este sentido, sobre el lenguaje decir algo.

En relación con lo estudiado en Husserl anteriormente: de este modo se supera la rudimentaria correlación trascendental husserliana—a priori de correlación trascendental

entre sujeto y objeto—, que, por positivista, eliminaba la indeterminación —esto es, la libertad— que Heidegger sí sitúa en el centro de la ontología y realidad humanas. Tanto en la teoría de la verdad como des-ocultación como en la hermeneútica de la facticidad el centro es la nada. El centro es una esencial oscuridad cuyo desvelamiento inicia la poesía en el lenguaje.

Teniendo en cuenta estos dos aspectos (a saber, que el lenguaje es centro y es espacio) se nos permite continuar, para situar a la escultura y la arquitectura en relación con el lenguaje. “La arquitectura y la escultura acontecen siempre y únicamente en el espacio abierto del decir y del nombrar. Éstos son los que las dominan y guían. Por eso siguen siendo caminos y modos propios de establecer la verdad en la obra. Son, cada una para sí, una forma propia de poetizar dentro de ese claro del ente que ya ha acontecido en el lenguaje aunque de forma desapercibida” (Heidegger, 2010). La escultura y la arquitectura pertenecen, como el ser humano, a su lingüística. No es preciso, por tanto, hablar de una filosofía del arte (Hegel, 2007) ni de una ciencia de los objetos estéticos (Baumgarten, 2013). El arte en Heidegger es un modo privilegiado del decir en atención a la estructura temporal en Dasein.

Y en ese sentido, el decir para Heidegger nunca es entendido como arbitrario o irracional, o acientífico. El modo de la hermenéutica en Heidegger es bíblico y la verdad como desvelamiento se acerca a la forma de la verdad como revelación. “El arte es histórico y en cuanto tal es el cuidado creador de la verdad en la obra. El arte acontece como poema. Este es fundación en el triple sentido de donación, fundamentación e inicio... El arte es historia en el esencial sentido de que funda historia” (Heidegger, 2010).

Nos fascina esta pequeña nota inmiscuida en el texto que estudiamos, *El origen de la obra de arte*, que dice así: “El poema está pensado aquí en un sentido tan amplio y al mismo tiempo en una unidad esencial tan íntima con el lenguaje y la palabra, que no queda más remedio que dejar abierta la cuestión de si el arte en todos sus modos, desde la arquitectura a la poesía, agota verdaderamente la esencia del poema” (Heidegger, 2010, p. 56).

## § Poetizar y habitar

La esencia de la imagen es: dejar ver algo.

**M. Heidegger.** *Poéticamente habita el hombre.*

*Poéticamente habita el hombre* es un verso de Hölderling que Heidegger utiliza para titular un ensayo (en Heidegger, *Conferencias y artículos*, compilación de 1994). El concepto de habitar es muy fecundo en su obra, alejándose en todo caso de un concepto que guarde relación preferente con la arquitectura o la técnica. Para Heidegger, habitar es la forma de morar el mundo propia que tiene el hombre, y, en ese sentido, guarda una especial relación con el lenguaje.

El pensador nos exhorta a dejar de pensar que el habla sea un atributo del hombre, como algo de lo que el hombre dispone, junto al resto de cosas que lo «enriquecen». Esto guarda relación con la visión que tenemos del hablar como un «medio» para «expresar» aquellas cosas que se hallan —de antemano— en «nuestro interior», y que Heidegger trata de desmontar en su conferencia posterior *El habla*, donde dice: “Integrar la expresión como una entre otras actividades en la economía total de los logros a través de los cuales el hombre se hace a sí mismo” (Heidegger, 1990, p.22).

Es una buena forma de describir en qué medida podemos llegar a tratar algo tan primitivo, tan originario, y a la vez tan continuo, como el habla; bajo la óptica de la transparencia que impone al hombre la concepción moderna de la técnica. El habla, inscrita en el conjunto de todo lo que existe, no resiste como un misterio para las capacidades del hombre. El hombre domina sobre todo. Y sobre todo, sobre el habla misma. Con mayor razón cuando es fácil, en tanto que fenómeno de fonación de la garganta, inscribirla en un cuerpo, que siempre retranquea en su posición respecto de la mente, todopoderosa, cartesiana. “El lenguaje le retira al hombre lo que aquél, en su decir, tiene de simple y grande” (Heidegger, 1994, p. 170).

Heidegger quiere proponernos dejar de considerar el instante del habla como un momento de autotransparencia. Es excesivamente osado —y excesivamente ingenuo— creer que el habla es reducible a un sistema de representación —que da igual que sea lógico-gramatical o filosófico-lingüística; ambas sitúan al habla como feudataria de una entidad rectora, el ser humano—. Heidegger nos insta a invertir la relación de señorío en ese sentido, para empezar a reconocer al lenguaje o habla como el señor que nos gobierna, y no al revés. Y es que, según Heidegger, uno no llega a las palabras, en ningún caso, sino que son siempre las palabras las que le llegan a uno. Sin que sepamos, en última instancia,

por qué suerte. El hombre es hombre en tanto que mora en el lenguaje, y con él, el resto de cosas de la Cuaternidad...<sup>1</sup> (Heidegger, 1994).

En todo esto ha hecho hincapié Heidegger, y lo hace también desde la vinculación de los conceptos de poetizar y habitar:

En *Poéticamente habita el hombre* (Heidegger, 1994):

Poetizar es lo que antes que nada deja al habitar ser un habitar. Poetizar es propiamente dejar habitar (p. 165).

Poetizar y habitar no sólo no se excluyen. No, poetizar y habitar, exigiéndose alternativamente el uno al otro, se pertenecen el uno al otro” (p. 176).

En *Construir, habitar, pensar* (Heidegger, 1994), para que algo nos sea dicho acerca de lo que se trata de mentar aquí con «habitar»:

Los mortales habitan en la medida en que reciben el cielo como cielo. Dejan al sol y a la luna seguir su viaje; a las estrellas su ruta; a las estaciones del año, su bendición y su injuria; no hacen de la noche día ni del día una carrera sin reposo (p. 132).

El habitar es más bien siempre un residir cabe las cosas. El habitar como cuidar guarda (en verdad) la Cuaternidad en aquello cabe lo cual los mortales residen: en las cosas (p. 133).

---

<sup>1</sup> Heidegger llama Cuaternidad a una cuádruple visión del mundo que incluye: Los mortales, los dioses, el Cielo y la Tierra.

3. SOBRE EL  
ESPACIO QUE  
HABILITAN ESTAS  
NOTAS

### 3.1 POR QUÉ ESTE TRABAJO NO HABLA DE ESTÉTICA

Si es verdad que el arte debe ser vivido por todos y no por uno —es decir, no como un espectáculo sufrido pasivamente, sino como un juego donde se arriesga la vida— es necesario eliminar todo cuanto lo corrompe.

*Manifiesto sobre el happening (1966).*

.

¿Cómo se traducen las ideas de Husserl y Heidegger, que nos llegan desde el mismo centro de la historia de la filosofía, en un contenido que se relacione con la problemática de una producción artística contemporánea? ¿Por qué no hemos acudido a una lectura tradicionalmente estética de la obra de arte que rasgue su superficie en cuanto objeto, e introducir así los cambios que necesitábamos? ¿Servirnos así de la mutación de una entidad ya viva, el «objeto estético»? ¿Partir desde la Estética? ¿Llegar a la Estética?

No era posible tal cosa, cuando el enfoque de nuestra investigación no buscaba situar a la estética por delante, sino más bien sucediendo. Queremos hacer hincapié en qué forma esto no era posible:

No nos era posible acudir a la lectura estética inaugurada por el arte conceptual, del que el pensamiento de Kosuth es baluarte. La operación de desprecio formalista de Kosuth (1991) presupone y acepta la escisión de los dos mundos, el de las formas y el de las ideas, dando como resultado una suerte de «formalismo invertido» (Siguiendo artículo de Liñan, 2009), cuyas consecuencias internistas pagamos todavía hoy. Después de Kosuth, es posible resumir la obra como determinación interna del artista, en un contexto de *subjetivismo*. Las condiciones materiales de la obra se desprecian en post de una inflación de la autoría. No se consideran las virtudes de la copia ni para el proceso de aprendizaje ni para el proceso hermenéutico, dónde solo a través de la copia y la repetición una entidad manifiesta su abundancia (Deleuze, 2017).

Puede estar guardándose una visión sesgada del objeto artístico debido al enfoque semiológico. Los parámetros de representación se mantienen intactos, traídos desde el vapuleado formalismo; la relación entre signo y significante no se problematiza, sino que se respeta con devoción. Se impone una semiótica subjetivista en la que el carácter conceptual de la obra actúa como coladero para una perversa concepción de lo que la realidad humana —cultural— es e implica. Esto es: que el valor del presente no es fijo ni estable en el espacio donde operan estas operaciones semióticas; que el presente se encuentra hipotecado entre el pasado que acabamos de abandonar y el futuro que está llegando, lo cual dinamita cualquiera voluntad formalista (oficial o «invertida») en la que concedemos autonomía semiológica a alguno de los dos polos, representándose a sí mismos, COMPLETANDO la cadena del sentido; o, por otro lado, al sujeto lingüístico que «vive» en la mente del autor, que es capaz de imprimir un sentido unívoco y perenne

en los objetos que escoge como signos de un discurso que se completa y nutre, y que igualmente gozan de una ecuación estable, transportable, omnipresente, sólo legible, pero no interpretable). La coyuntura humana exige, siempre, la posición del tiempo, y de esta se olvida la postura de Kosuth.

Examinemos ahora la concepción de *obra abierta* propuesta en el libro de título homónimo de Umberto Eco de 1962. En este libro, Eco, partiendo de nuevas tendencias en la música contemporánea, plantea una noción abierta de obra, que tiene que ver con una noción de obra «en movimiento», que se acerca más a la postura que tratamos de adoptar. Esta noción se centra, sobre todo, en la necesaria participación que se requiere por parte del espectador en las obras contemporáneas para completar el proceso constitutivo de la pieza artística en cuestión. Así, escribe Eco (1992):

La poética de la obra «abierta» tiende, como dice Pousseur, a promover en el intérprete «actos de libertad consciente», a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una *necesidad* que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada. (s.n.).

Es relevante esta llamada de atención sobre el carácter abierto que la obra de arte ha tomado. Los momentos de la comunicación, en tanto que momentos del lenguaje, ya no representan una jerarquía vertical, sino que parecen extenderse horizontalmente — siguiendo con la metáfora rizomática de Deleuze (2015)—. Y, sin embargo, Eco (1992) no sólo procede a una escisión espacial, del momento presente, en el que la comunicación que se produce cuenta con más de una dirección. Sino que también se produce una apertura temporal en la forma de esta nueva obra de arte:

La obra permanece inagotable y abierta en cuanto «ambigua», puesto que se ha sustituido un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas (s.n.).

Sin duda, esto supone un gran paso. Anunciado en la filosofía como la forma dialéctica que cumple el movimiento histórico del Espíritu (Hegel, 1993), la génesis del sentido de

una obra de arte se revela ahora como un proceso en continuo cambio, que no tiene la posibilidad ya de ser completado. El espacio que la obra de arte abre comienza así a posicionarse como **campo indefinido** para la dilucidación de valores morales.

Sin embargo, hoy, ahora, necesitamos de una posición más radical. En su texto, Eco sigue presuponiendo la existencia de un objeto estético que se sitúa antes y después de la obra, que está antes y después del arte. Esta baliza ontológica lleva al autor a afirmar en el texto: “cada una de las cuales (interpretaciones) lleva a la obra a revivir, según una perspectiva o un gusto, una *ejecución personal*” (s.n) donde observamos que, por el reparo a desestimar —aunque sólo sea por un instante, para luego ser retomada— la ciencia estética y su objeto, se está de nuevo apelando a una suerte de universo privado, que es amable con la operación transactiva en la que se funda toda la sociedad.

