



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**Miradas en Metamorfosis: una Investigación Estética  
sobre la Producción Puntual de un Artista Anónimo**

TESIS DOCTORAL

**Carlos Eduardo Oliveira Góes**

Directora:

**Dr<sup>a</sup>. Amparo Berenguer Wieden**

Septiembre 2020



La gente sabe lo que quiere  
Pero la gente también quiere lo que no sabe...

Gilberto Gil



## **Agradecimientos**

En primer lugar, a Ricardo Piera por la paciencia y el apoyo desde el principio del doctorado. Su contribución, sugerencias de lecturas, observaciones y revisión del texto fueron esenciales para el desarrollo de este trabajo.

Mi sincera gratitud, igualmente, a la profesora Dr<sup>a</sup>. Amparo Berenguer Wieden, comisaria y directora de este trabajo, por su dedicación y apoyo constante.

Gracias a los familiares y amigos que de un modo u otro me han acompañado a lo largo de este camino, en particular, Laércio Pandolfo, Zélia Fernandez y a los amigos valencianos Jesús Cano, Eduardo Maicas y Fernando Navarro, quienes me ayudaron en la organización y montaje de la exposición.

A la ciudad de Valencia, mi segunda casa.

Y, por último, a todos los espectadores de la muestra, especialmente a aquellos que participaron en el cuestionario, por compartir mediante sus testimonios las evaluaciones y experiencias que sirvieron de base a la elaboración de este trabajo.



## RESUMEN

Esta tesis es producto de un trabajo investigativo centrado en la recepción estética de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, presentada en Valencia – España. La investigación busca apropiarse del mismo arte para examinar, reflexionar y cuestionar el arte contemporáneo en relación con el espectador – sus elecciones, gustos, percepciones, comportamientos e interpretaciones. Las 28 obras plásticas híbridas y performativas fueron creadas, bajo la idea de que, en la actualidad, se ha producido una ruptura de intereses y, consiguientemente, un inevitable distanciamiento entre el espectador y el arte contemporáneo. Esta investigación procura conocer las miradas y los afectos del público no especializado en arte y se propone a reflexionar acerca de los principales aspectos y conexiones existentes entre un artista anónimo, sus obras performativas y su espectador. ¿El arte actual puede ser atractivo y entretenido para el gran público? ¿Puede el artista crear obras contemporáneas más democráticas y menos excluyentes? A partir de una encuesta con los visitantes de la exposición y de un cuestionario realizado con 55 personas, se buscó verificar si el artista había logrado afectar al espectador e inducirlo a cuestionamientos y reflexiones sobre los temas, a saber: arte contemporáneo, transformaciones y tiempo. Los datos recolectados y categorizados fueron comentados a la luz del pensamiento y de la teoría de los afectos del filósofo holandés Baruch Spinoza (2016). Por medio tanto de una metodología cuantitativa como, sobre todo, cualitativa, se pudo verificar y trabajar el concepto de obras-parábola, es decir, obras que pueden ser percibidas de acuerdo con la sensibilidad y potencialidad de cada individuo, dejando trasparecer, al mismo tiempo, sus gustos, afecciones y afectos. La tesis se presenta, en fin, como una forma singular de reflexionar y pensar el arte contemporáneo, por medio de obras que se metamorfosearon durante la muestra, y su experiencia estética por parte del espectador en un momento puntual, sin pretensión de crear ningún análisis, teoría o metodología relacionada con la tríada artista-obra-espectador.

**Palabras Clave:** arte y público, arte contemporáneo, producción artística, recepción estética, afectos.

## RESUM

Aquesta tesi és producte d'un treball d'investigació centrat en la recepció estètica de l'exposició *Metamorfosi: veure en el temps*, presentada a València – Espanya. La investigació busca apropiar-se del mateix art per a examinar, reflexionar i qüestionar l'art contemporani en relació amb l'espectador – les seues eleccions, gustos, percepcions, comportaments i interpretacions. Les 28 obres plàstiques híbrides i performatives van ser creades, sota la idea que, en l'actualitat, s'ha produït una ruptura d'interessos i, consegüentment, un inevitable distanciament entre l'espectador i l'art contemporani. Aquesta investigació procura conèixer les mirades i els afectes del públic no especialitzat en art i es proposa a reflexionar sobre els principals aspectes i connexions existents entre un artista anònim, les seues obres performatives i el seu espectador. L'art actual pot ser atractiu i entretingut per al gran públic? Pot l'artista crear obres contemporànies més democràtiques i menys excloents? A partir d'una enquesta amb els visitants de l'exposició i d'un qüestionari realitzat amb 55 persones, es va buscar verificar si l'artista havia aconseguit afectar l'espectador i induir-lo a qüestionaments i reflexions sobre els temes, a saber: art contemporani, transformacions i temps. Les dades recollides i categoritzades van ser comentats a la llum del pensament i de la teoria dels afectes del filòsof holandès Baruch Spinoza (2016). Per mitjà tant d'una metodologia quantitativa com, sobretot, qualitativa, es va poder verificar i treballar el concepte d'obres-paràbola, és a dir, obres que poden ser percebudes d'acord amb la sensibilitat i potencialitat de cada individu, deixant transparentar, al mateix temps, els seus gustos, afeccions i afectes. La tesi es presenta, en fi, com una forma singular de reflexionar i pensar l'art contemporani, per mitjà d'obres que es van metamorfosar durant la mostra, i la seua experiència estètica per part de l'espectador en un moment puntual, sense pretensió de crear cap anàlisi, teoria o metodologia relacionada amb la tríade artista-obra-espectador.

**Paraules Clau:** art i públic, art contemporani, producció artística, recepció estètica, afectes.



## ABSTRACT

This thesis is the product of an investigative work centered on the aesthetic reception of the exhibition *Metamorphoses: see in time*, presented in Valencia - Spain. The research seeks to *appropriate* the art itself to examine, reflect and question contemporary art regarding the viewer - their choices, tastes, perceptions, behaviors and interpretations. The 28 hybrid and performant plastic artworks were created under the idea that, today, there was a rupture of interests and, consequently, an inevitable distance between the viewer and contemporary art. This research seeks to know the views and affections of the public not specialized in art and aims to reflect on the main aspects and connections existing between an anonymous artist, his performant works and his viewer. Can current art be attractive and fun for the general public? Can the artist create more democratic and less exclusive contemporary works? From a survey with the visitors to the exhibition and a questionnaire carried out with 56 people, we sought to verify whether the artist managed to affect the viewer and induce him to question and reflect on the themes: contemporary art, transformations and time. The collected and categorized data were commented on in the light of the thinking and the theory of affects of the Dutch philosopher Baruch Spinoza (2016). Through a quantitative and, above all, qualitative methodology, it was possible to verify and work on the concept of works-parable, that is, works that can be perceived according to the sensitivity and potential of each individual, while showing, at the same time, their tastes, affections and fondness. Finally, the thesis presents itself as a singular way of reflecting and thinking about contemporary art, through works that metamorphosed during the show, and its aesthetic experience by the viewer in a punctual moment, without the intention of creating any analysis, theory or methodology related to the artist-work-viewer triad.

**Keywords:** art and public, contemporary art, artistic production, aesthetic reception, affections.



## ÍNDICE

Agradecimientos	V
Resumen	VII
Resum	VIII
Abstract	IX
Introducción	13
1. El Reflejo de Narciso: el Artista Metamorfoseado	21
1.1. Narciso en tierras apartadas: el bosque contemporáneo	22
1.2. Narciso y su imagen: una presentación del artista visual	35
1.2.1. El Narciso actual: las facetas del artista contemporáneo	37
1.2.2. ¿Cuál es la imagen del genio contemporáneo?	39
1.3. La Metamorfosis de Narciso: La Trayectoria del Artista	43
1.4. Eco – la figura oculta: el anónimo de la imagen	64
2. La Labor de las Moiras: el Transcurrir de la Producción Artística	78
2.1. Reino de Hades: el ambiente actual del arte	84
2.2. El arte de las Moiras y Cronos	87
2.3. Los hilos de las Moiras: el arte y su relación con el tiempo	96
2.4. La producción de las hilanderas: el proceso artístico de las obras	109
2.4.1. Fase Huevo: la creatividad y creación	113
2.4.2. Fase Larva: la idea y el nacimiento de la obra	128
2.4.3. Fase Crisálida: la construcción del gesto poético	137
2.4.4. Fase Adulta: trayectos artísticos y la muerte de una obra de arte	154
3. El Laberinto de Creta: La Exposición <i>Metamorfosis – ver en el tiempo</i>	168
3.1. La obra de Dédalo: el arte y su forma relacional	169
3.2. La ideación de Dédalo: el proyecto expositivo	181
3.3. Las alas de Dédalo e Ícaro: el valor de la obra de arte	189
3.4. El vuelo de Ícaro: la metamorfosis de las obras	207
4. El Dominio de la Medusa: la Experiencia Estética de la Muestra <i>Metamorfosis: Ver en el Tiempo</i>	219
4.1. El poder de la mirada: la figura del espectador	225

4.2.	El arma de Perseo: la recepción estética de las obras	247
4.3.	La fuerza de la Medusa: Una mirada hacia los afectos (evaluación del encuentro)	273
5.	Conclusiones	306
6.	Referencias Bibliográficas	313
7.	Índice de Imágenes	323
8.	Índice de Tablas y Gráficos	326
9.	Anexos	327

# Introducción

El arte jamás ha dejado de cambiar y buscar formas de innovar. Consiguientemente, su concepto, su función, su significado, su recepción acompañaron, indefinidamente, esas transformaciones, algunas veces conflictivas. En este trabajo: *Miradas en metamorfosis: una investigación estética sobre la producción puntual de un artista anónimo* busco reflexionar y entender mejor las relaciones entre el arte contemporáneo y su público actual, a través de la estructura triádica artista-obra-espectador.

A partir de nuestra propuesta artística, propongo discutir los principales aspectos de esta producción presentada en la sala de arte Eduardo Escalante en la ciudad de Valencia, España. Así como los gustos, los afectos y las inferencias de los visitantes de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*.

En *Miradas en metamorfosis: una investigación estética sobre la producción puntual de un artista anónimo* el objeto de investigación es la creación de una exposición de arte contemporáneo y la recepción estética de sus visitantes. A partir de obras performativas, es decir, obras que se metamorfosearon a lo largo de la muestra, se examinaron las reacciones y gustos que el público mostró ante ellas. Estos datos nos sirvieron para reflexionar acerca del arte actual. Así, por medio de acciones poéticas se intentó abrir un abanico de posibilidades de creación de un arte contemporáneo capaz de afectar a la mayoría de los públicos.

A partir de los conceptos de la apropiación, la performance, lo efímero, sumados a las diferentes posibilidades y formas de metamorfosis de la obra, se produjeron trabajos artísticos híbridos capaces de servir de objeto de discusión y reflexión sobre el propio arte contemporáneo. Con la presencia de los binomios pasado y futuro, clásico y moderno, visible e invisible, se construyeron obras que abordaban distintos lenguajes para examinar las funciones y conceptos de obra de arte, artista y espectador. Sobre estos elementos o personajes artísticos, observamos que, en las últimas décadas, surgieron otras miradas y particularidades, que posibilitaron nuevas significaciones, nociones y relaciones entre ellos. Esas transformaciones o metamorfosis viabilizaron importantes cambios en los procesos de creación y, consiguientemente, en la percepción y experiencia estética.

Los incesantes cambios ocurridos en el mundo del arte demandan nuevos comportamientos y percepciones por parte de sus creadores y receptores. Entiendo que investigar sobre la relación arte-público es una manera de comprender mejor la función del arte actual, de la sociedad posmoderna y de nuestro papel como artista.

El arte se ha desestructurado y desmaterializado. La presencia de la mano del artista no es más una exigencia en el proceso de creación. En el momento de la experiencia estética, la participación ha sustituido cada vez más a la contemplación. Consumir el arte actual ha dejado de ser para muchos un momento de emoción y de placer.

Es natural para todo artista que su entorno altere su producción artística. El hecho de vivir en otro país, sobre todo en una ciudad como Valencia, donde lo efímero está en la esencia de su cultura, me influyó muchísimo en los procedimientos adoptados en mis últimas prácticas artísticas. Pese a ser, en alguna medida, una continuación de la investigación *CORPOdiVERsidade: uma reflexão artística sobre a forma humana e suas transformações* desarrollada para mi Máster en Producción Artística en la Universidade Federal da Bahia, Brasil, el tema que ahora estudio no tiene como objeto el cuerpo humano y sus transformaciones, sino las posibles metamorfosis por las que puede pasar una obra artística. El interés del público no-entendido del mundo del arte, añadido al tema del tiempo, me encaminaron a la investigación de obras performativas y de su recepción estética.

¿Cómo debemos ver una obra de arte actual? Desde el rechazo de lo puramente retiniano, recalcado por Duchamp, el arte dejó de exigir *el ver* como única forma de acción. Hoy, en exposiciones de arte contemporáneo, el visitante además de ver puede participar, intervenir, leer, oler, tocar, recorrer. No solo nuestros sentidos son los grandes protagonistas y partícipes de esas experiencias, sino también nuestras decisiones y elecciones. Ante sí, el espectador tiene obras enigmáticas o incluso incomprensibles. Obras que le exigen, más que contemplación y placer sensitivo, asociaciones, razonamientos, percepciones, sensaciones.

Consumir el arte actual no es sólo una cuestión de tener sensibilidad para ver. Más que nunca, la obra de arte exige que veamos más allá de la imagen y que podamos ser capaces de atribuir significados y sentidos a lo que miramos. Para ellos, los grandes entendidos del mundo del arte buscan conceptos, investigan teorías, crean asociaciones, metáforas y poéticas que justifican y explican una “imagen más allá de la imagen”.

¿Es posible crear un arte contemporáneo con géneros tradicionales y que, a la vez, pueda ser atractivo e interesante para la mayoría de los públicos? De las experimentaciones y creaciones realizadas por mí, además de las investigaciones y análisis de la producción artística contemporánea, surgieron cuestiones que enfocaron esta tesis hacia el arte híbrido y a las emociones del espectador. De suerte que, basado en la estructura artista-obra-espectador, el cuestionamiento me llevó a pensar sobre: los procedimientos artísticos elegidos para la construcción física y poética de las obras; el compromiso del artista con el espectador en cuanto a la creación de obras que puedan ser consumidas por cualquier espectador, independientemente de su nivel intelectual, cultural o artístico; y, las emociones o afecciones del espectador con respecto a las obras presentadas en la exposición.

Investigar sobre los gustos y aficiones del público nos permite entender mejor, sobre todo, la mirada hacia el arte contemporáneo. Nos permite conocer qué tipo de obras son más fácilmente aceptadas y por qué motivos otras son más enigmáticas e irreconocibles. De ahí que la elección de los lenguajes, de la tipología de imágenes, de las técnicas y soportes sea de vital importancia. Por consiguiente, la forma en que exponemos la obra repercutirá inevitablemente en su percepción. Las obras producidas y presentadas en la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo* son objetos de estudio e instrumentos para defender una poética instaurada en la transformación de la mirada hacia el arte, el artista y el espectador. Esas metamorfosis, posibilidades de lecturas y sensaciones del público son consideraciones que permearon las investigaciones prácticas y teóricas exploradas en esta tesis.

El año 2013, tras la exposición y la investigación del Máster, pasé a tener un gran interés por el público lego y sus experiencias con el arte contemporáneo. De igual manera empecé a conocer mejor el funcionamiento del mercado del arte actual y las formas que este adopta para excluir al gran público y a muchos artistas. Este interés y conocimientos me llevaron, en esta investigación, a tener ideas y a crear bocetos que intentaran construir obras-parábolas, es decir, obras artísticas que respetasen la potencialidad de lectura e interpretación de cada espectador.

La pintura en óleo sobre lienzo de figuras humanas siempre estuvo presente en mis trabajos artísticos. Sea como artista o investigador, la imagen de personas, persistentemente, sirvió como instrumento para representar ideas, símbolos y conceptos. Considerando el hecho de que, en la naturaleza, el cuerpo humano es la materia física más perfecta y rica de expresiones y gestos, jamás renuncié a incorporarlo en mis obras. El hombre fue el primer y único objeto-imagen que he encontrado para cuestionar al propio hombre, sus valores y sus creaciones, sus pensamientos y sus emociones. El hombre como fuente generadora de su propia poética.

Desde el uso del plástico y otros materiales como la naftalina e hilos hasta la participación en la composición de las obras, fueron técnicas que me permitieron producir imágenes que se transformaran durante la exposición. El plástico fue uno de los primeros materiales que utilicé para producir un cuestionamiento sobre metamorfosis. Inspirado en algunos representantes del reino animal, que en su evolución pasan por ese proceso de transformación, elegí el plástico para representar la piel que a ellos no les es más útil y de la cual se deshacen. Con el objetivo de crear en un mismo cuadro imágenes pintadas que pudieran ser cambiadas por otras sin dañar la pintura anterior, hice experimentos con pinturas en óleo sobre plástico fino, transparente y adherente. El éxito de esta experiencia resultó en una técnica utilizada en las obras *Metamorfosis* y *Melocotones pintados no perecen*; trabajos que discuten sobre el binomio pasado y futuro, antes y después, vida y muerte, o sea, temas relacionados con la propia idea de cambio, mutación, metamorfosis.

La materialidad y las imágenes producidas a partir de sus transformaciones me encaminaron a la investigación de imágenes débiles, efímeras y transitorias. Las operaciones poéticas, aquí presentadas, involucraron experimentos con materiales que se asociaron de forma metafórica a la idea de metamorfosis, sus causas, orígenes e impedimentos. Tales elecciones, por consiguiente, promueven alteraciones en las

lecturas e interpretaciones de las imágenes producidas, factor esencial para discutir de qué manera una obra puede admitir otros sentidos y significados.

Las primeras utilizaciones de la pintura figurativa como parte integrante de una instalación artística fueron ejecutadas a partir de la exposición de Máster, realizada el año 2012. Esta experiencia configuró el inicio de un campo de investigación crítico personal en el que una pintura figurativa con rasgos clásicos dialoga con otros materiales, con otras imágenes y con el propio espacio expositivo. Aquí, en esta tesis, las pinturas en instalaciones están presentes en casi todas las piezas enseñadas en la muestra. Trabajos de esa naturaleza fueron presentados y analizados de manera a armonizar diferentes formas de producir y pensar una práctica artística, en la que la pintura es resignificada a partir de otros aspectos materiales y visuales transformados a través de la acción del tiempo, del espacio y del proceso de metamorfosis.

El interés en conocer más profundamente esas cuestiones abordadas en obras de esa naturaleza me direccionó a elaborar esta tesis, en la que propongo discutir las relaciones práctico-reflexivas presentes en las metamorfosis de una obra y sus efectos en el público. El propio proceso de concepción y producción de un trabajo artístico, muy valorado en el contexto del arte contemporáneo, ya revela el inicio de sus metamorfosis. A partir de ahí, seguí investigando otros cambios posibles que pudieran llevar una obra a continuar su proceso de metamorfosis hasta el momento de su recepción por el público, el que llevó a cabo la última y más importante transformación – el sentido y significado producido por su mirada. Así pues, podemos pensar la metamorfosis de la obra como “el arte en sí”, dado que, su propio proceso de exposición desplaza la producción y percepción hacia un continuo hacerse, alojado en su propio cuerpo poético.

De modo que surge la pregunta: ¿qué tipos de metamorfosis puede sufrir una obra artística inserida en el panorama del arte contemporáneo? Para contestar esta pregunta, propuse una reflexión no sólo a partir de mi proceso de trabajo, sino también de los cuestionamientos y los pensamientos suscitados tanto por mi práctica artística como por la de otros expertos.

Como artista e investigador, este texto fue elaborado bajo dos perspectivas: la investigación *sobre* arte y la investigación *en* arte. Para tanto, lo organicé en cuatro capítulos, de igual manera que el proceso de metamorfosis que ocurre en la naturaleza: huevo, larva, crisálida y adulto. Está articulado según el tema de la metamorfosis y su relación con el propio tiempo, con el artista, con el objeto artístico y con el espectador. De ahí que la investigación *sobre* arte, que abarca los temas eminentemente teóricos, sobre la obra ya finalizada, se mezcla a la vez con la investigación *en* arte, que se elabora sobre el propio hacer artístico, sobre el proceso de creación de la obra imaginada.

Persistentemente, todo cambia. Las constantes innovaciones tecnológicas, visuales y conceptuales nos encaminaron a nuevas miradas, pensamientos, comportamientos y afecciones. La producción y construcción de imágenes ya no es, como antaño, una actividad privilegiada de los artistas. Nos convertimos en adictos generadores y consumidores de imágenes. En una sociedad en que imperan las comunicaciones e



informaciones, sobre todo las visuales, ¿cómo se encuentra el artista y su producción actual?

El texto empieza con una revisión del panorama del mundo posmoderno y la forma como el arte contemporáneo se ajusta a ese contexto. Por tanto, expuse los conceptos y características presentes o dominantes en nuestra sociedad y cultura basados en el pensamiento de Gilles Lipovestky, Francesc Torralba y Jorge Wagensberg.

El objetivo principal de esta investigación es verificar y reflexionar acerca de la recepción estética de obras presentes en la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, basado en la teoría de los afectos de Spinoza. En otros términos, se busca apropiarse del mismo arte para examinar y cuestionar el arte contemporáneo en relación con la tríada artista-obra-espectador o, más específicamente, conocer los principales aspectos y conexiones existentes entre un artista anónimo, sus obras performativas y su espectador. Por lo tanto, esta investigación, además de inducir a cuestionamientos y reflexiones sobre arte contemporáneo, metamorfosis y tiempo, busca intentar descubrir cómo afectar al público no especializado en arte; asimismo, conocer sus elecciones, gustos, percepciones, afectos, comportamientos e interpretaciones.

La idea principal fue asociar los trabajos artísticos *in process* con el momento inestable y mutante en el que vivimos; tornar visibles los diferentes segmentos que actúan en la producción contemporánea y, a través del propio arte, de una exposición puntual, reflexionar sobre ellos. Reuní también trabajos de otros artistas como referencias para dialogar sobre mi propia producción, los procedimientos, temas y conceptos abordados en esta tesis.

En el primer capítulo, destaco la figura del primer elemento de la tríada artista-obra-espectador, frente a todo un horizonte de variaciones de funciones, de demandas, de relaciones, de líneas de elecciones y de prácticas poéticas. ¿Cuál es el compromiso del artista con la cultura, con la sociedad, con el espectador? A partir de la visión sobre este creador en las diferentes sociedades y épocas, busqué entender mejor a este personaje productor y pensador de arte, así como sus metamorfosis a lo largo de nuestra historia. Al insertarlo en la estructura artista-obra-espectador, también planteo reflexiones acerca de la responsabilidad del artista y la popularización del arte visual, es decir, especulo y contemplo la relación existente entre el autor y su público. Para conocer más de cerca al artista profesional de hoy, llevé en consideración las entrevistas a 33 estrellas más destacadas en todo el mundo del arte, realizadas por la crítica y socióloga Sarah Thornton.

Con el propósito de reflexionar sobre el valor del arte contemporáneo, busqué permitir al espectador una lectura lo más “pura” posible en el momento de la experiencia estética. Para ello, descarté todo tipo de información que no estuviera inserida en la propia obra; y entre ellas, una considerada como la más valorada en el mercado del arte: el nombre del artista. Con esta intención, realicé una exposición anónima, es decir, una muestra donde los espectadores desconocían por completo a la figura del artista: sexo, edad, etnia, nacionalidad, experiencia, histórico etc. De entre los nueve conceptos o categorías que atribuí, en esta investigación, al artista anónimo, me clasifiqué como artista anónimo auténtico, es decir, un autor que, por motivos desconocidos por el público y por voluntad propia, prefirió mantener sus obras sin firmarlas.

Mi interés, como artista, por la configuración y la transformación de una imagen o forma tiene su origen en la observación y contemplación de la propia naturaleza, del paisaje y de unas pocas plantas que poseo en mi piso. Sus pequeños y sutiles cambios siempre me han impresionado; revelan un trabajo minucioso, delicado, inteligente, constante y sin prisa. De igual manera, las visitas a museos me permitieron el descubrimiento de las artes cinéticas y sus interesantes cambios, justo delante de la mirada del espectador. Ello me llevó a pensar en investigar y descubrir otras maneras de crear obras que se metamorfosearan, pero utilizando y manteniendo la pintura como instrumento principal, puesto que es el lenguaje que domino y me completa.

Está claro que los cambios, las transformaciones, las metamorfosis son inherentes a la dimensión del tiempo. Metidos en su propia trama y ciclo, encontramos la creación, el desarrollo, la evolución y, por supuesto, la muerte. Después de esbozar el panorama del artista en diferentes realidades y sus distintas facetas, en el segundo capítulo contemplé la génesis de la obra, sus metamorfosis, su pluralidad de formas y pensamientos a lo largo del tiempo en el que la concretamos. ¿Cómo podríamos asociar la obra de arte a ese enigmático y gran verdugo de nuestra civilización que es el tiempo? Desde luego, para intentar contestar esta indagación, solicité la participación de los teóricos Gilles Lipovetsky, Gaston Bachelard y Luciano Concheiro, que piensan nuestra realidad desde la dimensión temporal y, particularmente, desde el instante.

Con la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, utilicé la propia obra para pensar el arte y su *poiesis* a partir de esa dimensión temporal. Refiriéndome a un ciclo de obras, esta investigación fue realizada por el deseo de comprender mejor el pensamiento encarnado en las acciones de mi proceso de creación y gestos artísticos, es decir, los diálogos entre las ideas, las palabras y la construcción de imágenes.