Se impide el tipo de lectura ontológica en la que los cuerpos se encuentran anudados, implicados, *pringados* en un fenómeno de percepción (Merleau-Ponty, 2000) gozando plenamente de lo que se llama «intersubjetividad» (Garcés, 2013). Denunciamos que es falaz presuponer una realidad estética antes o después de la realidad, la de todos, porque abre un espacio aforado...

La escisión que la estética hace entre los objetos del mundo y objetos estéticos no está justificada con base en una ontología. De hecho, y como hemos estudiado en este trabajo, la observancia de una ontología cercana todo lo que nos repite es una sola cosa: «¡Tiempo!, ¡tiempo!, ¡tiempo!». Que somos tiempo.

Que al tiempo nos debemos, y que sólo a él debemos remitirnos para dilucidar las cuestiones del ser. Incluyendo, por supuesto, el estatuto del ser que reservemos para la obra de arte.

La radicalidad de la posición se observa en Gadamer (1999) como operación que reduce la estética a la hermenéutica. La operación se salda de una forma ciertamente dialógica, porque Gadamer sigue recordando que la hermenéutica ha de aprender de la forma placentera que toma el juego estético. Sin embargo, sí que nos previene de una cosa: **Que el arte es un texto, y que como texto ha de ser leído.** Para eso nos sirve la hermenéutica.

Cualquier obra de arte, no sólo las literarias, tiene que ser comprendida en el mismo sentido en que hay que comprender todo texto, y es necesario saber comprender así. Con ello la conciencia hermenéutica adquiere una extensión tan abarcante que llega incluso más lejos que la conciencia estética. *La estética debe subsumirse en la hermenéutica.* (Gadamer, 1999, p. 217)

El arte en Gadamer (1999) no es reducible a génesis de una conciencia histórica, sin embargo, pone en relación estas dos instancias, que se encuentran *mediando*. Historia y arte median en tanto que caras de una misma moneda de lenguaje, que desde Kant, y después en la fenomenología, puede explicarse como «giro copernicano», como a priori de correlación o como hermenéutica. Los fenómenos (sobre los que operar una distinción al modo en el que lo hace la estética requiere de una legalidad ontológica, que, ahora, sabemos que no tiene) necesitan desde este momento de la madurez de la modernidad, del concurso de nuestra conciencia, que se revela histórica cuando guardamos la mínima observancia filosófica.

### 3.2 INVENTARIO DE IDEAS

Las *notas* nos han servido para trazar una línea discursiva que enlaza fenomenología y hermenéutica.

Esta línea comienza con la postulación por parte de Husserl de unas ideas que muestran descontento con el paradigma científico, y que ponen en el centro del paradigma cognitivo un objeto puro, el «fenómeno». En un primer momento, nos hemos detenido en estudiar las nociones de «objeto intencional» y «a priori de correspondencia». Estas nociones desarrolladas por Husserl nos han dado la clave para entender que el paradigma humano del conocimiento es un paradigma desplegado entre dos instancias, la subjetiva y la objetiva, a las que, sin embargo, hemos de presuponer relacionadas ya de antemano, estructuralmente, a través de un a priori que introducimos conceptualmente de manera contraintuitiva.

Hemos advertido las consecuencias de ello en el ámbito científico y cultural. El establecimiento de un a priori universal de correspondencia, si bien es necesario para no caer en una paradoja a la hora de hablar de conocimiento (la de cómo es posible que este objeto que yo recibo en un informe subjetivo tenga una correspondencia más allá de mi percepción, en la percepción de los otros, como el mismo objeto), lastra desde el mismo momento de su establecimiento la posibilidad del conocimiento obtenido bajo tal prisma cognitivo. También hemos estudiado que este a priori universal de correspondencia, si bien supone la condición primera y última para todo conocimiento, a menudo aparece bajo una forma velada, oculta, silenciosa. Clásicamente dado por supuesto en las operaciones analíticas ocultas de la cultura.

Esto es contra lo que se pronuncia Husserl en *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1913) en la empresa fenomenológica. A favor de hacer emerger y desvelar las formas inmanentes del sentido, que se fundan en una realidad intersubjetiva humana del mundo común (*Lebenswelt*). Es contra estas formas que «dan por supuesto», Husserl busca aplicar la Epojé fenomenológica que desenmascare las

verdaderas (por distintas de las «naturales») estructuras relacionales que operan en el mundo, que libran los objetos y sujetos de la epistemología.

El paréntesis al mundo fenoménico se propone como el primer paso (un paso atrás, un paso que retrocede) para el acceso más científico y más correcto a los fenómenos. Husserl nunca abandonará la posibilidad de esta “ciencia trascendental”, que anhela alcanzar tras la metodología propuesta de la epojé. Tampoco, como hemos visto, abandonará la noción de Sujeto trascendental que, si bien no es un sujeto científico (moderno) al uso, comparte atribuciones con este, con respecto al punto en el que ambos son capaces de iniciar una dirección para ciencia y para el mundo. (La vivencia calla, de nuevo, al lado de la ciencia; la piel, calla.)

Sin embargo, la propuesta husserliana es de tal importancia que sin ella no se entiende la realidad de un filósofo que cambia nuestra forma de ver el mundo: Martin Heidegger. Como discípulo de Husserl, Heidegger se ve altamente influido por el método fenomenológico impulsado por su maestro. De hecho, es desde la misma empresa fenomenológica que Heidegger inicia su andadura en la filosofía. Lo que ocurrió después tiene una explicación sencilla: Heidegger aplica el método de la reducción fenomenológica a un objeto especial, el ser humano, lanzando así una «pregunta por el ser del hombre». Una pregunta que «había caído en el olvido». Una pregunta que, operada sobre el ser del ser humano, nos recuerda que hacer una escisión entre ser y ente es un acto fenomenológico necesario.

Es así como se explica la pertinencia (y su vigencia en nuestros días) de la estructura Dasein. El hombre parece ser algo más allá del hombre físico. Hay algo, algo tácito, sobre lo que descansa el ser humano. Cuando Heidegger pregunta al Ser del ser humano por su sentido propio, en *Ser y tiempo*, y utiliza para ello la estructura Dasein, la respuesta reza: La esencia del hombre se constituye en el tiempo, con el material del tiempo, y el análisis que envuelve tal pregunta es uno existencial. Señalamos que este es el punto límite es el que comienza a dar la vuelta a la moneda de la fenomenología, en cuyo anverso esta escrita la palabra «hermenéutica».

El método fenomenológico implementado por Husserl guarda vigencia hasta que disparamos la pregunta por el ser del hombre. Y la razón es, como va a acusar el segundo

Heidegger, que el ser esencial del hombre trafica con el tiempo para la constitución de sí en la memoria. El problema existencial gradualmente se solapa con el problema lingüístico, que se rebela en problema hermenéutico.

Bajo la forma de un análisis, se puede concluir con Gadamer que la realidad de la obra de arte, como ejemplo impoluto de la lingüisticidad humana, es una realidad hermenéutica. Es lo que expone Heidegger en *El origen de la obra de arte* cuando habla de que la obra de arte «abre mundo» o que la obra de arte es «apertura originaria». El sentido se inicia cada vez y siempre con la palabra. Cada momento del habla (la escultura es un habla) esta originando de nuevo el sentido en el mundo, fruto de la mediación entre esta realidad histórica que es todo lenguaje (la historia de las palabras o la historia de las formas de la escultura) y el momento presente en tanto que fenómeno. Con esto se consigue además una cosa, de la que estamos hoy hambrientos: Se grajea la autonomía para el ámbito de la creación artística, que puede vivir y prosperar con independencia del paradigma científico, representacional y verificativo. El arte obtiene su legitimidad en la filosofía, no en la ciencia.

Decimos que la revisión ontológica que sustituye a la estética por la hermenéutica salva el escollo positivista de la verificación. ¿Pero en base a qué? No estamos negando la realidad del arte, la existencia del arte. Afirmamos que el arte existe, que lo sentimos, que lo vivimos. Que está cerca de nosotros, cerca de nuestro cuerpo. Que nos acompaña y que nos salva. El arte existe y su modelo preferencial de verdad es la palabra poética, cuya forma creadora remite al inicio de nuestra civilización en el modelo de la palabra como palabra creadora en Cristo (Conferencia Episcopal, 2011, & Gadamer, 1999).

Su palabra, la misma palabra de la poesía, es el motivo para la carne del mundo. El lenguaje origina a un tiempo verdad y carne en el modelo bíblico. Hoy, nunca se nos ocurriría preguntar a un poema por su significado; sentir que necesitamos de una teoría estética para asistirnos en el encuentro con un poema. Entendemos, bajo la forma de nuestro *claro intuir*, que el poema despliega su significado cuando es escrito o leído. Que la construcción de su sentido no utiliza el espacio de coordenadas cartesiano, sino el espacio del tiempo. (No es más que decir que el poema es significativo porque acontece; que su razón es temporal.)

Es en este sentido es como debemos entender la preeminencia ontológica del poema y que suscribimos en este trabajo, tanto a la hora de hablar de palabras, de poesía o de escultura.

### 3.3 ANÁLISIS DE REFERENTES

Este apartado está dedicado a referentes. Vamos a transitar fluidamente por los trabajos de artistas de mayor y menor vuelo que, a nuestro juicio, representan esta forma del pensar fenomenológico que estamos tratando de exponer.

Queremos comenzar el capítulo tratando el trabajo de **Francis Alys**. Perfectamente podemos hacer este comentario fijando la atención en la archiconocida *Sometimes Making Something Leads to Nothing*, y nos atrevemos a fijarla como paradigma de ese «trabajo fenomenológico» que intentamos definir. Esta obra, que empíricamente supone el desvanecimiento del objeto artístico (pero también, el despliegue de un paseo por la ciudad) está preservando la atención a los fenómenos que aquí queremos resaltar, haciendo de esta atención todo el motivo de una obra que es un ejemplo. No en vano, *Sometimes Making Something Leads to Nothing* (1997) es la descripción de un proceso físico, de una motricidad humana, que enseguida se revela inmersa en un contexto político (las calles aledañas al estudio del artista en Ciudad de México).



**Figura 2.** Francis Alys. *Sometimes Making Something Leads to Nothing*.

Otro trabajo de Francis Alys que queremos destacar es *Watercolor* (Trabzon, Turkey Aqaba, Jordan 2010, [1:19](https://www.youtube.com/watch?v=uN4tW-m4_jg) min. [https://www.youtube.com/watch?v=uN4tW-m4\\_jg](https://www.youtube.com/watch?v=uN4tW-m4_jg)). En este breve vídeo el artista procede a trasvasar un cubo de agua desde el Mar Rojo al Mar Negro. La obra ha desaparecido, y el nexo de unión ironiza con la realidad fluida, sin figura, del agua. El arte puede leerse como tautología en esta práctica de trabajo conceptual.



**Figura 3.** Francis Alys. *Watercolor*.

El vídeo, el registro del movimiento, es una herramienta fundamental para llevar a cabo esto de dar cuenta sobre el comportamiento de los fenómenos. Queremos destacar el uso del vídeo que **Juan Sánchez** viene haciendo en sus recientes trabajos. Formado en nuestra facultad, vive y trabaja en Londres. Revisemos dos de sus vídeos que encontramos en su canal de Vimeo:

*Painting to throw away n° 6*, 2019, 05:42. <https://vimeo.com/juansanchezstudio> Este vídeo recoge la actividad del artista en lo que parece un día normal. Vemos como el artista se levanta de la mesa donde se encuentra sentado, en su domicilio, y se prepara para salir,

llevando consigo un maletín. Lo que sucede después recoge el viaje en metro que realiza, que adivinamos largo a pesar de los cortes de montaje. Se desplaza desde su lugar de residencia en Stamford Brook hasta el icónico monumento del London Bridge, en el centro de la ciudad. Cuando llega, Sánchez despliega el maletín, uno de esos caballetes portátiles que asociamos a los pintores del impresionismo para pintar en el espacio abierto. La escena recoge cierta interacción con la gente y los turistas que transitan el puente. Sánchez realiza una pintura. La pintura *representa* una baliza urbana de cemento que sujeta un poste, con dos rayas blancas y una roja, sin uso de la perspectiva, lo que hace del cuadro un perfecto ejemplar de abstracción o abstracción postpictórica. El vídeo termina con un mapa del recorrido que Sánchez ha realizado para llegar hasta London Bridge.