El proceso creativo es el tiempo de búsqueda de la idea inaugural, es decir, de la obra anhelada. El tiempo en el propio tiempo no se cuenta. Esta aventura o conquista se manifiesta como un gran juego o un campo de batalla del artista consigo mismo – habilidades, límites, incertezas –, con la obra y con el mundo. Este último en lo concerniente a la aceptación y reconocimiento de su trabajo. El creador parte de la desorganización de ideas, imaginaciones, intenciones para llegar a la organización de una forma en particular; para ello, el artista investiga, reflexiona, apunta, experimenta, arriesga, realiza, calla.

Al valorar aquí el proceso de creación, y como artista e investigador de mi propia producción, estoy en compañía de la profesora y teórica de crítica genética Cecilia Almeida Sales, que sistematizó características del gesto creador en la “estética de lo inacabado”. Del mismo modo, teóricos como Jorge Wagensberg y Pere Salabert participaron en la construcción del texto, los que contribuyeron para el pensamiento sobre la producción del arte y la creatividad. De ahí que exponga algunos hilos de los trayectos de la construcción de las obras, a saber: primeras ideas, registros, bocetos, documentos materiales del proceso y diálogos entre los dos sujetos, no solo del artista que hace y produce, sino también del investigador que mira y analiza.

El tercer capítulo del texto está dedicado a la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, y se centra en el proceso de elaboración y en la concreción de la muestra.

Además del proyecto expositivo y sus apartados, presentamos también, los criterios elegidos para la selección de cada obra, las sustituciones de trabajos artísticos por otros, el montaje de la muestra, las razones de la ubicación de cada pieza y las metamorfosis del propio proyecto, es decir, las variaciones desde el proyecto inicial hasta la exposición de todas las obras en el espacio real.

En este capítulo exploté las cuestiones concernientes al valor de la obra de arte, al espacio y a las contextualizaciones de algunos trabajos con relación a su ubicación y su entorno. El espacio fue construido con la finalidad de que el visitante pudiera seguir un trayecto, un flujo de ideas, de percepciones y de significados esenciales para la fruición de la exposición. Hay, por ejemplo, dos obras que solo se completan en otras dimensiones espaciales y temporales.

La poética del espacio, elaborada para ser explorada de diferentes maneras y direcciones, comprende los límites de cada obra y sus metamorfosis y desplazamientos en el espacio-tiempo. La sala de exposición se convierte en un gran escenario en el que las piezas dialogan con el espacio, despliegan sus performances y se permiten deconstruirse, sufrir averías, desplazarse, borrarse, ser tocadas, alteradas, desveladas, construyendo de esta manera, nuevas miradas, otras lecturas, distintas sensaciones y percepciones.

El hilo, visible o intangible, presente en varios trabajos, es el conductor de la poética del caminar, de la deriva, del dejarse llevar por la idea del artista o por la imagen de la obra. Actúa como coadyuvante de la pintura y refuerza el ejercicio del pensamiento sobre lo visible. En *Metamorfosis: ver en el tiempo*, el visitante es invitado a ir más allá de lo que se halla delante de sí. La obra que allí se exhibe guarda misterios, reúne historias, balbucea símbolos, solicita cuestionamientos; no obstante, no quiere ser una respuesta, ni servir para elucubraciones. Su única exigencia es ser vista, mirada, hacerse presente y crear líneas de sensaciones y emociones.

En el cuarto y último capítulo, reuní las principales puntuaciones con respecto a los resultados de los cuestionarios sobre la recepción estética no solo de la exposición en general, sino también de las obras separadas. Basado en la teoría de los afectos, desarrollada por el gran filósofo Baruch Spinoza y por las evaluaciones del neurocientífico portugués Antonio Damasio, intenté investigar los afectos generados por los trabajos artísticos expuestos durante la muestra. Verifiqué, a través de encuesta y cuestionario, los gustos de los espectadores; si las obras artísticas afectaron positivamente sus cuerpos, y cuáles adjetivos, cualidades fueron más nombrados o estuvieron más presentes en sus concepciones y experiencias con la exposición.

¿Innovar o democratizar? Empecé este trabajo indagando sobre la posibilidad de creación de un arte contemporáneo capaz de afectar a la mayoría de los públicos. De suerte que el espectador es el componente finalizador de todo el proceso de la producción artística y, de igual manera, de esta investigación. El diversificado público actual habla mucho sobre arte contemporáneo y, sin embargo, aún muchos de nosotros seguimos rechazando este tipo de producción, por incompreensión o indiferencia. Actualmente, aunque tengamos toda una gama de informaciones y experiencias en el campo del arte, hay todavía poco interés del público por las producciones artísticas actuales. ¿Quién es ese Espectador, también conocido como

Visitante, o a veces, Participante, Coautor, Receptor y Colaborador? Para entender mejor a este personaje del arte, trabajé proposiciones teóricas de autores como Néstor García Canclini, Nicolas Bourriaud y Mario Vargas Llosa.

Hay pensadores que enseñan que el arte contemporáneo exige nuevas formas de mirar y nuevas acciones: ver, recorrer, leer, intervenir, participar e imaginar. Hay quien considere todavía que el arte es una actividad refinada y que, de ninguna manera, se puede banalizar o “llegar a todo el mundo”. Para otros, una sociedad democrática debe respetar la percepción artística de los públicos heterogéneos, sus decodificaciones, sus opiniones, sus gustos y sus comportamientos. En esta línea, propuse analizar las obras de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, y sus aproximaciones con el visitante.

Es importante puntuar que, en esta investigación sintetizada en el conjunto génesis-progreso-recepción, las obras artísticas fueron pensadas y creadas antes de las reflexiones acerca de los temas y asociaciones de pensamientos de otros artistas y teóricos. Por lo tanto, los análisis intelectivos y los diálogos con otras obras y autores solo pasaron a existir en el momento de la construcción del cuerpo textual de esta tesis.

Tratándose de una investigación “en” y “sobre” arte, la metodología aplicada se caracteriza por dos naturalezas. La primera se relaciona con el hacer artístico, con la producción de las obras, mientras la segunda, a su vez, pertenece al análisis de los resultados y a la construcción teórica de la tesis. A cada artista y a cada proceso de creación corresponden “métodos” diferenciados para las acciones realizadas en la práctica. Partiendo de la lectura de temas e imágenes sobre metamorfosis, se configuraron las primeras ideas y pensamientos que formarían parte de las obras y las originarían. Con todo el *corpus* generador registrado en notas, bocetos y dibujos, se eligieron los trabajos que mejor expresaban el tema y de mayor posibilidad material de concreción. Al tiempo en que son configurados el objeto poético, son también definidos los elementos de creación, a saber: el lenguaje, el soporte, la técnica, el experimento, el cambio de la forma o imagen, la maqueta o boceto; y finalmente, la ejecución de la obra conclusiva. En esta investigación teórica de carácter exploratorio, se utilizó sobre todo la metodología cualitativa según P. Corbeta y M. S. Vallés, con énfasis en la recepción estética.

La presentación de los trabajos artísticos que formaron parte de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, y los que representan el segundo componente de la tríada artista-obra-espectador, fueron insertados en el texto de esta investigación de acuerdo con los temas abordados. Como las piezas sufrieron metamorfosis, es decir, transformaciones a lo largo de la muestra, fueron enseñadas siempre en dos momentos distintos: primero, la imagen en el inicio de la exposición y luego, la imagen en el último día de la muestra. Creemos que estos datos son suficientes para que se haga una buena lectura, interpretación y se entiendan los temas y aspectos abordados a partir de cada objeto artístico. Considero las obras como textos sintetizados en imágenes a la espera de quien los desarrolle de acuerdo con sus conocimientos, capacidades y sensibilidades o, en otros términos, son simples epígrafes de textos por construir.

# 1

## El Reflejo de Narciso: el Artista Metamorfoseado

Cuando hablamos de metamorfosis, implícitamente estamos lidiando con la idea de un tiempo transcurrido, un antes y un después; un objeto o sujeto cambiado en su apariencia o esencia; y un espacio donde el fenómeno se procesa. Las variantes de mutaciones son infinitas si tenemos en cuenta las distintas posibilidades de transformaciones que cada uno de estos elementos es capaz de sufrir. Limitaremos en este estudio el tema de la metamorfosis a la estructura triádica artista-obra-espectador involucrada en un momento puntual: la muestra *Metamorfosis: ver en el tiempo. Exposición de un artista anónimo*.

La exposición, objeto práctico de esta investigación, se caracterizó esencialmente por presentar obras que hablasen del propio arte contemporáneo a través de reflexiones que involucraran las figuras del artista, de la obra misma y del espectador. Para ello, el factor tiempo fue esencial para el proceso de metamorfosis de las obras, que cambiaron de formas y sentidos a la largo de la muestra, así como el anonimato del artista, como una manera de permitir que la recepción estética de los espectadores partiera exclusivamente de informaciones proporcionadas solamente por los datos de las piezas presentadas. Pienso que nos hallamos en un momento ideal para repensar los objetivos del arte, sus valores inmateriales y su relación con el observador.

Notamos que los componentes implicados en este proceso artístico son dos sujetos bien distintos unidos por medio de un objeto complejo: la obra de arte. Tal vez convenga aquí puntualizar que el eje central de esta relación y conexión es el trabajo producido en el año 2019 por un artista desconocido y direccionado específicamente a un público pequeño de la ciudad de Valencia, España. No obstante, cuando inserimos el objeto artístico en un determinado contexto espacial y temporal, indirectamente, la figura del creador se hace presente subjetivamente, y a través de ella la sociedad a la que pertenece. Todo sujeto es fruto de su tiempo.

Es cierto que toda obra de arte sufre transformaciones o metamorfosis a lo largo de su creación y existencia: idea, forma, organización, materialidad, sentido, interpretación, valor. Con la perspectiva de ser más consciente del proceso de creación de mis obras, así como del tipo de metamorfosis que una obra de arte puede sufrir, investigué y experimenté realizar cambios en los trabajos de manera que pudiera provocar diferentes reflexiones y miradas sobre el arte y el tiempo en el momento de la experiencia estética. Así pues, enfatiqué más la relación entre artista y espectador, valiéndome de la obra como un mero instrumento de ligazón entre ellos.

Tratamos en este capítulo especialmente del primer componente de la tríada artista-obra-espectador. Con el objetivo de abrir un espacio de reflexión acerca de la popularización del arte y de la responsabilidad del artista visual, primeramente, hablamos del ambiente caótico y de los rasgos principales que caracterizan a la sociedad de la que el artista contemporáneo forma parte. A continuación, trazamos una breve trayectoria del artista a lo largo de la historia occidental y las metamorfosis de su imagen dentro del contexto social. Y, por último, enseñamos las distintas facetas y clasificaciones que le fueron impuestas, para, finalmente, presentar la figura del artista anónimo: concepto, clasificación y el porqué de su relevancia en esta investigación.

### **1.1. Narciso en tierras apartadas: el bosque contemporáneo**

El reconocido filósofo y sociólogo Gilles Lipovetsky (2005) señala que cada generación busca su identidad en una gran figura mitológica o legendaria, que reinterpreta según los problemas del momento: Edipo como emblema universal, Prometeo o Fausto como espejos de la condición moderna. Hoy en día es Narciso el que simboliza los tiempos actuales y representa la nueva etapa de individualismo: el surgimiento de un individuo que mantiene de forma inédita distintas relaciones consigo mismo y con su cuerpo, con los demás y con el tiempo.

Vemos la imagen de Narciso reflejada en el agua de la actual laguna Estigia, cuando divisamos la satisfacción inmediata de las necesidades, la urgencia de los placeres, el culto del yo y de las felicidades privadas, el consumo sin la espera. Y encantados con lo que vemos, revelamos la indiferencia para con el bien público, la deuda con la colectividad, la insensibilidad por los aspectos humanos, la desatención para con la naturaleza.

Es muy difícil diagnosticar los rasgos de la sociedad actual, cuando se verifica una vertiginosa velocidad y cambios incesantes en todas las áreas del conocimiento

humano. Desde la década de 1980, filósofos y teóricos se han utilizado de expresiones sugerentes para conceptualizar y entender el momento que vivimos. Francesc Torralba (2018), en su libro *Mundo Volátil*, enumera algunos de estos términos: “Quienes experimentamos la necesidad de diagnosticar nuestra época observamos una gama muy variada de denominaciones: posmodernidad, ultramodernidad, hipermodernidad, tardomodernidad, [...], edad del caos, era del vacío, el imperio de lo efímero, la sociedad de la decepción, la sociedad del hiperconsumo, la sociedad del cansancio, la sociedad de la transparencia” (pág.16). Faltando aún mencionar la sociedad sin relato (Néstor García Canclini), la modernidad líquida (Zygmunt Bauman), la civilización del espectáculo (Guy Debord) etc.

Para ilustrar el ambiente contemporáneo en que nos encontramos, veamos algunos rasgos principales, bajo la perspectiva de algunos teóricos. La posmodernidad de Lipovetsky (2004), por ejemplo, es la modernidad reconciliada con sus principios fundamentales (la democracia, los derechos humanos, el mercado), una modernidad no negadora, sino integradora. La coerción, la sujeción, la normatividad por la disciplina, o reglas de la fase anterior fue reemplazada por la lógica de la seducción de los medios y la publicidad, por la elección privada, alimentada por deseos subjetivos, realización individual y amor-propio. El consumo deja de ser un derecho exclusivo de una clase de privilegiados, para extenderse a las demás capas sociales. La ideología individualista hedonista pasa a vigorar en una sociedad posmoderna donde se fomenta el gusto por las novedades, la promoción de lo fútil y el culto al desarrollo personal y al bienestar. Vivimos en una época donde impera el individualismo de Narciso y una consagración del presente que languidece las ideologías políticas, las normas tradicionales. Para Lipovetsky (2004), ya entramos en la era de la potencia superlativa, la era del *hiper*, caracterizada por el hiperconsumo, hipernarcisismo, hipermodernidad, hipertexto, hipercapitalismo etc. Una época de paradojas, donde al mismo tiempo, los individuos están más informados, pero más desestructurados, más adultos y más inestables, más abiertos y más influenciados, más críticos y más superficiales, más escépticos y menos profundos (Lipovetsky, 2004).

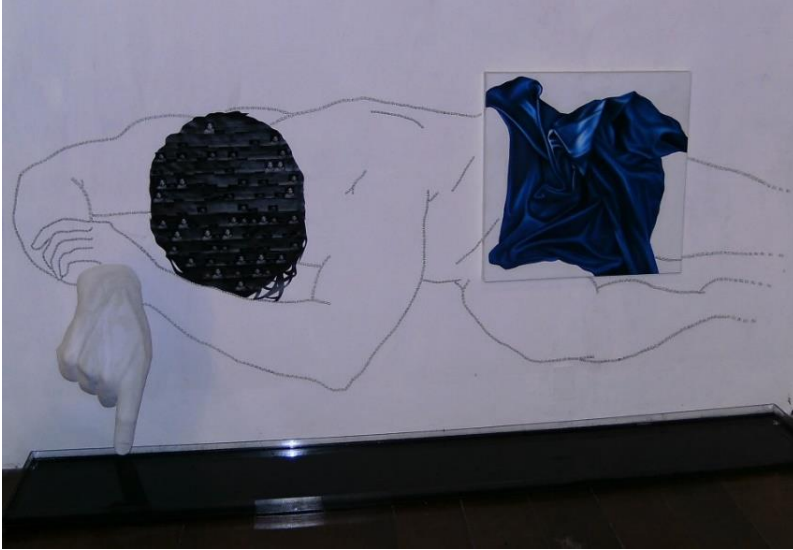
Además de Lipovetsky (2004), muchos otros sociólogos, historiadores y teóricos aseguran que vivimos en una sociedad típicamente narcisista. El término narcisismo inspirado en el bello y vanidoso Narciso, personaje de la mitología griega, cuyo comportamiento fue posteriormente reinterpretado por Freud como patología, y convertido en norma cultural por el sociólogo Christopher Lasch<sup>1</sup> ha cobrado fuerza en la actual sociedad, todavía más narcisista. El exhibicionismo y la necesidad de admiración, la autopromoción en las redes sociales, la obsesión por las *selfies*, la búsqueda fanática del éxito personal y el dinero, el reconocimiento social, la fascinación por la propia imagen, la poca empatía, los comportamientos egoístas son rasgos característicos de una sociedad enfocada excesivamente en la imagen.

A propósito de la figura de Narciso, a principio había decidido presentar en la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo* la obra *Eco y Narciso* (imagen 1.1) creada

---

<sup>1</sup> Christopher Lasch (1932-1994), historiador y sociólogo estadounidense y crítico social de relevancia durante la segunda mitad del siglo XX.

en 2008. No obstante, por imposibilidad de escribir en la pared del espacio expositivo la palabra *EU (YO)*, que dibuja el cuerpo de la imagen, decidí producir otro trabajo sobre el mismo tema, dada su importancia para esta investigación.



Fuente: Eduardo Góes (2008)

**Imagen 1.1. Eduardo Góes. *Eco y Narciso*. Instalación. 130 x 220 cm. 2008**

La obra *Echos* (imagen 1.2), que formó parte de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, es una pintura-instalación que presenta la imagen de un hombre desnudo sentado de espaldas al observador, con una mano sosteniendo una cuerda sobre la que no se sabe dónde está colgada ni cuál es su apoyo; y otra, sujetando su propia pierna. En el primer momento, la pintura, de pequeña dimensión, se encuentra por el suelo apoyada sobre un espejo, y justo más arriba un cartel de gran dimensión llevando el título del trabajo. Los últimos días de la exposición, la obra pequeña se encontraba sobre otra pintura que representaba la misma imagen, pero en una dimensión superior, y con el título ahora escrito en tamaño igual al título de los demás trabajos expuestos. La denomino pintura-instalación por tratarse de un cuadro que dialoga con el espacio, con otros objetos, y con la palabra y la imagen. Con la obra *Echos* busqué especular sobre el aspecto narcisista de nuestra sociedad contemporánea y el impacto de este escenario sobre la figura del artista, primer elemento de la tríada artista-obra-espectador.





Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 1.2. Eduardo Góes. *Echos*. Instalación, óleo sobre lienzo. 22 x 16 cm. 2019**

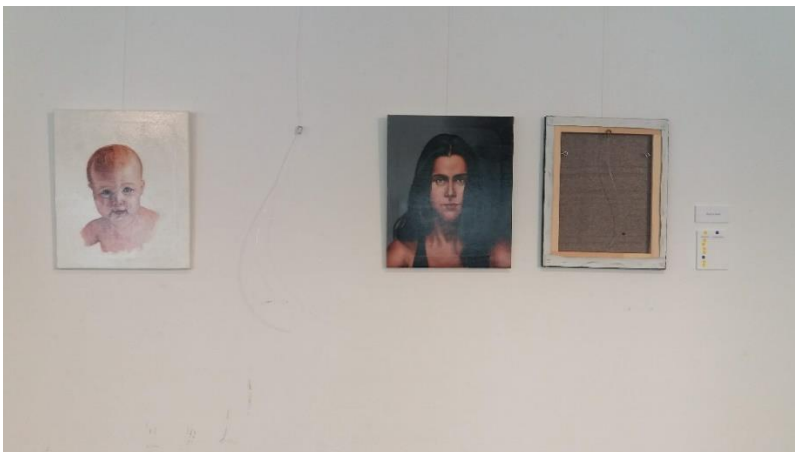
En nuestra sociedad narcisista, Lipovetsky (2005) observa que cuanto más se invierte en el Yo como objeto de atención y de interpretación, más aumentan la incertidumbre y la imprecisión. El Yo se convirtió en un “espejo vacío”: el esfuerzo ya no está de moda, lo que es incómodo y austero se ha desvalorado en beneficio del culto al deseo y de la satisfacción inmediata. La fascinación por los individuos célebres y estrellas, estimulados por los medios de comunicación, encoraja al sujeto común a identificarse con los ídolos y a odiar o aceptar la banalidad de la existencia cotidiana. El avance de ambiciones desmesuradas y realizaciones imposibles favorece el desprecio por sí mismo (Lipovetsky, 2005). Según el filósofo francés jamás se ha desarrollado tanta ansiedad, incertidumbre y frustración como en nuestra actual sociedad narcisista.

El ambiente de la civilización de lo efímero ha cambiado el tono de la emoción. La dictadura del miedo impuesta por nuestra sensación de inseguridad, vulnerabilidad e inestabilidad nos ha convertido en ciudadanos más dependientes de un sistema que nos garantiza protección, seguridad, defensa de las conquistas sociales. Ante un futuro que parece amenazante y dudoso, solo nos queda detenernos en el presente, que no dejamos de proteger, ordenar y reciclar, permanentemente en una juventud sin fin.

Desde el momento en que tenemos un futuro incierto e imprevisible en la política, en la economía, en la sociedad, lo que pasa a dominarnos es el sentimiento del miedo. Todo nos inquieta y asusta: el terrorismo, la competencia, la polución, la violencia, la superficialidad de los vínculos, las enfermedades, las dudas, la decepción e incertezas personales. La complejidad del mundo, cada vez más regido por la eficiencia y por la racionalidad, nos ha sacado de cualquier sentido trascendente y espiritual. La moral ya no hace falta buscarla en la filosofía o en la religión, ella se hace presente en los mensajes difundidos por los medios que diseñan nuestros pensamientos y acciones, y con la posibilidad de construir nuestra propia opinión. Evitamos los esfuerzos y sacrificios y ya no queremos aferrarnos a nada que ponga en riesgo nuestra autonomía y libertad (Lipovetsky, 2004).

La sociedad hedonista, que vive para el presente y no se identifica ni con las tradiciones ni con la posteridad, pierde su sentido de continuidad histórica. Para el Narciso actual, el cuerpo ya no designa una máquina, una abyección o un motivo para sentir vergüenza. El cuerpo ha ganado dignidad, respeto, fue promovido a un verdadero objeto de culto e identidad. Debe cuidarse constantemente de su buen funcionamiento, combatir las señales de degradación y luchar contra su obsolescencia por medio de prácticas diarias: rituales para mantenerse en forma (masajes, sauna, deportes, dietas) y controles (*check-up*, cirugía), obsesiones con la salud y con la estética.

La obra *Azul o Rosa* (imagen 1.3) insinúa la identidad que nuestra sociedad narcisista mantiene con el cuerpo, por lo que se refiere a la ruptura de barreras sexuales, a la juventud, al miedo a la muerte. La obra estaba compuesta por una serie de cuatro pinturas en óleo sobre lienzo con imágenes de figuras de carácter ambiguo con relación al sexo masculino o femenino: un bebe, una modelo con traje, un modelo con pelo largo y un cráneo. En el primer momento fueron enseñados solo el cuadro del bebe y el del modelo; faltaba exponer el segundo cuadro y la imagen del último estaba de cara a la pared. En los últimos días de la exposición toda la serie apareció expuesta normalmente.





Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 1.3. Eduardo Góes. *Azul o Rosa*. Óleo sobre lienzo. Cuatro cuadros de 46 x 38 cm. 2019**

En lo concerniente a la apariencia del cuerpo de un individuo y su identidad y relación con él, el trabajo *Azul o Rosa* dialoga con la serie *Polvo* de la artista brasileña Adriana Varejão (imagen 1.4). Inspirada en 132 términos que definieron el color de la piel del pueblo brasileño, la serie está compuesta por retratos de la autora, pintados por encargo, por un artista desconocido, y que recibieron posteriormente intervenciones de Varejão por medio de tonalidades distintas de la piel. Su idea era levantar cuestiones sobre raza e identidad negra.



Fuente: <https://vogue.globo.com/>

**Imagen 1.4. Adriana Varejão. *Serie Polvo*. Pintura. Atelier en Rio de Janeiro. 2014**

La idea detrás de *Azul o Rosa*, a su vez, busca reflexionar sobre las nuevas identidades sexuales presentes en el escenario contemporáneo; más precisamente, acerca de la

figura del andrógono que descarta completamente la idea de un sexo definido, preciso. La opción por la apariencia denota los deseos individualistas, libertad de expresión y objetivos existenciales que desafían y contrarían cualquiera patrón social. Para Lipovetsky (2005), la sociedad postmoderna aumenta la oportunidad de elecciones particulares y, a la vez, reduce las conductas autoritarias para privilegiar la diversidad. Esta aspiración e inclinación del individuo, su bienestar, sus intereses, su libertad de acción y expresión demuestran la verdad de la sociedad contemporánea: una sociedad abierta y plural. El título de la obra fue inspirado en una declaración de la actual ministra de la Mujer, Familia y Derechos Humanos de Brasil, Damares Alves, que declaró en los medios de comunicación, que “los chicos deberían usar azul y las chicas, rosa”.

Además de este carácter hedonista de nuestra sociedad narcisista, las demás realidades que contextualizan el mundo posmoderno nos hacen creer que vivimos en un momento de plena crisis. Pero, toda crisis conlleva su lado positivo: es una ocasión de oportunidades (*Kairós*, decían los griegos). El ambiente caótico de las crisis es un panorama propicio para la creatividad y creación de una nueva armonía. La gran ventaja que nuestra época actual nos ofrece, como seres humanos, es vivenciar y desarrollar la grandiosa ley natural que fomenta las metamorfosis, las mutaciones: la capacidad de adaptación. Ahora bien, la adaptación sin reflexión puede llevar a un recorrido cuyo fin es la indiferencia, a una pasividad frente a lo que hay. El gran problema de este último siglo ha sido la rapidez y celeridad de las transformaciones ocurridas; no tuvimos tiempo suficiente para reflexionar, digerir, evaluar, internalizar los permanentes cambios políticos, sociales, económicos, ambientales, culturales y sus efectos sobre nuestras vidas.