**Figura 4.** Juan Sánchez. *Painting to throw away n° 6.*

Enseguida nos percatamos de los tintes políticos tras la acción, que denuncia la museificación de la ciudad, y alude a la relación directa que guarda con la crisis habitacional que expulsa a los ciudadanos del centro de las ciudades. A veces, a kilómetros de distancia. El recorrido de Sánchez en transporte público marca 45 minutos. Por otro lado, lo que nos resulta interesante es que Sánchez no renuncia al uso de estrategias pictóricas para su obra, ironizando con ellas. De hecho, es el marco conceptual «invisible» que envuelve el acto de la pintura al aire libre (el desplazamiento, el modelo referencial asentado en la realidad externa como esquema, el acto público de toda la acción) lo que gana el éxito para el trabajo. Se trata de un ejercicio de elocuencia, en el que el espacio «entre» es potenciado para dar cabida a una voz, que, suave, levanta ampollas. El ojo que guarda expectativas acerca de lo que un trabajo artístico es y busca

se ve sorprendido. Los vacíos operados en la representación y *con motivo de* cierran, paradójicamente, la obra.

Un trabajo reciente de Sánchez es *Palo amarillo con tapón rojo*, 01:53, 2020. <https://vimeo.com/465907030> El palo en cuestión es un objeto que Sánchez encuentra en el entorno de su estudio, y que, como explica al final, no es más que una fuga que le ha distraído de las labores que tenía programadas para el día. Se ve como hace alguna exploración con él, utilizándolo de extensión para el grifo de una pila y llenar así una palancana, o haciendo trabajo de cuerpo bailando con él, metido en los calzoncillos. De nuevo, el palo amarillo con tapón rojo, guarda fidelidad al temprano trabajo de Sánchez como pintor, aunque sólo sea por su cromatismo. Al final del vídeo defiende ante la cámara que lo que surge de imprevisto es más interesante que lo que uno tiene pensado hacer. Estamos con Juan. Y añadimos: desarticular la actitud totalizante de la conciencia personal al pensar pasa también por *actuar* de una forma rara, extravagante. Situarse en posiciones ridículas, infantiles o experimentales. Pensar de manera diferente implica intervenir de manera diferente el mundo, para no sumar al sistema de representación que actúa como sumidero.





**Figura 5.** Juan Sánchez. *Palo amarillo con tapón rojo.*

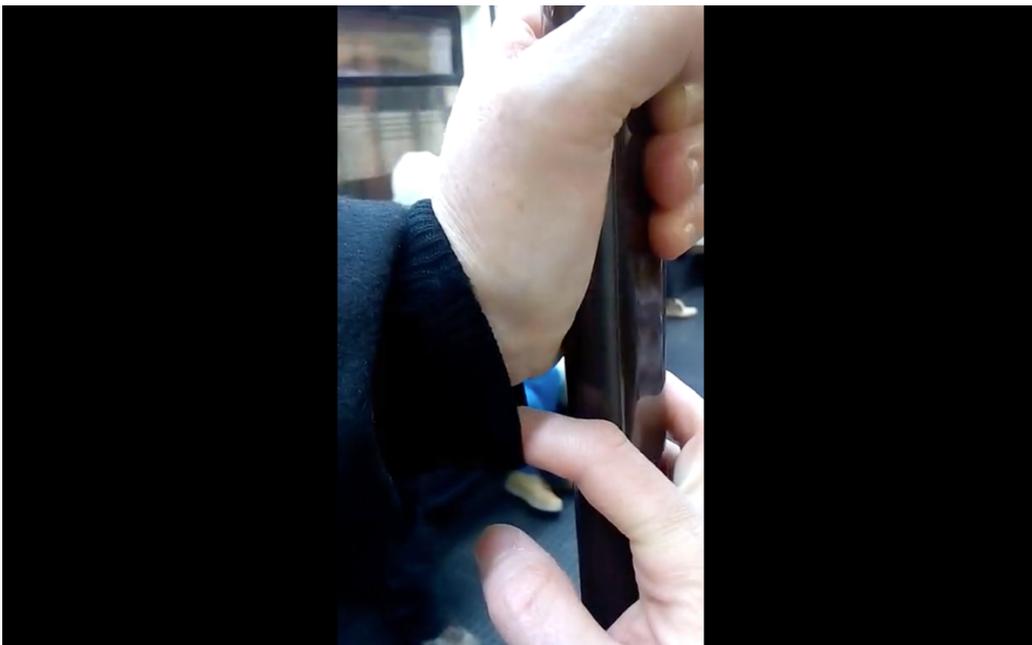
Podemos hablar ahora de un importante trabajo de la artista Klara Liden, *Paralyzed*, 03:06, 2003. La artista se dedica a hacer danza improvisada en un vagón de metro mientras va desprendiéndose de parte de su ropa, en Estocolmo. El baile de Liden es extraño, brusco, y se mueve con las posibilidades del espacio. Por ejemplo, se coloca en el espacio superior dedicado al equipaje, o gira en torno a las barras que utilizamos para sujetarnos como si hiciera *pole dance*. Un atónito pasajero la contempla. También se incluyen planos grabados desde el exterior que nos dejan ver cómo Liden transita de un vagón a otro.



**Figura 6.** Klara Liden. *Paralyzed.*

El trabajo de Liden es conocido por la relación que guarda con la arquitectura específica. Esta obra, de las primeras que alcanzó un alto reconocimiento, se sitúa además en el centro de un espacio público. El cuerpo de la artista se constituye como centro de la política de la acción y del mensaje. No hay nada, de nuevo, en este trabajo, más que el cuerpo de Liden en movimiento y la cámara que lo graba que sostengan esta pieza. Y, sin embargo, la pieza es benévola con las lecturas de género o de anarquismo. No es necesario el manifiesto. El propio cuerpo es fenómeno que manifiesta, y el espacio reductivo de la obra de arte, en este caso, el entorno privilegiado que permite a los cuerpos *hablar*. Por qué no un paréntesis fenomenológico del vagón del tren y a lo que socialmente se está determinando en él.

La española María Sánchez también ha realizado interesantísimas acciones en los vagones del metro de Madrid. Sus vídeos cortos *Metro. Hueco de la manga*, *Metro. Hueco de la mochila* y *Metro. Lunar* son ejemplos de interacciones en ese espacio. En ellos, Sánchez profana el espacio físico de intimidad de los otros viajeros, sin que estos se percaten. Introduce su mano en el hueco entre una mochila y una espalda, en la manga suelta de un brazo que se agarra a las barras, o toca el lunar de un hombro. En todos los casos, estas acciones se saldan así, como pequeños actos prohibidos en los que se adivina una melancolía acerca de los otros y la forma de relacionarnos con ellos. (Este link a su canal de vimeo: <https://vimeo.com/canaldemariasanchez>)



**Figura 7.** María Sánchez. *Metro. Hueco de la manga*.



**Figura 8.** María Sánchez. *Metro. Lunar.*

Su trabajo *Los afectos*, 06:59, 2017, se mueve bajo esta misma melancolía. La melancolía funciona como silencio revelador —decimos en esta lectura—. En este trabajo se vale de la sombra de su propio cuerpo proyectada por el sol. Nos asalta la duda, viendo su vídeo, de si nuestra sombra nos pertenece —fuera del límite polémico de la piel—, aunque lo que es claro es que su movimiento depende del nuestro. Con ella, con la sombra, Sánchez se dedica a «tocar» otras sombras o cuerpos de personas en la calle. Las imágenes que se obtienen son altamente poéticas, y, aunque la acción es mínima, el cariz de los movimientos meditados y cuidados de Sánchez contribuye a tal efecto. La obra —creemos— nos invita a replantearnos qué entendemos como el límite de nuestro cuerpo, qué entendemos como el límite del *nosotros* —límite del yo—, qué entendemos por «lxs otrxs», y, finalmente, quién está dibujando el contorno (si artista, cámara, o espacio público de forma anónima). Finalmente, hemos de reconocer la elocuencia del título de Sánchez, pues señala la doble dirección del término «afecto» (por un lado, el afecto marca un cuidado sobre los otros, mientras, además, «afecta a» y condiciona la vida).



**Figura 9.** María Sánchez. *Los afectos*.

Otro referente supone para nosotros otro artista de nuestro entorno cercano: Fermín Jiménez Landa. El pamplonés que trabaja en Valencia —o en cualquier parte, como dice en su web— lleva años realizando una práctica artística basada en las acciones que le sirve para llegar a un trabajo de indole conceptual, y muy propio. Desde una política de la reducción, el silencio, la observancia, Jiménez despliega modos y formas de acercamiento que nos son muy útiles a los creadores que estamos empezando. Además, su portfolio —muy completo— se encuentra publicado en su web para acceso de cualquiera (<http://ferminjimenezlanda.blogspot.com>).

Queremos señalar dos trabajos icónicos como son *Salvar el fuego*, de 2018, y *Desempatar las dos torres más altas de Barcelona*, de 2008. La primera obra constituye también la realización de la Falla Coronas junto al IVAM para las fiestas de Fallas de 2018. Lo relevante de este trabajo es que, aprovechando las características de esta fiesta popular, en la que cada año el fuego marca el fin de la fiesta, y a la vez, el comienzo de la del año próximo, Jiménez propone esta acción en la que se «salva» el fuego. Ayudándose de un fósforo Jiménez recoge el fuego de las ascuas incandescentes de la falla del año anterior.

Del fósforo se traslada a una vela, iniciando así un periplo en el que nos invita a acompañarlo, figurándose que el artista trata de conservar ese mismo fuego de vela en vela, de farol en farol, pasando hasta por los fogones de su casa. El fuego procede así a ser salvado.

Como en el caso de Alys, nos encontramos con el uso de un fenómeno natural que ayuda a imprimir una conciencia de algo. De hecho, seguramente ninguno de los dos estaba pensando en ninguna diferencia entre ambas realidades (que es también la distinción que operamos entre la conciencia y el mundo). En el caso de Jiménez, la observancia y tratamiento del que se hace del fuego, conservándolo, permite reiterar el ciclo popular de una festividad, que, a su vez, busca reiterar un ciclo vital de lo real y orgánico.



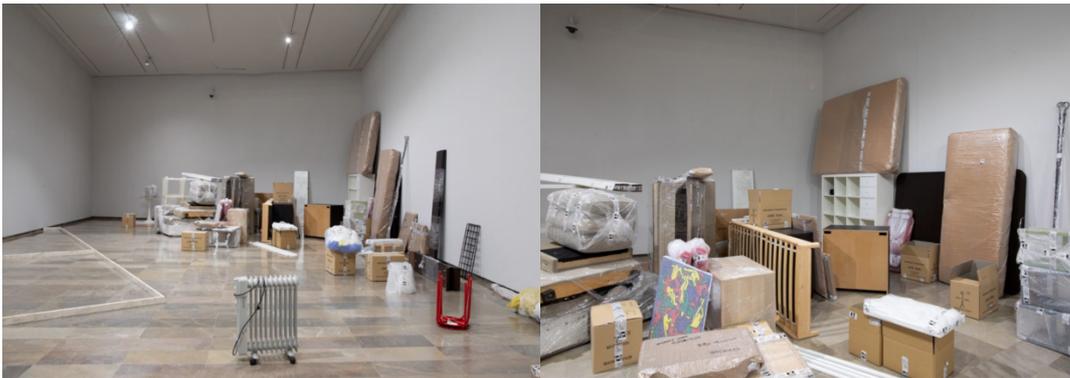
**Figura 10.** Fermín Jiménez Landa. *Salvar el fuego*.