En su libro *Teoría de la Creatividad*, Jorge Wagensberg (2017) se ocupa de cuatro clases de ideas relacionadas con la realidad del mundo y sus transformaciones. Ideas afines con la acción de pensar, comprender, cambiar y vivir el mundo, es decir, pensar para comprender, comprender para cambiar y cambiar para vivir. Las ideas para *pensar* el mundo tienen que ver con las convicciones relacionadas con el lenguaje, con la expresión, con la comunicación. Y como mayor ejemplo, Wagensberg (2017) coloca la matemática como el lenguaje universal, una forma de conocimiento que se genera con ideas puras y abstractas. Luego vienen las ideas para *comprender* el mundo, que se exponen en los campos de la ciencia y del arte, y utilizan el método científico, artístico o revelado para convertir tales conceptos en conocimiento a través de la distinción entre lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo. A seguir, tenemos las ideas para *cambiar* el mundo, que tienen que ver con la técnica y la tecnología, ideas basadas en la eficacia y en la eficiencia, es decir, una lógica que distingue lo útil de lo inútil. Y por fin, las ideas para *vivir* el mundo, que a través de la distinción entre bueno y malo establecen los principios de la moral vigente; ideas asociadas a la convivencia entre humanos y su coexistencia con la naturaleza, con el planeta (Wagensberg, 2017).

Como el punto clave de este trabajo está en la tríada artista-obra-espectador, las ideas inherentes a esta estructura dicen respecto a pensar el mundo por medio de los lenguajes del arte y a comprender el mundo por medio del método artístico. Dicho de otro modo, la obra de arte es el objeto de expresión y resultado de las ideas pensadas

por el artista que, posteriormente, afecta también al espectador a pensar y comprender el mundo a su alrededor.

La propuesta de la obra *Metamorfosis* (imagen 1.5) tiene que ver con estas ideas capaces de comprender, pensar y, sobre todo, cambiar el mundo. El trabajo es una pintura en óleo sobre plástico y lienzo de la imagen en blanco y negro de un hombre desnudo que tiene las manos cruzadas por delante, encima del muslo y sujetado por cuerdas, algunas pintadas y otras reales. Al lado del cuadro se encuentran cuatro tijeras con etiquetas colgadas, escrita en cada una de ellas las palabras: Religión, Ciencia, Filosofía y Arte. En un segundo momento son retiradas poco a poco las cuerdas y la imagen blanco y negro pintada sobre una capa de plástico, dejando aparecer por debajo, la misma imagen del hombre, solo que ahora en color.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 1.5. Eduardo Góes. *Metamorfosis*. Óleo sobre lienzo y plástico. 150 x 100 cm. 2019**

He elegido estas cuatro palabras – Arte, Ciencia, Religión y Filosofía – para significar los principales recorridos que el hombre ha utilizado como forma de evolución y progreso a lo largo de los siglos. No obstante, estos conocimientos humanos pueden ser manejados como instrumentos tanto para el dominio y manipulación del propio hombre y de la naturaleza como, paradójicamente, para la liberación de las grandes

aflicciones y molestias humanas. La obra *Metamorfosis* introduce el argumento principal de la exposición y de esta investigación con estos cuatro temas, para hablar específicamente del Arte por medio del propio arte y de la tríada artista-obra-espectador. Cuando me refiero al arte en este trabajo, considero el arte visual en general y más específicamente la pintura y la instalación. Los distintos temas abordados circulan siempre alrededor del mismo eje: el tiempo y, por consecuencia, la metamorfosis.

Empiezo con una reflexión un poco delicada acerca del arte contemporáneo y sus direcciones temáticas. Si el arte forma parte de uno de los campos del conocimiento humano además de la filosofía, de la ciencia y de la religión, ¿por qué fragmentarlo en arte LGBT, arte negro, arte feminista etc.? Aunque estos temas se presenten en la estética actual no debería haber un tipo de arte específico destinado para cada uno de ellos, del mismo modo que no hay una filosofía LGBT, una religión feminista o una ciencia blanca. Menciono este tema por lo que ocurrió con el cartel para la divulgación de la exposición solicitado por la biblioteca del Ayuntamiento. Como el trabajo *Metamorfosis* fue uno de los primeros finalizados, enviamos la foto para los responsables por la publicidad y después de analizada, nos solicitaron otra imagen, sin explicarnos el motivo real para tal cambio.

Lo que quiero puntuar aquí no es la cuestión del argumento mismo, sino la dirección de un determinado tema para un público específico. El conocimiento humano pertenece a todos indistintamente y, si así no es, algo está equivocado en nuestra conducta. Si hacemos parte de esta gran unidad humana que llamamos humanidad, lo que beneficia o perjudica a uno debería actuar de igual manera sobre los demás. El Arte es uno solo, y sus variaciones deberían centrarse en sus formas de expresión, lenguajes, estilos y temas.

A diferencia de las religiones, que quieren atraer más y más fieles – cuya finalidad consiste más bien en controlar a los hombres que libertarlos –, de las filosofías, que buscan enseñar nuevas verdades y modos de vida, y de la ciencia, que promete solucionar todos los problemas físicos del hombre, “el arte solo ofrece”. En su naturaleza libre no busca salvar a nadie, no quiere presentar ninguna teoría, ni tampoco ser portador de la verdad; su única exigencia es ser visto. Afectar indistintamente. Sobre el arte de la escritura, escribe Eduardo Galeano (2006): “El lector entra y sale de la casa de palabras como quiere, cuando quiere y por donde quiere, leyéndola del principio al fin o del final al principio, de corrido o saltado o al azar o como se le ocurra. La libertad prueba que la casa es de veras suya: en el lector, y por el lector, existe y crece” (p.13).

La riqueza y belleza del momento actual está en su pluralidad y diversidad cultural, social, económica, política; me arriesgaría a afirmar que esta sería una de las características más destacadas de nuestra época tan fragmentada y especializada. El problema se encuentra justamente cuando uno de estos aspectos se sobrepone a los demás, dominándolos, esclavizándolos o limitando sus potencialidades, expresiones y acciones, de forma hegemónica. La cuestión contemporánea ya no es sobrevivir, pues ya tenemos en manos y hemos descubierto soluciones para los mayores problemas que perturban a la humanidad. El hecho es que no hemos aprendido

todavía convivir de forma armónica y equilibrada con las diferencias, sean ellas cuales fueren: sociales, culturales, religiosas, sexuales.

La obra *Metamorfosis* presenta estos modos de conocimiento humano como instrumentos para la libertad, utilizados de manera igualitaria, sin predominio o realce de ningún de ellos sobre el otro, como ocurre con la ciencia actualmente, que, comparada con las otras tres, es la que más poder e influencia tiene sobre la persona que suele admitir verdades solo a través de la razón: verdades cartesianas. En el campo de la técnica y de la ciencia, nuestra época produce milagros todos los días: cura, protección, vaticinios, prolongación de la vida etc. El milagro y la salvación del hombre ya han dejado de ser atributos únicos de la religión.

Cabe resaltar que cuando digo Religión, me refiero al conocimiento humano capaz de cambiar la conciencia y el comportamiento de los individuos con relación a sí mismos y a los demás. Religión en el sentido propio de su palabra latina: *religare*. Es decir, un conocimiento que proporcione una vez más la unión, la cohesión, la amalgama con todo aquello de lo que el hombre se ha alejado: consigo mismo, con el prójimo, con la naturaleza. A diferencia de las religiones vigentes, el verdadero conocimiento religioso no genera violencia e intolerancia, no manipula y explota a un gran colectivo, ni justifica cualquier acción en nombre de un dios. Para la inmensa mayoría de los seres humanos, la religión es uno de los pocos caminos que conducen a una conciencia ética. Como escribe Mario Vargas Llosa<sup>2</sup> (2013): “Los hombres se esfuerzan en creer en Dios porque no confían en sí mismos” (p.152). De los cuatro conocimientos humanos citados en *Metamorfosis*, la Religión y la Filosofía son los dos más capaces de proporcionar un enriquecimiento moral y ético a la sociedad, por medio de la disminución de la violencia, de la injusticia, de la explotación, de la ignorancia. Según la definición de Wagensberg (2017), la Filosofía es un dominio del conocimiento humano que se vale de la combinación de los tres métodos (científico, artístico y revelado), en el que se incluye creencias e ideologías, pero no se descarta la razón ni la crítica.

*Metamorfosis* habla del hombre esclavo de sí mismo, del individuo prisionero de sus propios deseos y emociones, de la sujeción del hombre moderno frente a un sistema dominante invisible para la mayoría de la sociedad. Como sugiere Wagensberg (2017), hay cuatro casos emblemáticos o las cuatro infamias del ser humano contra sí mismo: la esclavitud, la tiranía, la desigualdad de géneros y el maltrato a la naturaleza en general. Es cierto que nuestra sociedad defiende la libertad del individuo, pero no la libertad en su sentido verdadero y amplio, sino la libertad de elección, de consumo que fomenta todo el sistema social, económico y político vigente. Todavía estamos intentando crear una sociedad que sea capaz de respetar la libertad, las diferencias, y en la que palabras como espíritu, amor, ideales, arte, alma signifiquen valores a ser anhelados.

Con el objetivo de percibir mejor la acción de pensar, comprender, cambiar y vivir el mundo, el escritor e investigador Wagensberg (2017) enumera siete etapas o edades de la creatividad en la cultura humana. La primera propiedad dice respecto a la

---

<sup>2</sup> La traducción de las citas de textos y libros en portugués que aparecen en este trabajo, es mía.

utilidad (1), resultado de la selección natural del homínido y primer criterio de selección del *Homo habilis*. Hace más de dos millones de años surgió la idea cultural de prolongar la función de la mano con un instrumento, con una herramienta. El siguiente valor: la estética (2), añadida a la primera propiedad, ocurrió hace más de cuatrocientos mil años, cuando el *Homo erectus*, además de la utilidad, imprime, en sus hachas de piedra, la belleza – simetría. Pasado el tiempo, el *Homo Sapiens* dibuja, pinta y graba en las paredes de las grutas algo que no es utilidad ni estética. Representa la parte de la realidad que desea: animales, fecundidad, ritos, fiestas etc. Es como un apelo a algo inmaterial capaz de influir en lo material. A esta nueva propiedad cultural, Wagensberg la nombra espiritualidad (3). Pero el tiempo sigue pasando, y entonces, surge un gran salto: los símbolos. Con el florecimiento de la abstracción (4), los símbolos pasan a representar ideas abstractas: conceptos, números, palabras... Así emerge la explosión de ideas e interpretaciones, hasta que se inaugura la edad de la revelación (5), donde la cultura es dominada por verdades únicas y eternas de la fe, que fueron, tiempos después, en pleno Renacimiento, abaladas por una nueva forma de conocimiento: la ciencia (6), tal como la entendemos hoy: objetiva, inteligible y dialéctica. Para Wagensberg, aunque sitúe el arte desde las pinturas del Paleolítico, este sólo surge, en realidad, como arte, es decir, sin ninguna otra función social o religiosas, en el siglo XIX; de ahí considerarlo como la más reciente edad de la cultura: el arte (7). Primero fue lo útil y lo inútil, luego lo bello y lo feo, luego lo verdadero y lo falso y, finalmente, lo bueno y lo malo (Wagensberg, 2017).

Por lo tanto, frente a la actual crisis y a todos los logros y éxitos alcanzados por la humanidad, ya tenemos todos los instrumentos disponibles para el establecimiento de un nuevo equilibrio social, político, económico, religioso. Todo se encuentra exactamente aquí, a nuestra disposición. Como en un *collage* cubista, solo nos toca, ahora, saber elegir y combinar estos elementos disueltos para alcanzar el próximo estadio. No obstante, el equilibrio y armonía exigen un juego de polaridades entre lo material y lo inmaterial, lo objetivo y lo subjetivo, lo exterior y lo interior. Si no hay sentido en la materialidad de esta sociedad volátil, inestable y en permanente transformación, ¿dónde buscar sentido para alcanzar este nuevo equilibrio?

Es difícil vivir en un ambiente donde todo se ha vuelto incierto: los ideales, las convicciones, las certidumbres, las instituciones. Este no saber a qué atenerse genera cada vez más frustración, decepción, miedo. El mundo racional, exitoso y desarrollado de la ciencia que detiene la única verdad incuestionable no salvará a la humanidad de la inestabilidad emocional y afectiva que la aflige. El ser humano ahora necesita crecimiento y desarrollo del mundo subjetivo, del mundo interior. Lo que ha logrado con la ciencia y la tecnología ya es suficiente para vivir dignamente, con calidad y confort. El momento requiere una atención hacia el universo interior humano, un trabajo, una lucha interna, subjetiva, individual, y ello se ajusta a través de la filosofía, de la religión y del arte. Un arte que valore y fomente los valores necesarios para el momento actual, y un artista menos narcisista y más bien comprometido con toda la sociedad.