<https://www.youtube.com/watch?v=EtXfZz4Wvgk>

En el caso de *Desempatar las dos torres más altas de Barcelona* (2008) nuestro interés pasa por destacar, a modo de curiosidad, cómo un elemento de la cultura popular como el abeto de plástico se utiliza para llevar a cabo una acción «heróica» (escalar una de las torres más altas de Barcelona, perteneciente a la empresa Mapfre) que raya la relación que en la sociedad occidental encontramos entre altura, patriarcado y poder.

Su último trabajo ha sido presentado a modo de exposición individual en el Centro del Carmen bajo el título *El apartamento*. Llamamos de nuevo a esta propuesta de Jiménez «fenomenológica». En este caso, la utilización de dos espacios interrelacionados por el artista, la sala del museo y un apartamento del centro de la ciudad, muy cercano al museo, que el artista vacía de todos sus objetos y muebles, llevándolos a la sala en su lugar, sirve a Jiménez para *tender* un contexto en el que la exigencia sobre los contenidos se reduce. Si el espacio señalado no es el de la sala (el motivo de la exposición es ese apartamento-satélite en el que no estamos), pero, sin embargo, sólo lo articulado en la sala como lenguaje plástico nos habla y comenta sobre el otro espacio, el status epistémico de la sala se ve modificado, haciéndose más crudo, por su renuncia a ser sala blanca invisible, a ser sala contenedor, mediante su papel de contenedor en la facticidad de todos esos muebles.

A la vez, la exposición recoge algunas fotografías que documentan algunas acciones llevadas a cabo en el interior del piso vacío. Se trata de pequeños ejercicios formales con materiales, algunas actividades lúdicas, o reuniones. En un contexto de escasez de espacios políticos y precariedad cultural como es el nuestro, cualquier ocasión para resignificar y aprovechar un espacio se antoja interesante. Jiménez, en este trabajo, da una lección sobre lo que producir sin producir puede ser.



**Figura 11.** Fermín Jiménez Landa. *El apartamento*.

## 4. *PRODUCCIÓN*

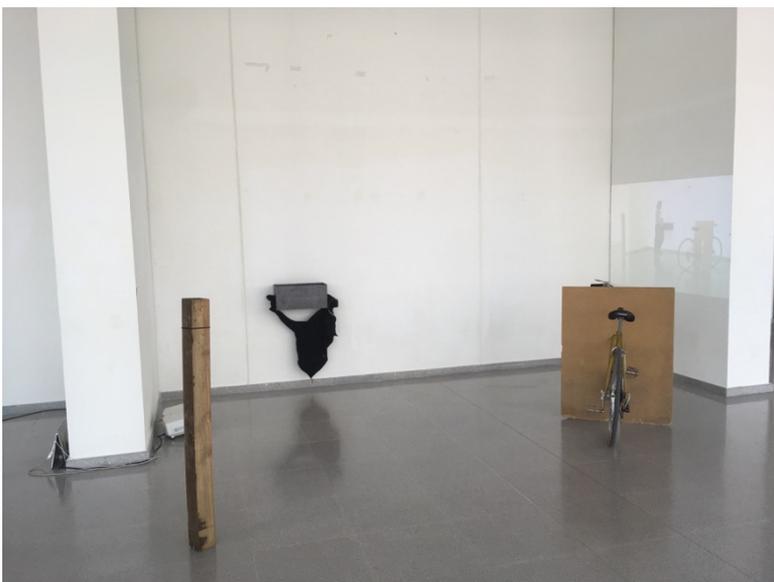
#### 4.1 ANTECEDENTE: EL VACÍO SE REPRODUCE ENTRE.

Queremos presentar un trabajo previo como antecedente a los trabajos que presentamos con esta memoria. El motivo es el de poder contraponer nuestro propio con nosotros mismos, repasando un proyecto anterior, realizado en 2019 mientras cursábamos las asignaturas del Máster, que fue presentado al festival *PAM!* de nuestra facultad, y que fue seleccionado para la muestra de *PAM!PAM!*, que tendrá lugar próximamente.

*El vacío se reproduce entre* (2019) es un trabajo instalativo que combina elementos en el espacio y una videoproyección. La proyección cuenta la historia de las esculturas presentes en el espacio (una viga de madera que aguanta una goma de pelo, una bicicleta encajonada en una madera recortada, y una pieza de metal adosada a la pared de la que cuelga una chaqueta). Se propone el caso de que las obras hayan sido construidas de forma improvisada por el autor, que acude al espacio en bicicleta, y que realiza la instalación directamente, utilizando lo que lleva encima.

La obra es una metáfora de la correlación, mediante la cual se rebela la doble insuficiencia que liga objetos y sujetos en el ámbito de la percepción.

Vídeo aquí: <https://vimeo.com/367434689>



**Figura 12.** Piezas ya montadas de *El vacío se reproduce entre* (2020).



**Figura 13.** *El vacío se reproduce entre* (2020).

Hemos tenido la oportunidad de poder exponer una versión extendida de este proyecto en Octubre Centre de Cultura Contemporània, en julio de 2019, bajo un proyecto expositivo que llevó por título *El buit es reproduïx entre*, y que combina los trabajos de *El vacío se reproduce entre* con otros realizados a propósito de la muestra. En la muestra se intentó potenciar la idea de improvisación, tanto con la escultura como con un programa performativo asociado donde participaron las artistas: Pepa Roig, Mar Reikjavik y Silvia Ariño.

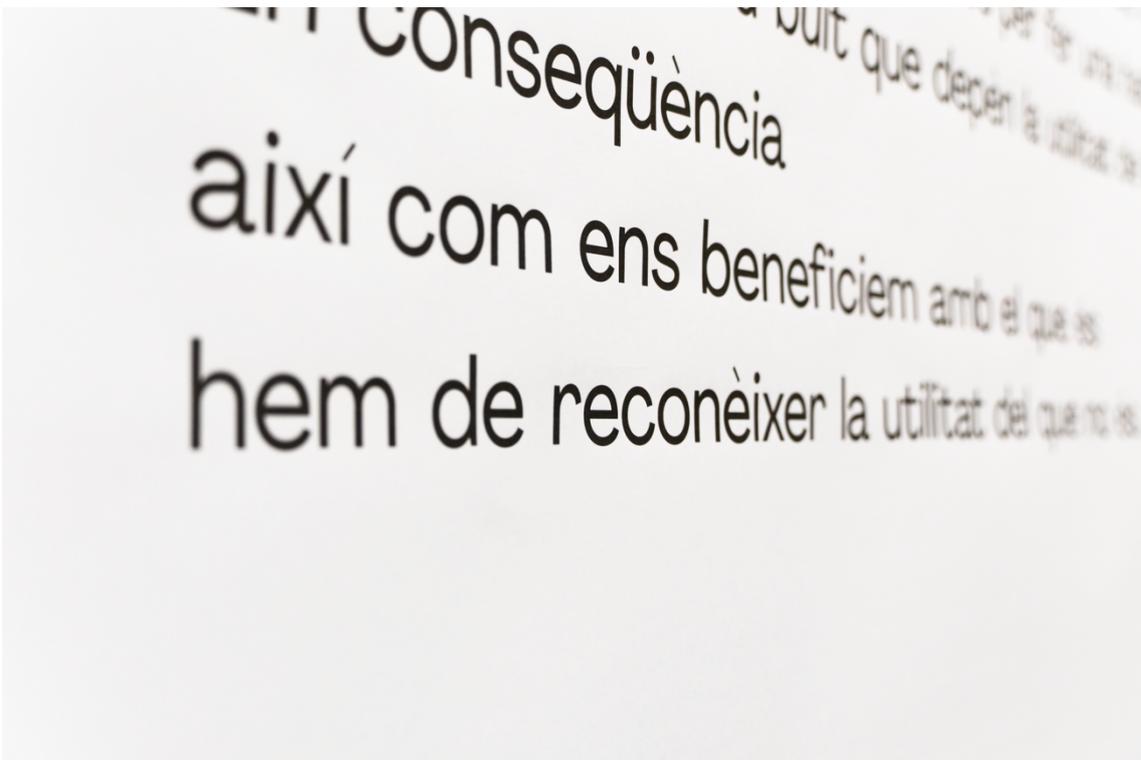
A continuación, el cartel y algunas imágenes de la sala:



**Figura 14.** David Ábalos. Cartel para *El buit es reproduïx entre*.







**Figura 15.** David Ábalos. Imágenes de sala de *El buit es reproduïx entre*.

## 4.2 METODOLOGÍA DE PROYECTO: BOCETOS

Los trabajos que presentamos tienen una razón de ser que está marcada por las nociones obtenidas del estudio de la fenomenología. Siguiéndolas, siempre hemos tratado de mirar hacia lugares donde la resolución de la obra no estaba determinada de antemano, sino que la mediación con una coyuntura era obligada, y repercutía en la forma de la escultura. El proceso constituye la escultura en cuestión. Todos los trabajos son fruto de un acercamiento cauto y meditado a la realidad, que todavía nos sorprende y asusta.

La acción recogida en *Mientras se deja vivir naturalmente a lo largo de la vigilia quien persiste y dura* (2020) es una acción *fallida*. Tratamos de escalar una torre para llevar a cabo una acción en su tope, pero el vértigo y el miedo nos obligan a retroceder.

*Mientras* (2020) es una acción que responde a otra acción institucional, de control: se corta la vía por la que nuestro primer proyecto tomaba la altura. Nuestra respuesta plasma con un signo hecho en hierro la plancha de metal que ha cubierto la escalera de la torre, completando así el curso de nuestra relación con esta estructura abandonada en el entorno de la ciudad.

*Boceto para la Construcción del Soneto* (2020) encuentra en un objeto de la vida práctica, un útil, el lugar para lanzar un homenaje a la poesía.

*Boceto, cabe las cosas* (2020) es una escultura construida después de hacer una improvisación. El momento de la improvisación es tomado con toda la relevancia y seriedad, y de él son fijadas en hierro las coordenadas actuales que componen la obra.

Hemos seguido una metodología que prima la improvisación y todo aquello que consideramos un *boceto* en el proceso de realización de las obras. Para poder llevar a cabo un acercamiento más libre y menos desprejuiciado, hemos abocetado utilizando el vídeo. También con la voluntad de que las obras resultantes fueran el final y el comienzo de una sola acción. Puede verse el vídeo con los bocetos aquí:

<https://youtu.be/84DhyqEJv1Y>







**Figura 16.** Bocetos.

Entre estas acciones, hay una que toma mucho cuerpo, que es la que actúa de germen directo para el trabajo *Boceto, cabe las cosas* (2020). Puede visionarse aquí:

<https://youtu.be/sY8MZ8PARF8>



**Figura 17.** Boceto para *Boceto, cabe las cosas* (2020).

Los bocetos han recogido otra de nuestras intenciones: la de producir un arte que quede, al menos de forma anecdótica, lejos de ser nuestro producto. Esto es, de nuestra conciencia subjetiva (y trascendental —podríamos decir, al modo husserliano). Este es el motivo por el que las obras que aquí se presentan tratan de eludir sus compromisos más típicos con su medio.

Cada una en su medida tratan de eludir la lógica de la representación (en el caso de la acción *Mientras se deja...* la tensión que construye el vídeo se revela vacía tras descubrir que la empresa es fallida; en *Mientras* el signo cierra un movimiento que ha partido del y terminado en el espacio público; en *Boceto para la Construcción del Soneto* se juega cierta ironía, y también reivindicación de una realidad artística más mundana; y en *Boceto, cabe las cosas* se busca directamente la construcción de un espacio antropológico, poético, en mitad de un paisaje). Hemos disfrutado de estas incursiones.