De suerte que el fenómeno del arte es esencial en el presente momento de nuestra realidad cultural, para pensar y comprender nuestro mundo, para producir esta



anhelada metamorfosis. Sin esta reflexión y comprensión no es plausible ninguna transformación positiva del hombre en relación consigo mismo ni con la naturaleza. Pero ¿cómo se encuentra el individuo contemporáneo en el ámbito de su naturaleza humana?

En noviembre de 1967, Guy Debord publica su libro *La Société du Spectacle* (La sociedad del espectáculo) cuyo eje central se fundamenta en la “reificación” o “cosificación” del individuo por obra del capitalismo, que crea artificialmente necesidades, modas y apetitos a fin de mantener un mercado en expansión. El consumidor, ilusionado por el fetiche y la adquisición obsesiva de productos manufacturados, muchas veces inútiles o superfluos, vacía su vida interior de preocupaciones de orden intelectual, cultural, política o simplemente humanas, alienándose y alejándose de su realidad político-social y de sí mismo. La reificación del individuo de nuestra civilización ha conllevado al empobrecimiento de lo humano (Debord, 1995).

El gran problema del consumo moderno, típico de nuestra cultura global, “cultura-mundo”, es que la mayoría de las veces, no elegimos las cosas que en realidad necesitamos para nuestro bienestar físico, psíquico y mental, sino las cosas que nos gustan. Así actúan los consumidores de tabaco, de dulces, de ternera, de películas de violencia o terror, de reggaetón, de fútbol etc. No quiero decir con esto que las personas deban dejar de vivir de acuerdo con sus satisfacciones y deseos, sino que podrían reflexionar un poco más acerca de lo que de verdad necesitan en lo referente a lo que le complace por un instante.

La sociedad del espectáculo de Debord, donde el valor vigente está ocupado por el entretenimiento y la diversión, según Vargas Llosa (2013), resulta en una banalización de la cultura y una generalización de la frivolidad; una cultura *light*, ligera, fácil y entretenida, que ayuda al individuo a evitar lo que le perturba, le preocupa o le angustia; o sea, una manera agradable de pasar el tiempo. El escritor y político peruano puntúa que la democratización de la cultura fue la principal razón para trivializar la vida cultural, puesto que posibilitó una cierta facilitación formal y superficialidad de contenido de los productos culturales con el propósito de llegar a la mayoría. El arte *light* da al espectador la cómoda impresión de que es culto, moderno, y todo ello con el mínimo de esfuerzo intelectual (Llosa, 2013).

Si adoptamos el concepto de un individuo culto como aquel que lee libros, visita exposiciones y museos, acude a conciertos y adquiere algunos conocimientos del mundo en que vivimos, podemos afirmar, seguramente, que ahora todos nosotros somos cultos de alguna forma. Sin embargo, hablar de democratización de la cultura es siempre algo muy delicado y peligroso cuando no se puntúa muy bien. Lo que defendemos es que en la contemporaneidad vivimos una realidad de diversidad, de existencias múltiples, donde el gran desafío es la convivencia armónica entre distintas ideas, pensamientos, opiniones y gustos. El momento es de inclusión, de respeto y de aceptación. De modo que defender aún la idea de una alta cultura o una cultura de élite y una cultura popular o cultura de masas, es seguir con una política discriminatoria, segregacionista. Pensamos que ya llegamos a una realidad en la que pueden coexistir distintas culturas, religiones, ideales, desde que se respete uno al otro, sin ninguna jerarquía, manipulación o dominio. Gracias a nuestras idiosincrasias

somos individuos complejos y distintos, y, por ende, cada uno tiene el derecho de elegir lo que crea mejor para su propia formación y felicidad. Creemos que, igual que la Religión, el Arte es una herramienta de conocimiento que debe proporcionar la unión entre seres, la comprensión de ideas, la reflexión de la realidad del mundo.

La noción de cultura, para Vargas Llosa (2013), implica un reclamo de un patrimonio de ideas, valores y obras de arte, de conocimientos históricos, religiosos, filosóficos y científicos en constante evolución. Y su acepción de cultura popular dice respecto a una forma de cultura menos refinada, sin pretensiones, más libre, genuina y representativa, y fácilmente accesible a un número mayor de individuos debido a su grado de fácil aceptación. Para el gran escritor, poco a poco se fue desmontando a la élite que monopolizaba el saber, los valores morales, la elegancia intelectual y el buen gusto.

La “cultura de masas” ofrece diariamente al público productos, eventos y novedades que sirven de entretenimiento. Su intención principal es entretener, dar placer al mayor número posible de personas, sin necesidad de referencias culturales o eruditas, sin exigencia de ninguna formación intelectual especializada. Lo que vale son individuos independientes, privados de lucidez y crítica social, capaces solo de juzgar a través de sus propios parámetros y valores (Llosa, 2013).

Según el pensamiento de T.S. Eliot, (como se citó en Llosa, 2013), la alta cultura, patrimonio de una élite minoritaria, debe, efectivamente, preservar y garantizar su calidad, e impedir su destrucción a través de la democratización universal de la cultura. Para el poeta británico-estadounidense, la ingenua idea de transmitir cultura a la totalidad de la sociedad por medio de la educación, generaría seguramente el empobrecimiento de la alta cultura.

Por otro lado, la escritora y socióloga Sarah Thornton (2010) enumera cuatro hipótesis para la popularización del arte en nuestra época: primero, somos más cultivados que antes y desarrollamos un gusto por bienes culturales más complejos; segundo, aunque somos más instruidos, leemos menos debido a la cultura masiva de la imagen, su rapidez y facilidad; tercero, con la globalización, el arte cruza fronteras entre diferentes realidades y culturas, y sin grandes obstáculos; y, por último, el hecho de ser muy cara. Precios altos surgen en los titulares y medios de comunicación, los que, a su vez, popularizan la idea de arte como un bien de lujo y símbolo de estatus. Hoy algunos artistas pueden llegar a ocupar titulares de grandes periódicos simplemente por el hecho de una obra suya haber logrado un precio alto en una subasta. Y no podría ser diferente, puesto que la mayoría de los periodistas que siguen esta comercialización del arte está interesada en los precios y en los responsables por las pujas y apuestas; ellos no escriben sobre arte. Fue lo que ocurrió con el artista Damien Hirst, cuando vendió su tiburón por 20 millones de dólares, consolidando su posición como uno de los más célebres artistas vivos en el mundo. Como señala muy bien Thornton (2010): “El valor en dólares de la obra prácticamente masacró sus otros significados” (p. 55).

No obstante, la popularización del arte no significa que esté ocurriendo un consumo inteligible y placentero del arte en general. Todavía sigue existiendo un arte elitista y segregador, sea entre los componentes del mundo del arte o entre los públicos

consumidores de arte. El elitismo cultural se fortalece cada vez que el arte desaparece de la proximidad personal para pasar a estar bajo la custodia de un limitado número de especialistas, que producen discursos y teorías herméticas, por lo general, inaccesibles al gran público y con gran poder segregador. Ahora la pregunta es: ¿Se puede democratizar el arte sin alterar su calidad o contenido intelectual? Es responsabilidad del artista actual, con su potencial creativo, intentar desarrollar nuevas habilidades y sensibilidades en el hombre moderno, y hacer que el arte de calidad o Arte sea una parte fundamental en nuestra vida afectiva y en nuestra sociedad.

## 1.2. Narciso y su imagen: una presentación del artista visual

Con objetivo de abrir un espacio de reflexión acerca de la figura del artista visual, el primer componente de la tríada artista-obra-espectador, quisiéramos iniciar antes, con la pregunta planteada por la escritora y socióloga de arte, Sarah Thornton: *¿Qué es un artista? ¿Quién es, en realidad, ese protagonista definido por el Diccionario de la Real Academia Española (RAE) como “persona que cultiva alguna de las bellas artes, persona dotada de la capacidad o habilidades necesarias para alguna de las bellas artes, o aun, persona que hace algo con suma perfección”*<sup>3</sup>

Varios filósofos y teóricos a lo largo de la historia de las ciencias humanas ya se aventuraron a responder esa pregunta. Incluso muchos artistas cuando se les interroga a respecto de qué es ser artista, no logran contestar antes de una larga reflexión. La cuestión acerca de este personaje creativo y su papel en el mundo no admite una respuesta definitiva y precisa. En torno al enigma del artista hay una mezcla de mito y realidad, de especulaciones e investigaciones, de ficciones e historias documentadas.

Como se trata de un individuo que trabaja con lo subjetivo y tiene la creatividad como materia fundamental, podríamos encontrar tantos artistas como personalidades, por ello resultaría muy complejo abarcar los distintos perfiles de este encantador y contradictorio creador de imágenes y conceptos. Sin embargo, intentaremos de una manera general demarcar algunos trazos de la personalidad de los artistas, más específicamente, los artistas visuales.

Podríamos considerar aquí algunas definiciones y matizar al artista como un individuo que logra hacer visible lo invisible a través de un saber que aporta maestría y técnica; o una persona capaz de crear obras que admiramos y no nos sentimos capaces de producir; o aún, un importante agente colaborador de la sociedad que crea conceptos y contribuye con la producción de nuevos materiales, técnicas, representaciones e imágenes; o simplemente un sujeto que se dedica al arte por necesidades emocionales o espirituales.

El Artista es aquel que detiene una cierta autoridad, en el sentido romano de *auctoritas*, no de poder, sino como define el Diccionario de la RAE, en su tercera acepción, de “prestigio y crédito que se reconoce a una persona o institución por su

---

<sup>3</sup> <https://dle.rae.es/>

legitimidad o por su calidad y competencia en alguna materia”. Hoy, por ejemplo, encontramos muchos casos de artistas, de autoridades en el mundo del arte que juegan mejor con las ideas y teorías que con técnicas y procesos artísticos. No obstante, para los especialistas y críticos de arte contemporáneo, esto no es un problema. Sin embargo, para otro público, ellos actúan como magos que entretienen y distraen a una audiencia determinada, pero no la convencen.

Para Zeng Fanzhi (como se citó en Thornton, 2010), “el artista es un filósofo solitario” (p. 82). El escritor brasileño Mário de Andrade (como se citó en Morais, 2002) afirma: “Un artista que no es el mismo artesano no es que no pueda ser artista (psicológicamente sí), pero no puede hacer obras de arte dignas de ese nombre. Un artista que no es un buen artesano, no es que no pueda ser un artista: simplemente no es un buen artista” (p. 79); Fernando Pessoa (2006) prefiere escribir: “Mi alma es una orquesta oculta; no sé qué instrumentos tañe o rechina, cuerdas y harpas, timbales y tambores, dentro de mí. Sólo me conozco como sinfonía” (p. 25).

Utilizándonos de la tríada artista-obra-espectador como parámetro, lo definiríamos como un individuo que, por necesidad vital, tiene coraje de enseñarse y expresarse con entusiasmo, creatividad y habilidad innata o desarrollada, para producir objetos artísticos que afectarán cuerpos de distintas naturalezas u otros cuerpos sensibles y pensantes, de manera positiva o negativa.

Dejando de lado la figura del artista como un ser elegido, especial o privilegiado, no podemos tampoco compararlo con los demás profesionales o trabajadores asalariados. El arte es una de las pocas actividades humanas en las que el productor mantiene una relación subjetiva, emocional o particular con la pieza creada. El producto final de su trabajo es siempre un objeto físico o inmaterial, que genera expectativas tanto para el propio ejecutor como para el consumidor. Además del hecho de que el producto de creación del artista lleva consigo mucho de su propio autor, de su carácter, de sus emociones y pensamientos.

En la mente del público en general se creó una imagen de los artistas como figuras de difícil convivencia, personas con comportamientos, temperamentos y personalidades distintas; muchas veces egocéntricos, románticos, rebeldes, excéntricos, informales, caprichosos, estafalarios y envidiablemente libres. La consideración y relevancia social del artista ha cambiado diversas veces a lo largo de su trayectoria en la historia; con personalidad de tipo conservador y académico o innovador y revolucionario, materialista o idealista, narcisista o altruista, el artista, en su recorrido, ha sido motivado por razones políticas, religiosas, sociales, individuales o ideológicas.