**Figura 18.** Final de la acción-boceto para *Boceto, cabe las cosas* (2020).

### 4.3 METODOLOGÍA DE CONSTRUCCIÓN

Si bien los bocetos han girado en torno a la cámara (lo que ha hecho que algunos pudieran realizarse en Valencia), el momento que tiene que ver con la construcción de las piezas de hierro se ha dado necesariamente en Cuenca, donde podemos trabajar en un taller familiar.

La experiencia que hemos tenido con los bocetos en vídeo ha influido en la forma de aproximación al material del hierro. Nos hemos acercado a este material rígido, escultórico, para crear en cada caso una suerte de escultura-imagen que condensara las intenciones que habíamos percibido suspendidas en el ambiente.

El acercamiento al hierro (hemos trabajado en el Grado y en el Máster con este material en piezas sencillas) se ha dado de forma gradual. Y aplicando los criterios que tratábamos de poner en valor en relación a la no imposición de la forma sobre la materia por parte del creador, la escucha de las posibilidades del material, y la estética reduccionista de las piezas.

En ese sentido, hemos tratado de llevar las piezas a unos lugares que guardaran cierta correspondencia con el desarrollo de su proyección, en cada caso. Es claro en el caso de la obra *Boceto, cabe las cosas* (2020), cuya estructura supone la síntesis directa de una experiencia performativa que es previa.

En el caso de *Mientras* (2020), es la propia forma del soporte (en combinación con la dobladora casera que hemos utilizado para trabajar), lo que determina la forma del trabajo, bajo ese propósito de intervención pública sobre el gesto prohibitivo institucional.

Tras el estudio de la fenomenología, podemos entrever la idea de *deconstrucción* en la idea de construcción. Es esto lo que nos proponemos a la hora de dar salida a unas formas nuevas, cuyo contexto vivencial es bienvenido para colaborar en un resultado «final».

El contexto que nos resguardaba era uno familiar, en Cuenca durante los días de la pandemia.



**Figura 19.** Rosa en el jardín.



**Figura 20.** Doblamos una barra con un tronco fallidamente.



**Figura 21.** Boceto descartado de una posible solución a la estructura de la carretilla.



**Figura 22.** Medida de la pieza preparada para la intervención en el suelo.



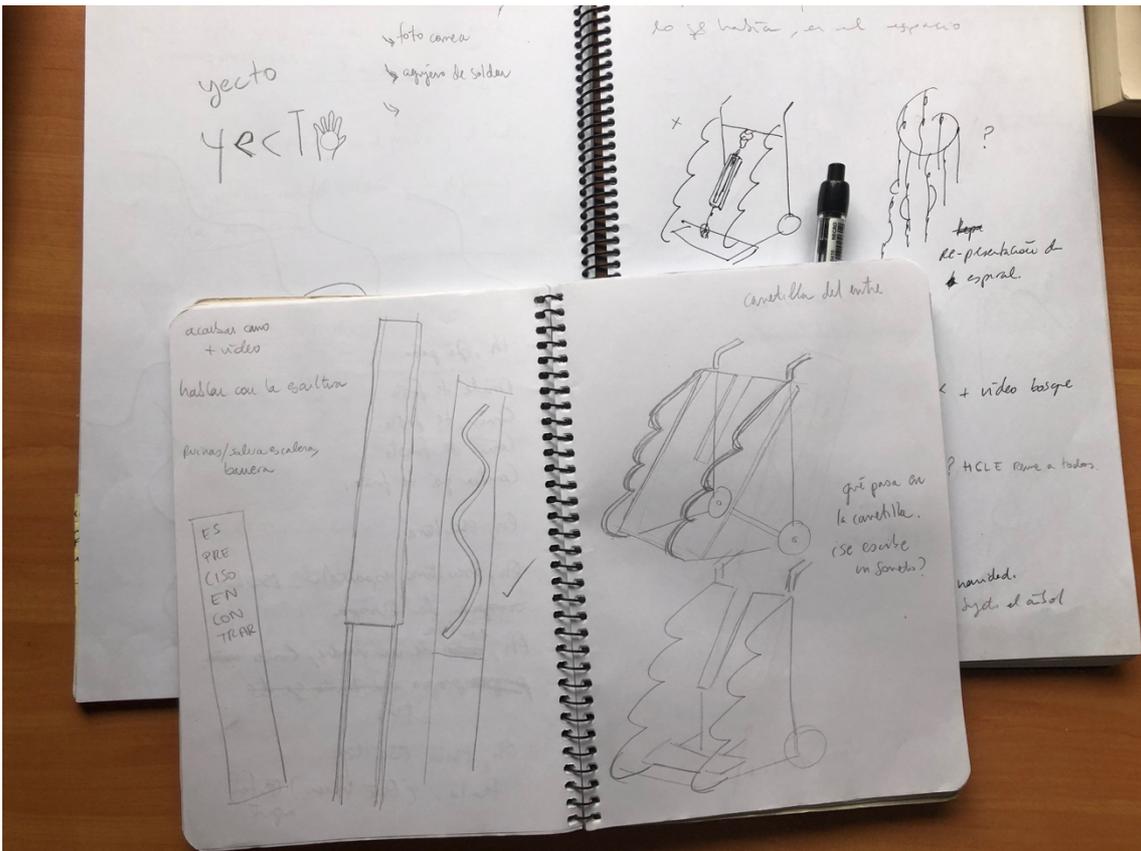
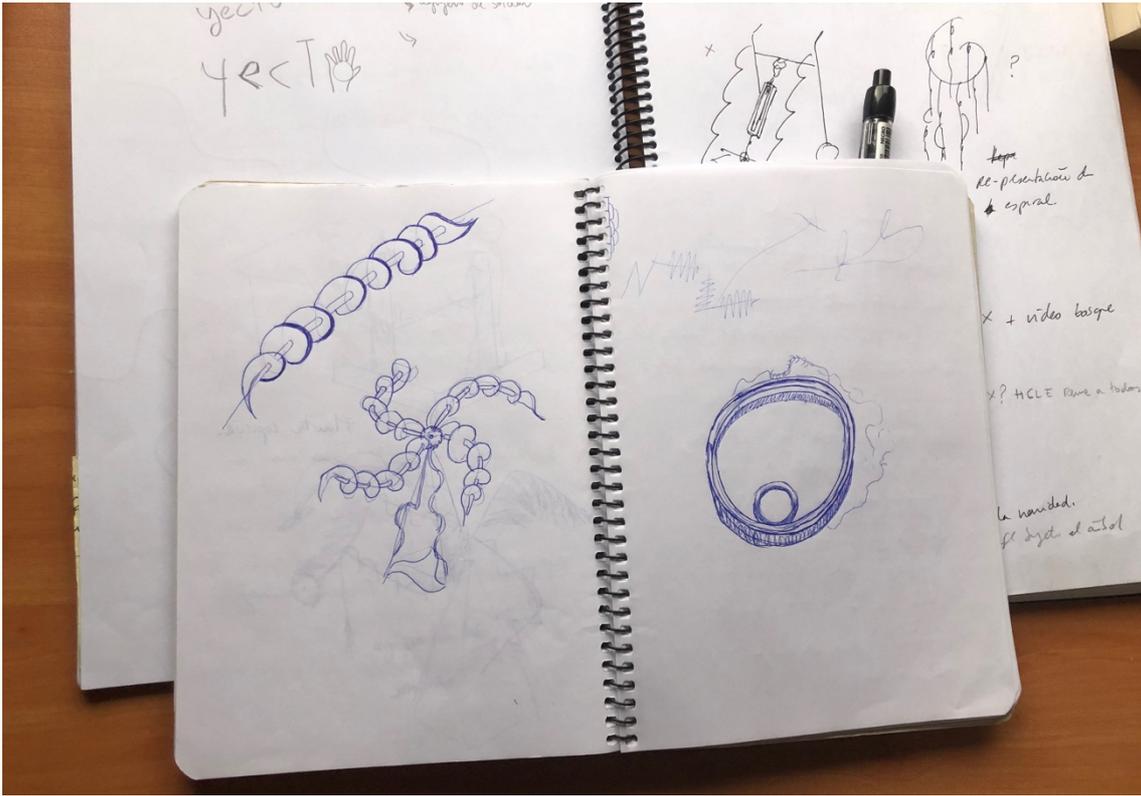
**Figura 23.** Piezas listas para ser soldadas.

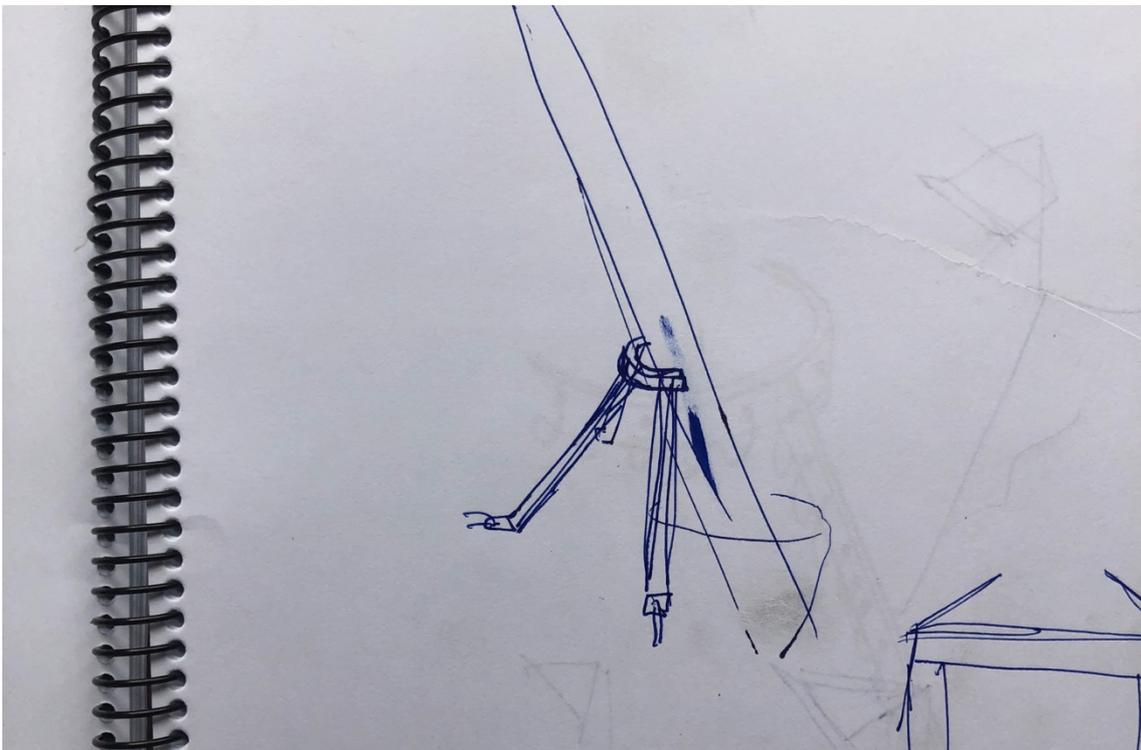
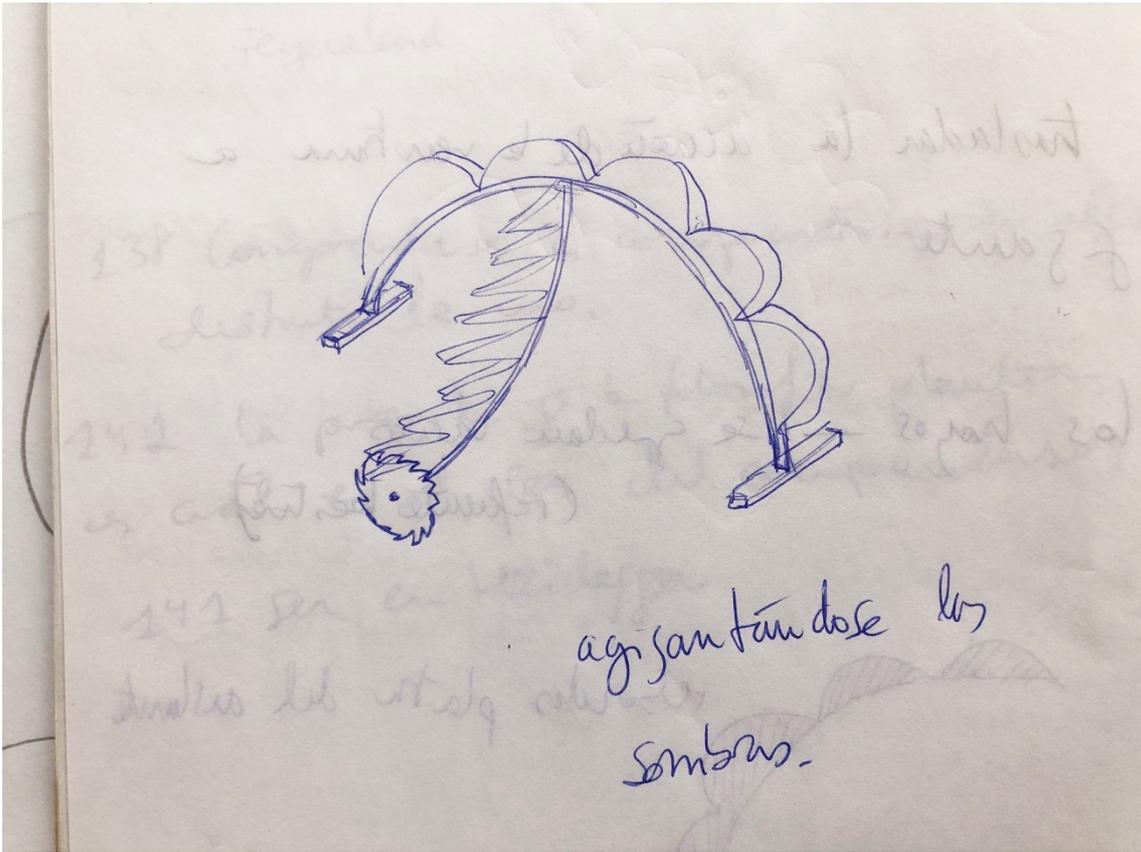


**Figura 24.** Espiral mal hecha.



**Figura 25.** Hoyo.





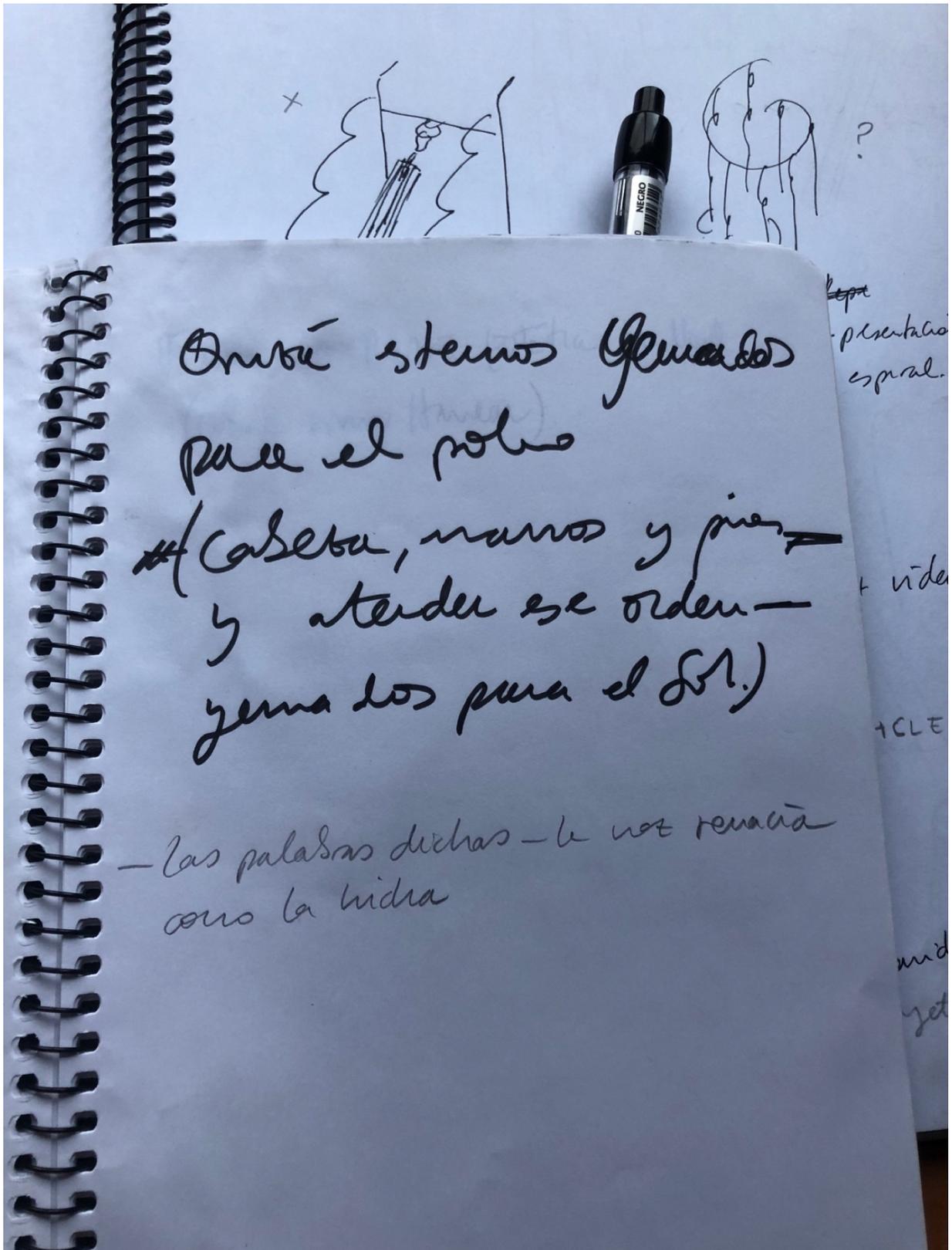


Figura 26. Cuaderno.



**Figura 27.** Dobladora compuesta por un gato de banco, un disco de rueda de vehículo y gatos.



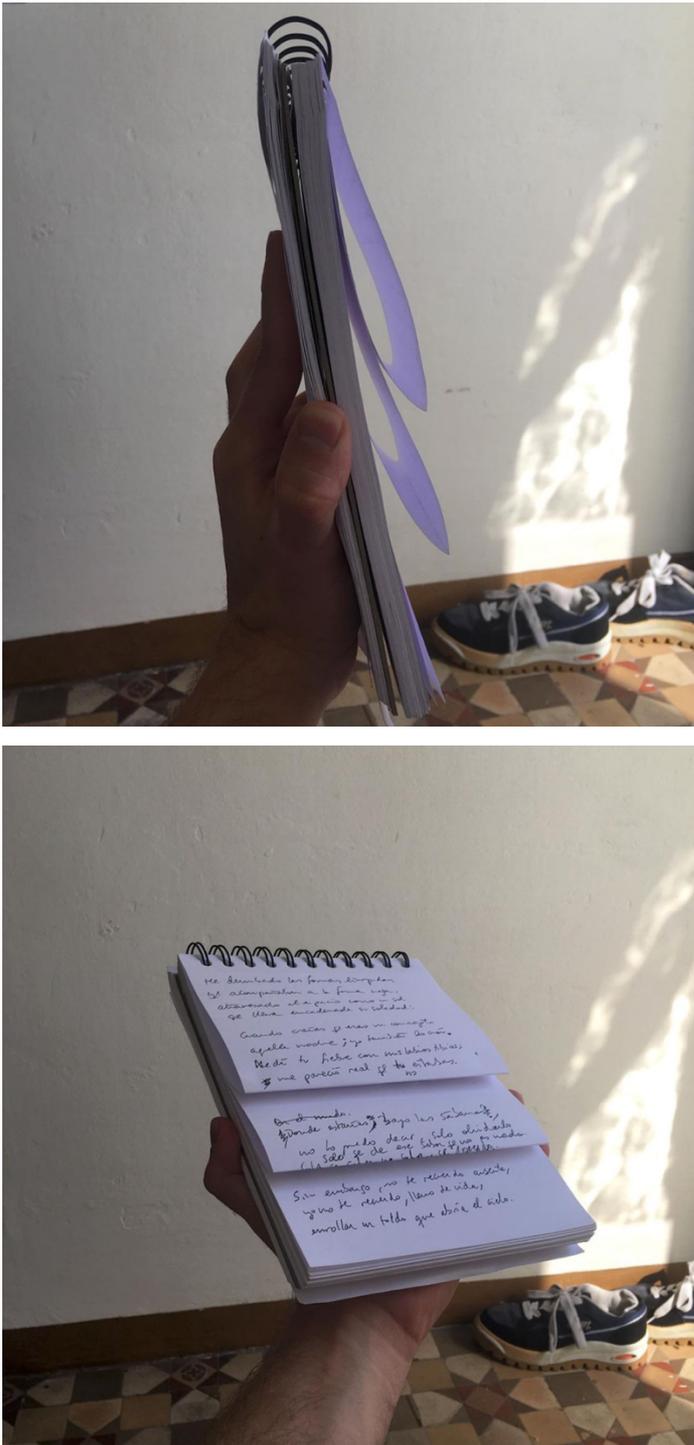
**Figura 28.** Paseo con *Boceto* para la construcción del Soneto (2020).



**Figura 29.** Instalación de la pieza *Mientras* (2020).



**Figura 30.** Mochila con pachira.



**Figura 31.** Momento del proceso de la construcción de un soneto en abril.

Este momento captado durante el proceso de construcción de un soneto da origen a la obra *Boceto para la construcción del Soneto* (2020). Las páginas se doblan hacia dentro para poder corregir la estrofa en la que estamos trabajando sin necesidad de reescribir el texto entero. Este boceto del soneto funciona como boceto de la obra a la vez.

#### 4.4 IMÁGENES, FICHA TÉCNICA, Y CLAVES DE LECTURA DE LAS OBRAS

A continuación presentamos la producción artística asociada a este TFM. Incluimos una descripción técnica del material y las dimensiones. Presentamos junto a las imágenes algunas claves de lectura para las obras, en relación a las motivaciones y la coyuntura que las envuelve.

Recurrimos, para tal propósito, a un estilo de maquetación más libre que ubica las obras en un lugar más ambiguo, ante la imposibilidad de poder presentarlas en un contexto físico en la Facultad, debido a la situación por la pandemia.