En el imaginario colectivo, este personaje muchas veces incomprendido y no menos veces venerado ya asumió el papel de mago, sacerdote, inventor de utopías, visionario, farsante, demiurgo, misionero, genio destructor o lúdico conspirador. En el mito del mago, por ejemplo, tenemos la imagen del artista como un persuasor, un ser mágico, alguien con poderes excepcionales, personas que transforman los momentos desconcertantes, el caos, los problemas en general, la materia en algo nuevo. Cuando Sarah Thornton entrevista al artista Wangechi Mutu (como se citó en Thornton, 2010), le pregunta ¿qué es un artista?; a lo que Mutu contesta: “Para mí,

los artistas son individuos que hablan en nombre del grupo. Somos unos soplones... o una señal de alarma. El arte permite insuflarle magia a la verdad” (p. 90). Así que, podríamos afirmar que el mito del mago aporta el misterio, lo oculto, la incógnita y el encanto que rodea a la figura del artista.

### **1.2.1. El Narciso actual: las facetas del artista contemporáneo**

Para expresar la particularidad, la individualidad y la distancia subjetiva entre los seres humanos, Michel de Montaigne (como se citó en Dalí, 2016) decía: “Existe más diferencia entre un hombre y otro hombre que entre dos animales de diferente especie” (p. 15). Del mismo modo, podríamos distinguir en gran escala a un artista visual de otro. Ellos pueden ser categorizados en distintas clases, que varían de acuerdo con las actitudes, la calidad de las obras, la función, la aparición en los medios, donde actúan y, especialmente, en relación con quiénes los clasifican.

Desde el punto de vista de Grace Dunham (como se citó en Thornton, 2010), escritora y activista estadounidense, hija de los conocidos artistas Laurie Simmons y Carroll Dunham, “los artistas serios son parte de algún progreso histórico-artístico, y forman parte del mundo del arte global al que pertenecen mis padres; los artistas que no son serios, en cambio, exponen en las galerías de Santa Fe” (p. 251). Dicho de otro modo, lo que Dunham designa de artistas no serios, en efecto, serían aquellos mismos denominados de artistas *outsiders*, excluidos, marginales, aquellos que no recibieron el aval del mundo del arte profesional. No pasan de artistas no descubiertos, o mejor, encubiertos por el circuito vigente del arte contemporáneo.

Jean Dubuffet (como se citó en Thornton, 2010), el pintor francés moderno que en 1945 acuñó el término *art brut*, aunque se haya interesado por pacientes de hospitales psiquiátricos, indica la figura del artista marginal asociado a las gentes ajenas al mundo artístico, sin una formación académica. Dubuffet incluso encuentra el *art brut* más precioso y auténtico que las producciones profesionales, puesto que eran realizadas sin la interferencia de las preocupaciones de competencias, reconocimiento o promoción social.

En la óptica de Jean Dubuffet, el *art brut* es producido como gesto puro, no contaminado por el ambiente cultural, y sin la menor intención de hacer arte. El lenguaje simbólico expresa imágenes del inconsciente en su infinita diversidad por estos artistas definidos como *outsiders*. El crítico inglés Victor Musgrave (como se citó en Leirner, 1991), a diferencia de estos creadores, señala a los artistas ingenuos o primitivos, artistas que tienen el deseo de agradar y ser aceptados, que tienden a ser tranquilos y muchas veces acomodados y, por ende, no evolucionan. Podemos citar todavía, dentro de esta línea de *outsiders*, a los autores del arte tribal o del arte terapéutico, realizado en los hospitales psiquiátricos.

Massimiliano Gioni, comisario de una exposición formada por 160 artistas no profesionales, personas sin estudios, locos, internados, autodidactas o *naïf*, ya utilizaba el término “ilustres desconocidos” para referirse a los artistas excluidos o que estaban al margen del sistema. Con todo, hay teóricos y artistas que siguen definiendo a los artistas marginales como personas que utilizan el arte como forma

de catarsis y sobrevivencia. En estos casos, la práctica artística los aleja de la delincuencia, del asesinato o del suicidio (Thornton, 2015). Seguramente Van Gogh formaría parte de este grupo, así como los artistas contemporáneos Yayoi Kusama y David Nebreda.

Percibimos que sólo con la expresión *outsiders* ya no llegamos a una idea muy clara sobre quién es o no artista. Es cierto que la expresión artística no es un privilegio de individuos excepcionales, sino de todos; pero esto no quiere decir que todos los que producen pinturas, dibujos y esculturas sean artistas. Desde esta perspectiva, sería lo mismo que afirmar que todos los que escriben, que producen textos son escritores o autores de literatura. El arte exige mucho más que una simple producción de lenguajes e intención de expresarse.

El renombrado crítico y curador italiano Francesco Bonami (como se citó en Thornton, 2010), en su libro *Picasso es creído: cómo distinguir un verdadero artista contemporáneo de uno que no lo es*, divide a los artistas en cuatro categorías diferentes: “de verdad” o “falsos”, “buenos” o “malos”. “Bruce Nauman es un buen artista de verdad”, explica Bonami. Y continúa con otros ejemplos: “Francis Alÿs es un buen artista falso, igual que Cattelan”, y “Ai Weiwei un epítome del mal artista falso” (p. 245).

Por otro lado, para la artista Andrea Frase (como se citó en Thornton, 2010), hay todavía otras clases de artistas: el perverso, el neurótico y el psicótico. En pocas palabras, ella afirma que el artista perverso mantiene una relación primitiva, instintiva y fecunda con el quehacer artístico, es un transgresor; el neurótico, es un tipo antiguo que lucha con la culpa y la vergüenza; y el psicótico asociado a los artistas marginales o de *art brut*.

En definitiva, ante tantas clasificaciones podríamos suponer que todos somos artistas, como ya afirmaron anteriormente muchos artistas. No obstante, no sabemos vivir sin etiquetar o catalogar los objetos y a los sujetos. De ahí que podríamos dividir la categoría artística, que formamos todos nosotros, en buenos y malos, famosos y marginales, exitosos y fracasados. El mercado del arte contemporáneo, por ejemplo, ha dibujado un modelo de artista exitoso que excluye a todos los demás que no siguen la razón hegemónica del circuito, es decir, la producción, la divulgación y las ventas identificadas con las lógicas y acuerdos económicos con el mercado. Aquellos artistas que no alcanzaron la fama y la fortuna a los veinticinco o como máximo treinta años, por ejemplo, ya experimentaron el sentimiento de fracaso estipulado por el mercado del arte. A propósito de la fama, la crítica estadounidense, Edit DeAk (como se citó en Leirner, 1991), se expresa así: “La fama no es necesariamente talento: la fama se puede otorgar a los idiotas. Generalmente es una profesión extraída por casualidad y no elegida por consenso. La fama es una especie de caníbales, consumida displicentemente por sus propios productores” (p. 110).

El artista marginal y no capturado por el sistema se ve obligado a asumir otras actitudes o trabajos además de producir arte. Ricardo Basbaum (2013) lo denominó artista-etc, el personaje artista que asume papeles que van más allá del gesto de producción dirigido exclusivamente hacia la obra, para situarse como artista-profesor, artista-escritor, artista-comisario, artista-marchante, artista-activista,

artista-investigador. El artista-artista, para Basbaum, se trata de los pocos que logran vivir exclusivamente de su producción artística; quien es artista en tiempo integral. Henri Matisse (como se citó en Zoladz, 2011), por ejemplo, trazó un camino por el que el artista debería consolidar su vida artística: “Para ser pintora, una mujer debe llevar una vida completamente dedicada a la pintura: es lo único necesario, por muy poco dotada que sea. Eso es lo que he estado haciendo. Solo pienso en mi trabajo” (p. 36). De una manera sutil, Matisse sostiene que el quehacer artístico es más importante que el talento en sí.

Y de este modo, podríamos seguir la lista con más ejemplos, con los artistas coleccionadores de arte, que invierten su renta en algo que “entienden”; los artistas que explotan los medios de masa; los artistas emergentes, en torno de los que los comisarios artísticos, coleccionistas y galeristas tienden a gravitar etc.

### ***1.2.2. ¿Cuál es la imagen del genio contemporáneo?***

El mito del mago ha sido identificado también con el artista genio del siglo XX. En el Diccionario de la R.A.E. el significado de la palabra genio está asociado a un individuo de “índole o condición peculiar de algunas cosas” o todavía, de alguien con “capacidad mental extraordinaria para crear o inventar cosas nuevas y admirables”.

En el mundo del arte plástico, la figura del genio surge en el inicio de la era moderna, con el humanismo del Renacimiento y el desarrollo de la clase burguesa. Caracterizado como una persona especial, única y con habilidades extraordinarias, el genio es capaz de imprimir en sus creaciones aspectos originales y admirados por el común de los mortales. Desde esta perspectiva, se crea el concepto de genio, como una persona privilegiada que nace con un determinado don o habilidad para desarrollar con virtuosismo una labor artística. “El genio nace, no se hace”, reza una voz del sentido común. Vale señalar aquí que el concepto creador del divino artista va, antes bien, asociado a la idea de genio. Pero, a partir del momento en que el artista posee el origen divino de su genio y calidades especiales, toma cuerpo la idea de que él no necesita el aprendizaje o la práctica, pues ya nace artista.

El abad Jean-Baptiste Du Bos define, en *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* (1719), que el hombre de genio se halla en las disposiciones físicas del individuo, mejor dicho, que el genio no es cultivado, que el hombre nace dotado de ello y no se convierte en uno. Convencido de que las causas exteriores no pueden suscitar un genio, defiende la idea de que esa excepcionalidad en un pintor o escultor proviene de razones fisiológicas, tanto de la buena organización del cerebro como de la calidad de la sangre, principal elemento responsable por el entusiasmo que se apodera de los espíritus creadores en el momento de la producción de las ideas. Fiel a la descripción mecanicista del cuerpo presentada por Descartes, Du Bos (como se citó en Lichtenstein, 2013) explica que su teoría justifica el acto y que “de la mano del pintor hay huellas que van más allá de su concepción y conocimiento, causando su propia admiración y sorpresa. [...] Lo que el hombre genio hace mejor es lo que nadie le ha enseñado a hacer” (pp. 90-92). El abad utiliza como ejemplo a los grandes genios Rafael, Carracci, Rubens, Poussin, Le Brun y otros pintores que tuvieron, todos ellos, maestros mediocres.

En lo que respecta al canon de apreciación renacentista, el valor del arte ya no se hallaba en la imitación de la realidad o en el trabajo cuidadoso, sino en el éxtasis artístico, el “entusiasmo” de los griegos, como complemento de la obra del intelecto. La creación artística pasa a apoyarse en la invención, en la visión interior, en la inspiración divina, y de este modo, el artista empieza a ser respetado como un ser divino. Las biografías actuales de artistas, plagadas de mitos y leyendas, no son algo nuevo. Giorgio Vasari (como se citó en Kris y Kurz, 2007), en el famoso libro *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*, nos hablaba del genio y temperamento de los “divinos artistas” del siglo XVI, resaltando incluso que “el genio de un maestro ya empieza a expresarse en la niñez” (p. 41). Esta afirmación fomentó la idea de que los rasgos de singularidad y genialidad eran algo innato y no adquirido o enseñado.

En el siglo XVIII, el mito del origen divino del arte y la antigua concepción del genio, individuo conocido por la combinación de un impulso natural y de una inspiración divina, gana más fuerza y valor con la influencia de la teoría del artista genio propiciada por el filósofo Kant.

Miguel Ángel parece ser el primer arquetipo de creador influido por el mito del artista divino. Su soledad y su obsesión por las ideas en función de un trabajo duro profundamente atado a su carácter, a su furor creativo ayudó a crear esta imagen del artista genio. Y Picasso es, seguramente, el artista del siglo XX que es tomado por el mayor y último genio de la historia del arte. Pero la imagen que tenemos hoy en día de este personaje tan complejo es bien distinta de aquella en el principio de la historia. Su carrera, función y estatus social ha sufrido varias transformaciones a lo largo de los siglos.

Pero la pregunta, a poco de reflexionar, surge de inmediato: ¿Dónde se hallan los artistas genios contemporáneos? Es fácil identificarlos entre los grandes científicos de la matemática (William James Sidis, Terence Tao, Mislav Predavec), de la física (Albert Einstein, Stephen Hawking, Kim Ung-Yong), de la informática (Bill Gates, Dennis Ritchie, Steve Jobs), o todavía, los genios de la literatura (Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, José Saramago), de la arquitectura (Oscar Niemeyer, Frank Gehry, Santiago Calatrava), de la música (Philip Glass, Pierre Boulez, Leonard Bernstein) y del cine (Orson Welles, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Quentin Tarantino).

Hemos visto que el artista genio es definido como un individuo que posee un don, un talento y capacidad de inventar o crear innovaciones capaces de revolucionar el campo del conocimiento artístico, diferenciándose así de los demás seres vulgares o comunes y, por ello, merece la admiración y el respeto de todos. Luego, ¿podríamos seguir utilizando ese mismo concepto e idea de genio para el artista contemporáneo? ¿Qué habilidad innata, virtuosismo o talento presentan actualmente para merecer el respeto y la admiración de los demás seres comunes? Los grandes renombrados artistas entrevistados por Thornton en su libro *33 Artistas en 3 Actos* no presentan las mencionadas calidades.