En pos de esta fluidez, y excepcionalmente en este apartado, se suprimen los pies de fotos, teniendo en mente que las imágenes corresponden a las cuatro piezas que componen la serie:

- 1) *Mientras se deja vivir naturalmente a lo largo de la vigilia quien persiste y dura* (2020)
- 2) *Mientras* (2020)
- 3) *Boceto para la construcción del Soneto* (2020)
- 4) *Boceto, cabe las cosas* (2020)

Mientras se deja vivir naturalmente a lo largo de la vigilia  
quien persiste y dura

2020

Vídeo monocal o de doble pantalla, 10:50'

<https://www.youtube.com/watch?v=oOX00cSHW3g>

(por favor marcar opción HD1080p de visualización en youtube para este y los restantes vídeos)



*"Mientras se deja vivir naturalmente a lo largo de la vigilia quien persiste y dura" es una de las formas en las que Husserl define el modo del estar despiertos en actitud natural. Se trata del modo que habilita la representación automática que nos hacemos del mundo. Del mundo, en todo momento, de nuestro estar despiertos. Podemos recordar la concepción de la fenomenología en relación a la constitución de este mundo externo, que no es leída de una forma neutral, sino que se señala la participación del sujeto en su c o n s t i t u c i ó n .*



*De esta forma, y si lo meditamos durante un instante, los a priori de espacio y tiempo que aplicamos de forma automática y sostenida, en la modalidad de infinito, sobre este superobjeto "mundo", se rebelan contraintuitivos. Esto no quiere decir más que que el espacio que proyectamos (también en este momento) más allá del muro de la habitación o aula en la que nos encontramos, un espacio que es proyectado como el espacio del mundo, para el mundo, afuera, que nos aguarda siempre con la forma de horizonte bajo la que lo proyectamos, no ha sido contrastado empíricamente. Porque no es posible .*

*No podemos comprobar el mundo. Nos interesa que sea así, pues hemos de ser capaces de proyectar (de movernos temáticamente por el mundo), pero Husserl sólo no está alertando para que no queden confundidas esta (la conveniencia de nuestro interés), y la estructura de la realidad misma en tanto*  
*r e a l i d a d .*



*Mientras se deja vivir naturalmente a lo largo de la vigilia quien persiste y dura (2020) es una pieza de vídeo que recoge una acción que se ejecuta en la ciudad de Cuenca, el pasado invierno. El motivo principal del trabajo es una obsoleta estructura de hormigón armado abandonada, perteneciente a la empresa de transportes Renfe, y en desuso en la actualidad. La estructura se encuentra cercana a nuestro hogar familiar. El entorno sobre el que se sitúa supone una frontera física, con la forma del descampado. En ese sentido, tiene el aspecto de la periferia urbanística, sólo que su ubicación es muy céntrica. La ciudad de Cuenca es una de las que más está sufriendo la despoblación interior del país.*

*El deseo de escalar la torre nos hace llegar hasta este trabajo (queremos dejar la planta en el interior de una de las torres que sirven como depósito, queremos subir la planta y volver a bajar sin ella).*

# Mientras

2020

Intervención

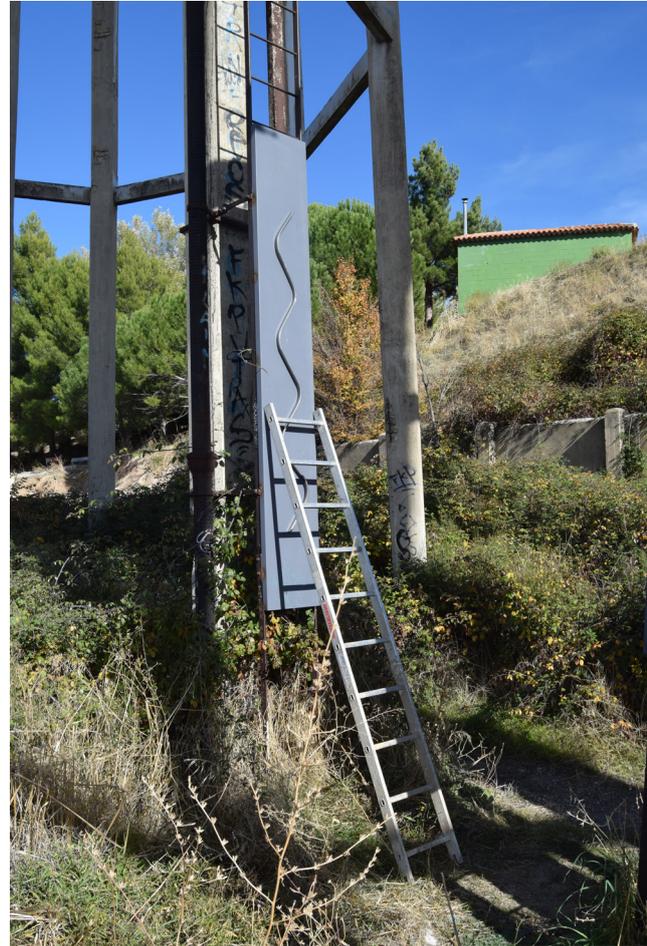
pública

en

hierro (49 x 310)



Meses después hemos vuelto al lugar en donde transcurrió nuestra primera acción. Nos llevamos una gran sorpresa al descubrir que alguien (el Ayuntamiento de Cuenca o Renfe) ha colocado sobre las escaleras de las torres dos planchas de hierro de 90 x 350 cm que ahora impiden subir a ellas. Desconocemos el motivo. Pero las escaleras habían estado ahí desde que tenemos memoria.



DOORWAY 110



## Boceto para la construcción del Soneto



2020

Barras de hierro soldado,  
carretilla,  
mosquetones

(escultura)

85 x 100 x 55



*Boceto para la Construcción del Soneto (2020) es una obra realizada en homenaje a la forma poética del soneto, importada a nuestra lengua desde Italia en el siglo XIV, y utilizada por primera vez por Juan Boscán y Garcilaso de la Vega.*

*Inicialmente, encontrando la dificultad de dotar de la melosidad italiana al endecasílabo castellano, más tosco.*





*La pieza se sirve de una carretilla vieja encontrada en el taller sobre la que se atornillan y sueldan piezas trazadas en el mismo hierro de barra que veníamos utilizando. El conjunto, por tanto, es móvil. Despliega posibilidades de acción, que en este caso no utilizamos. Un objeto raro y desmontable cuelga suspendido en el espacio interior de la pieza. Remitimos a un poema de Ángel Valente para atajar su lectura. Se titula "El poema":*

*Si no creamos un objeto metálico  
de dura luz,  
de púas aceradas,  
de crueles aristas,  
donde el que va a vendernos, a entregarnos, de pronto  
reconozca o presencie metódica su muerte,  
cuándo podremos poseer la tierra.*

*Si no depositamos a mitad del vacío  
un objeto incruento  
capaz de percutir en la noche terrible  
como un pecho sin término,  
si en el centro no está invulnerable el odio,  
tentacular, enorme, no visible,  
cuándo podremos poseer la tierra.*

*Y si no está el amor petrificado  
y el residuo del fuego no pudiera hacerlo arder, correr desde sí mismo,*

*como semen o lava*

*para arrasar el mundo, para entrar como un río  
de vengativa luz por las puertas vedadas,  
cuándo podremos poseer la tierra.*

*Si no creamos un objeto duro,  
resistente a la vista, odioso al tacto,  
incómodo al oficio del injusto,  
interpuesto entre el llanto y la palabra,  
entre el brazo del ángel y el cuerpo de la víctima,  
entre el hombre y su rostro,  
entre el nombre del dios y su vacío,  
entre el filo y la espada,  
entre la muerte y su naciente sombra,  
cuándo podremos poseer la tierra,  
cuándo podremos poseer la tierra,  
cuándo podremos poseer la tierra.*





La obra en movimiento: <https://youtu.be/HcuP9c61gHkV>



Boceto, cabe las cosas

2020

Barras de hierro soldado, 98 x 110 x 98

Escultura para acción en el monte

*Sucedea unejerciciodeimprovisaciónenelquecavamos un hoyo con una pala, tratamos de colocar un árbol en ese lugar, conseguimos fijarlo apoyado sobre la pala.*

*Después cavamos otro hoyo, introducimos un atril en él, y sobre el atril va una hoja en blanco.*

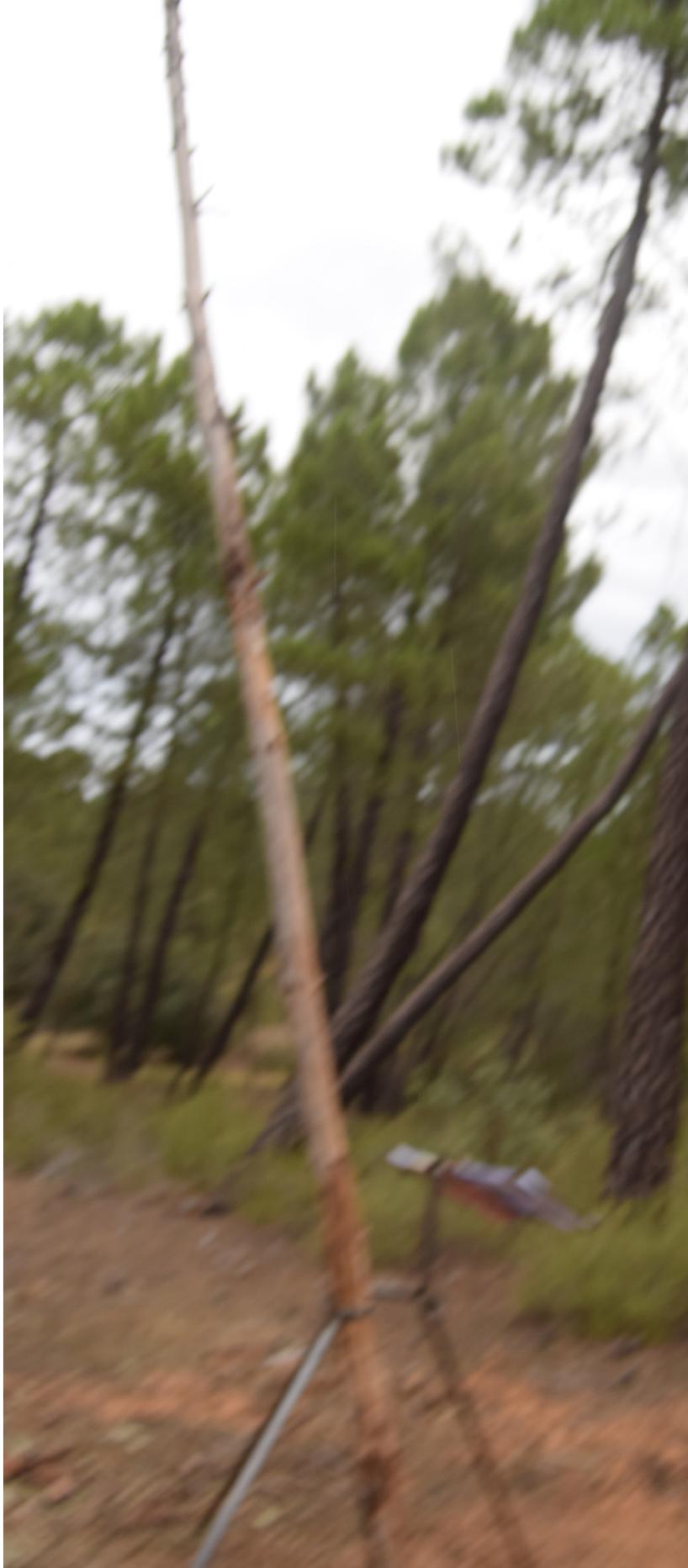
*Cubrimos la hoja con otra hoja en blanco.*

*Solo después, construimos una estructura en el taller que responde a combinación de las necesidades que han introducido el árbol seco y el atril, con motivo del hoyo cavado en primer lugar.*

*La estructura puede ser utilizada para hacer una lectura de poemas sobre ella y a modo de e n s a y o .*













Video: <https://youtu.be/thYzBvzH71A>

»Separa la penumbra de la frente  
y del río. Empuja hasta la sala  
mi penumbra y dóblale su ala  
por donde se mora a contracorriente.

»Y aun su lana se mora por las fuentes.  
Duérmete y vela. Liba, en la cala,  
ojos negros, aquello que resbala  
como apéndice de sueño en la mente.

»Y una canastilla, de los apéndices  
mal libados, teje. Donde yo pondría  
plumas o anís estrella de Japón.

## 5. CONCLUSIONES

Concluimos el trabajo felices de haber cumplido en buena parte con nuestros objetivos, y con nuestro deseo (nuestro deseo nació de la expectación que suscitan en nosotros siempre el arte y el conocimiento). Hemos planteado un recorrido propio, que pone en comunicación dos mundos que institucionalmente se encuentran separados, cuya unión original y pura posiblemente sólo se ha dado en el pensamiento presocrático, al que tampoco buscábamos retrotraernos. Hemos proyectado la unión de acuerdo a nuestra situación.

Nos bastaba con confrontar dos planos, el filosófico y el artístico, para lanzar un mensaje, germen de una preocupación vital en nosotros: que el pensamiento es una categoría plástica. Y evaluar en qué medida esta plasticidad puede ser aplicada en la elaboración de los mundos posibles y disponibles.

Centrados en *describir* —como buenos fenomenólogos— cómo es el paso que liga la corriente fenomenológica y la hermenéutica en la filosofía del siglo XX y que —es la tesis que apoyamos— nos sirve para entender también sus movimientos internamente. En atención de este paso hemos tratado de ubicar en una línea genealógica del pensamiento nuestra posición, para dirimirla conceptualmente.

Nuestro objetivo pasaba por ser capaces de hacer un balance conceptual dos nociones, fenomenología y hermenéutica, para, así, poder entablar una relación con estos términos que poder explotar en el futuro. Utilizar los adjetivos de fenomenológico/a y hermenéutico/a para este trabajo y para nuestro día a día como artistas y estudiantes. En ese sentido, creemos que cumplimos con el objetivo de este trabajo de ser una introducción a la materia.

Por otro lado, y creemos que el apartado “4) El espacio que habilitan estas notas” cumple con ello, necesitábamos abrir un espacio en el que poder movernos con solvencia epistémica en lo cotidiano de nuestra práctica artística (defendemos un TFM de tipología 4). No es que pensemos que este espacio vaya a acompañarnos el resto de nuestra vida, o que haya puesto fin a todas las preocupaciones que nos asolan. Pero esto no relativiza tampoco la necesidad que había de ubicar la práctica y, sobre todo, la intención detrás de ella, junto a un espacio teórico especializado.

Creemos haber cumplido con nuestros objetivos en lo que respecta a la apertura de ese espacio indeterminado entre nosotros, el arte y la filosofía. Donde pueden imaginarse las mismas prácticas artísticas de siempre, con la siempre nueva e inagotable fuente de inspiración conceptual que brinda la historia de la filosofía.

Para nosotros era importante no resolver esta relación con una forma que se valiera de la representación; esto es, como si nuestra práctica de algún modo ejemplificara o ilustrara lo estudiado en la filosofía. Además, debíamos resistirnos a tratar las palabras de los filósofos que estudiábamos como argumentos de autoridad. Se ha querido, en este trabajo, acudir siempre a las palabras, a ellas en el sentido más llano, para llevar a cabo una descripción fenomenológica, pormenorizada de la estructura conceptual, que —es nuestra intención— puede abrirnos también matices y espacios a la hora de volver a mirar hacia nuestras obras. Creemos haber obtenido algo de esto en la elaboración de estas *Notas*.

En lo que respecta a las obras producidas con motivo de este trabajo, estamos contentos de poder haber llevado a cabo la producción de una serie completa, cohesionada internamente y con base en la experiencia del aprendizaje que envuelve este TFM. Las obras han sido producidas según las necesidades se han presentado, guiadas por el trabajo intelectual, pero sin forzarlo todo por nuestra parte. Creemos que eso se refleja en un trabajo plástico sencillo pero consecuente, que deja puertas abiertas hacia delante (en la formas, pero también en la manera de abordar el tema de la producción en el futuro) que nos ayudaran y servirán de guía.

Reconocemos, igualmente, con un carácter político, que lo que hemos hecho en este trabajo no sirve para nada. Que no «sirve», en un nivel productivo de la cultura; que no hay un desplazamiento positivo como efecto de lo que hemos hecho. Sin embargo, lo «bueno» tiene que ver con eso que comentábamos más arriba: creemos haber operado con éxito la apertura de una vía que es **posible** para nosotros (porque es barata, porque no requiere necesariamente de un taller, porque contempla objetos y también el paisaje; porque nos permite hablar de nuestras preocupaciones, y porque, en este sentido, es fuerza de nuestra mediación con el mundo).

Siempre se comienza y se termina en una subjetividad, y, como tal, hay zonas intransferibles de este trabajo en tanto que vivencia a un TFM, a las que sin embargo

nunca podremos renunciar. La postura política pasa por determinar que, esta vía, en tanto que posible para nosotros, también es correcta.

Un sentido de corrección no pasa por encima los defectos que este TFM guarda. Debemos admitir las desviaciones en su forma: el contenido deriva desde la idea inicial, sufriendo un fuerte secuestro por parte de las filosofías de Husserl y Heidegger. Ambos pensamientos nos han iluminado de forma cegadora, uno después del otro. Son ya dos años desde nuestro descubrimiento de la fenomenología husserliana y desde el comienzo de la lectura de sus obras más áridas, para las que francamente no estábamos preparados, y frente a las cuales todavía acusamos gran incapacidad. El pensamiento de Heidegger, más digerible, también se ha erigido con fuerza desmedida en nuestro mundo de preocupaciones desde que nos embarcamos en una lectura más profunda de él, recientemente. Esperamos que la fuerza de sus planteamientos en torno a la existencia perviva por largo tiempo en nosotros y sea acompañamiento.

Sin duda alguna, el descubrimiento más esencial que sobrevuela este TFM tiene que ver con la posibilidad de encajar una lectura hermenéutica del arte, en sustitución de una lectura más clásica o estética. Para nosotros esto no significa más que ser capaces de dar un encaje conceptual a una idea que ronda nuestra cabeza desde, al menos, el 2015, y es: *Que las cosas tienen la forma en la que se desenvuelven*. Es una idea que hemos compartido desde siempre con nuestra amiga, la artista Mar Reykjavik.

Poder «vestir» esta idea con adjetivos como «inmanente», «fenomenológica», «comprensiva», «expansiva/reductiva», «hermenéutica» es la recompensa personal que ya hemos obtenido por nuestro trabajo. La filosofía, en este sentido, ha sido buena con nosotros, y a pesar de nuestro déficit.

Somos afortunados por haber podido disfrutar de una doble formación. La forma de este trabajo está marcada por ese doble aspecto de nuestra formación académica, por la que nos sentimos tan agradecidos. También de que se haya producido en el ámbito de la educación pública.

Por delante nos queda un nuevo episodio. Nos gustaría contemplar la posibilidad de hacer una Tesis Doctoral. En atención de esto se ha articulado también el contenido de este

trabajo, tratando de que sirviera de introducción a un tema, que si bien da para mucho, puede marcar una línea en el enfoque en relación a una investigación de mayor tamaño. En este sentido, como en el de la producción, el trabajo no se cierra sino que se proyecta hacia el futuro.

Noviembre de 2020. Valencia.

# Bibliografía

Ahmed, S., & Sáez, J. (2019). *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

Baumgarten, A. & Ibarlucía, R. (2013). *Estética breve*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Filosóficas.

Bech, J. (2001). *De Husserl a Heidegger*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.

Berardi, F., & López Gabrielidis, A. (2017). *Fenomenología del fin*. Buenos Aires: Caja Negra.

Brentano, F., & Müller, B. (1995). *Descriptive Psychology*. Londres: Routledge.

Borgdoff, H. (2010). El debate de la investigación en artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, 13, 25-46.

Borges, J. (1993). *El Aleph*. Madrid: Alianza.

Conferencia Episcopal Española. *Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Deleuze, G., Guattari, F., & Vázquez Pérez José. (2015). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.

Deleuze, G. (2017). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.

Eco, U., & Berdagué, R. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-agostini.

- Empírico, S., Gallego, A., & Muñoz, T. (1993). *Esbozos pirrónicos*. Madrid: Gredos.
- Gadamer, H., Agud Aparicio, A., & Agapito, R. (1999). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.
- Hegel, G. W. F., & Roces, W. (1993). *Fenomenología del espíritu*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, G. W. F., & Brotons, A. (2007). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Heidegger, M. & Zimmermann, Y. (1990). *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M., & Barjau, E. (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M., & Ciria, A. (2007). *De la esencia de la verdad*. Barcelona: Herder.
- Heidegger, M., Cortés, H., & Leyte, A. (2010). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M., & Volpi, F. (2010). *Aportes a la filosofía*. Madrid: Maia Ediciones.
- Heidegger, M., & Gaos, J. (2015). *El ser y el tiempo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Husserl, E., & Gaos, J. (1962). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Husserl, E., García Morente, M., Gaos, J. (1999). *Investigaciones lógicas*, Vol.1. Madrid: Alianza Editorial.
- Husserl, E., & Iribarne, J. V. (2008). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- Kant, I. (1975). *Crítica de la razón práctica*. Madrid: Espasa Calpe.
- Lan, E., & Juliá, V. E. (1981). *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Gredos.
- León, E. A. (2009). El giro hermenéutico de la fenomenología en Martín Heidegger. *Polis: revista latinoamericana*, 22 *Polis*
- Lévinas, E., & Vázquez, M. (2005). *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*. Madrid: Síntesis.
- Liñán, J. L. (2009). Representación, concepto y formalismo. Gadamer, Kosuth y la desmaterialización de la obra artística. *Ideas y valores*, 140, 197-216
- Maillard, C. (2017). *La razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Marchán Fiz, S. (2010). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid: Ediciones Akal.
- Merleau-Ponty, M., & Cabanes, J. (2000). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.
- Pineda, C. A. (2019). El sentido fenomenológico del lenguaje poético del segundo Heidegger. *Differenz: revista internacional de estudios heideggerianos y sus derivas contemporáneas*, 5, 159-180
- Ricoeur, P., & Corona, P. (2010). *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- San Martín, J. (2002). *La estructura del método fenomenológico*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Kosuth, J., Lyotard, J., & Guercio, G. (1991). *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-90*.

# Índice de imágenes

- Figura 0.** Esquema del cuaderno sobre el a priori de correspondencia.
- Figura 1.** Francis Alys. *Sometimes Making Something Leads to Nothing*.
- Figura 2.** Francis Alys. *Sometimes Making Something Leads to Nothing*.
- Figura 3.** Francis Alys. *Watercolor*.
- Figura 4.** Juan Sánchez. *Painting to throw away n° 6*.
- Figura 5.** Juan Sánchez. *Palo amarillo con tapón rojo*
- Figura 6.** Klara Liden. *Paralyzed*.
- Figura 7.** María Sánchez. *Metro. Hueco de la manga*.
- Figura 8.** María Sánchez. *Metro. Lunar*.
- Figura 9.** María Sánchez. *Los afectos*.
- Figura 10.** Fermín Jiménez Landa. *Salvar el fuego*.
- Figura 11.** Fermín Jiménez Landa. El apartamento.
- Figura 12.** Piezas ya montadas de *El vacío se reproduce entre* (2020).
- Figura 13.** *El vacío se reproduce entre* (2020).
- Figura 14.** David Ábalos. Cartel para *El buit es reproduïx entre*.
- Figura 15.** David Ábalos. Imágenes de sala de *El buit es reproduïx entre*.
- Figura 16.** Bocetos.
- Figura 17.** Boceto para *Boceto, cabe las cosas* (2020).
- Figura 18.** Final de la acción-boceto para *Boceto, cabe las cosas* (2020).
- Figura 19.** Rosa en el jardín.
- Figura 20.** Doblamos una barra con un tronco fallidamente.
- Figura 21.** Boceto descartado de una posible solución a la estructura de la carretilla.
- Figura 22.** Medida de la pieza preparada para la intervención en el suelo.
- Figura 23.** Piezas listas para ser soldadas.
- Figura 24.** Espiral mal hecha.
- Figura 25.** Hoyo.
- Figura 26.** Cuaderno.

**Figura 27.** Dobladora compuesta por un gato de banco, un disco de rueda de vehículo y gatos.

**Figura 28.** Paseo con *Boceto para la construcción del Soneto* (2020).

**Figura 29.** Instalación de la pieza *Mientras* (2020).

**Figura 30.** Mochila con pachira.

**Figura 31.** Momento del proceso de la construcción de un soneto en abril.