Apoyados en este panorama artístico, ¿cómo formar nuevos talentos si los criterios de evaluación exigidos por la industria cultural visual no dicen más respecto a lo que



se desarrolla en la mayoría de las universidades de Bellas Artes? Es cierto que en el arte contemporáneo la idea y el concepto se definió como componente esencial de la obra. Incluso, además de este parámetro fundamental se añaden otros aspectos que pasaron a formar parte de la producción artística contemporánea, a saber: el proceso creativo del objeto, pues el resultado final ya no es suficiente; y la historia o la biografía del artista que se desprende de la misma obra.

Entonces, ¿qué atributos determinarían el éxito de un artista visual? ¿El don, el virtuosismo, la capacidad intelectual, la creatividad, la dedicación, el perfeccionismo, la relación social, el carácter del individuo? ¿Qué hace a un artista “de verdad” distinguirse de un artista inexpressivo? Para Thornton (2015), el artista contemporáneo reconocido en el mundo del arte tiene que actuar con responsabilidad e importarse con su influencia en el mundo, tiene que conectarse con sus pares y colaboradores, y, por último, trabajar con habilidad en la factura de la obra, desde la concepción hasta la estrategia de marketing. Es decir, es una profesión que exige una larga serie de capacidades, facultades y actitudes, más allá del conocimiento del campo artístico.

En nuestros tiempos, el mito del artista no se dirige al genio, sino al artista superestrella, al artista negociador, al artista que se hace fuertemente presente en los medios de radio, televisión e internet. La evaluación y difusión de la calidad artística de sus producciones están a cargo de los grandes expertos del mundo del arte, que determinan patrones y reglas nada transparentes y poco reconocibles. El artista Takashi Murakami, por ejemplo, un reconocido fan de Andy Warhol, cree que la gran genialidad de este artista fue descubrir la pintura fácil (Thornton, 2015).

¿A quién está direccionada la producción artística contemporánea?, o dicho de otro modo, ¿quiénes son los verdaderos consumidores del arte producido por los exitosos representantes del mundo del arte actual? Si partimos de la tríada artista-obra-espectador como parámetro de análisis, podríamos conocer un poco más la figura del artista a través del propio espectador que él desea afectar. Como guía para este raciocinio utilizaremos el pensamiento del profesor Henrique J. de Souza (1995): “Toda profesión es sacerdocio o comercio, según sea ejercida por el altruismo o por el egoísmo” (p. 11).

De acuerdo con esta afirmación, la propuesta y finalidad del artista y de su oficio instauran la categoría de arte que él realiza. Juzgo que todos están de acuerdo en que primeramente el artista produce el arte para sí mismo, sea como una necesidad vital, por placer, por negocio, por fama o, incluso, para mantener el equilibrio psico-mental. No obstante, el hecho de ejercer una actividad cuyo resultado final lleve al beneficio propio no convierte al artista en un profesional egoísta. Como afirma Wagensberg (2017), toda acción humana puede tender a más bien un progreso colectivo o a un progreso personal. Todo depende de la intención de quien la piensa, dado que esta división se plantea “entre dos clases de genios ligeramente distintos, unos con una mayor vocación para ayudar al prójimo, los otros con una mayor vocación por ayudarse a sí mismos” (p. 145).

Es particularmente la manera en que el creador de la obra se relaciona con la figura del espectador, del componente final de la tríada artista-obra-espectador, la que determinará el carácter individualista o altruista de su trabajo. Cuanto más beneficioso,

ventaja o provecho tenga el espectador de la obra en el momento de la experiencia estética, más progreso colectivo se atribuiría al autor de la pieza. El resultado positivo para el público puede ser definido por el placer estético, por el entendimiento de la idea propuesta por el autor y por la cantidad de personas beneficiadas por esos dos aspectos anteriores. Dicho de otro modo, el tipo de afecto y la cantidad de individuos afectados positivamente por la obra de arte determinarían el verdadero sacerdocio. No quiero afirmar con ello que el artista deba crear la obra para agradar al público, sino que tenga consciencia de los efectos que ella puede generar en el espectador.

Para la palabra sacerdote, encontramos en el Diccionario de la RAE los significados de: “ministro propio de una religión o de un culto”; o “persona dedicada y consagrada a hacer, celebrar y ofrecer sacrificios”. Su etimología viene del latín *sacerdos*, *sacerdotis* (encargado de hacer cosas sagradas) formado de *sacer*, *sacra* (sagrado) y la raíz indoeuropea *dhe* (hacer)<sup>4</sup>. En la Antigua Grecia, el sacerdote era aquel que realizaba sacrificios.

Por consiguiente, podríamos afirmar que el sacerdote es una autoridad con un talento, un oficio o don sagrado que se dedica a realizar actos religiosos sirviendo, al mismo tiempo, de intermediario o mediador entre el hombre y dios. Así que entendería el término del profesor y filósofo Henrique José de Souza, “toda profesión es sacerdocio”, como una actividad realizada por un individuo con habilidades específicas que, a través de su dedicación, labor y esfuerzo, beneficia a los demás. En otro momento Souza (1995) señala que “la humanidad es infeliz por haber hecho de la labor un sacrificio y del amor un pecado” (p. 11). Completando el sentido de la afirmación anterior, entendemos que una de las razones de la infelicidad humana está en el hecho de trabajar en algo que no le complace, que le significa un sacrificio. El sentido de sacrificio utilizado por Henrique de Souza no está relacionado específicamente a un peso o una carga, sino un sacro oficio, un oficio sagrado, un trabajo realizado con responsabilidad y amor por los demás. Esto nos lleva a pensar otra vez en el antiguo papel del mago, del artista divino.

Si aportáramos este concepto para la actividad artística, diríamos que el artista debería ser una persona con habilidades y talentos artísticos capaz de afectar positivamente a otros individuos a través de sus obras; o aún, un mediador, un intermediario o un instrumento de unión entre la idea inicial y el espectador. Este acto de unión nos remite a la palabra latina *ligare*, origen de la palabra religión, *religare*, o sea, volver a ligar, atar; asimismo a la palabra sacrificio, oficio sagrado o religioso. Religioso en el sentido de que reúne o religa lo que fue separado anteriormente. En definitiva, el artista sería así, el mediador que liga la idea, superior, divina, genial al hombre corriente a través de la obra, completando así, armónicamente, la tríada artista-obra-espectador.

Defiendo la idea de que el artista debe siempre pensar en su público, en el espectador de su obra, el que, en mi punto de vista, es un componente esencial en el proceso. Él es el sujeto del experimento estético que completa la obra, puesto que es quien precisamente da vida y mantiene viva la idea primera del artista, expresada por la

---

<sup>4</sup> <http://etimologias.dechile.net/?sacerdote>

obra. Es su mirada la que hace resucitar y circular la existencia del objeto artístico y el pensamiento y el sentimiento del artista que se halla en él.

A diferencia del artista que realiza su oficio por sacerdocio, el artista que tiene el lucro o el beneficio financiero como el principal objetivo de su trabajo, actuaría, según Henrique de Souza, por comercio. De este modo, priorizaría el pensamiento egoísta, el que concentraría todos o la mayoría de los beneficios y ventajas en interés propio o de aquellos más cercanos. Cabe destacar que no estamos hablando de la calidad de las obras producidas, sino del objetivo final del creador artístico. Es de conocimiento de todos, por ejemplo, que el artista y genio español Salvador Dalí (2016) estimaba en demasía el dinero; desde su adolescencia ya había determinado a sí mismo que iría a “convertir[se], en la medida de lo posible, en ligeramente multimillonario. Y así ha sido” (p. 45). Sin embargo, el hecho de practicar su arte por comercio no excluye la posibilidad de ejercerlo también por sacerdocio. Cuando Dalí (2016) afirmaba que “ayudar a que el hombre acceda al proceso creador, alimentar la vida cósmica y social, ésta es la misión del artista” (p. 163), se nota un innegable pensamiento altruista. Pero, es cierto que el artista u otro profesional siempre dará prioridad a uno de los platos de la balanza. Es evidente, para quien sigue la historia de los exitosos artistas contemporáneos Jeff Koons y Damien Hirst, que ellos son ejemplos perfectos de profesionales que actúan tanto por comercio como por la “noble” fama.

De esta manera, el artista plástico a lo largo de la historia occidental figura como un ser en constante metamorfosis; como fruto inherente de su propia época, permanentemente, el pintor y el escultor, en especial, cambió su actividad, su actitud y su estatus social y económico. En cada momento de esta transformación del artista aparecen nuevos tipos junto a los anteriores, sin reemplazarlos por completo. De este modo, encontramos al maestro de la corporación al lado del artista de la Academia, al artista como genio y protegido del rey, junto al anónimo y solitario, al prestigiado artista académico al lado del revolucionario vanguardista y, por fin, al artista marginal al lado del artista superestrella luchando por un espacio en el mercado del arte.

### **1.3. La Metamorfosis de Narciso: La Trayectoria del Artista**

Todo Artista es un ser político, inserido y consciente de su tiempo. El arte es fruto de su tiempo porque exige del Artista que sea un individuo conectado al colectivo y capaz de criticar, influir, mejorar o indicar nuevas maneras de mirar el mundo y la realidad humana a través de su producción artística. De modo que el artista de hoy debe demostrar interés por la época actual, sobre todo, por los problemas sociales. “En los artistas existe el compromiso con lo creado y el tiempo, con el espacio y la memoria, con la vida y la muerte”, señala la escritora Carmen Marcos (2011, p. 29).

La pregunta es: ¿En qué tiempo se encuentra el artista? ¿En las experiencias, tradiciones, memorias y conocimientos del pasado? ¿En el escenario, realidad y espíritu del momento presente? ¿O en la novedad, en el misterio y visión del futuro? No existe la figura del artista solitario, ni del creador independiente, ni tampoco un lienzo en blanco. Nunca se empieza de cero o a partir de la nada, sino influenciados por un pasado pleno de lenguajes, de historias, de imágenes e de ideas desarrolladas.

Nadie logra desvincularse del momento presente, del panorama social, político, tecnológico y económico de su época; y tampoco deja de fomentar esperanza de cambios y de mejores condiciones, ni de perpetuar su nombre o marcar el mundo con su presencia. El artista elige, de acuerdo con su realidad y límites, en qué espacio-tiempo debe actuar con su trabajo y obra; no obstante, me arriesgaría a afirmar que el “verdadero” artista es aquel que se esgrime, de manera armónica y equilibrada, en el conjunto de los tres tiempos. Pealbart (2010), en lo que concierne a la relación del artista con el tiempo, escribe: “Los artistas, a su vez, son felices. Se embriagan con las casualidades imprevistas, inexplicables y retroactivas. La mayoría vive el instante, ya que es difícil predecir el efecto de un acto presente en el futuro” (p. XVI).

Poner en orden la imagen y el estatus del artista a lo largo de la historia es una tarea compleja, porque no sigue una evolución lineal, sino que se mezclan y se enredan. El mito del chamán, del mago se funde con la leyenda del ser divino, el estereotipo del demiurgo se confunde con la invención del genio. Es cierto que los cambios sociales y económicos, que son los verdaderamente determinantes, influyeron de forma definitiva en este personaje cuya existencia en la historia ya se diluyó y renació en distintas ocasiones y, frecuentemente, con nuevos semblantes.

Por lo que se refiere a los autores de las primeras imágenes creadas por el hombre, todavía se vierten proposiciones e hipótesis con respecto a su verdadera identidad. Pese a contar con enormes recursos técnicos y el trabajo de grandes expertos y científicos, el misterio siempre está ahí, revelándose como algo más allá de nuestro conocimiento. El mito ancestral del chamán y del carácter místico-religioso de las pinturas rupestres se mantiene aún como la teoría más plausible en el campo científico hasta el momento.

A partir de la sedentarización humana y con el descubrimiento de la agricultura y la división de trabajo, el hombre empieza a desarrollar ciertas actividades que le exigen un pensamiento más complejo y, de este modo, la producción de nuevas herramientas, artefactos y utensilios de alfarería, cestería etc. Los antiguos creadores de imágenes pasan a producir formas tridimensionales y marcas o dibujos de representación sobre estos instrumentos de uso diario.

Si nos adelantamos hacia las civilizaciones occidentales de la antigua Grecia y Roma, notamos que a los antiguos pintores y escultores no se les atribuía ninguna importancia, talento respetable o valor especial. En una economía basada en la esclavitud, la posición social del “artista” era aún muy limitada debido al bajo precio por la labor manual. No obstante, a principios del siglo IV a.C., ya se notaba que la apreciación por pintores y escultores había cambiado sensiblemente. Sin embargo, la existencia de artistas en contacto íntimo con príncipes y gobernantes no fue suficiente para anular la desconfianza y el desprecio por el arte como profesión. La revalorización social y la alta estima expresada en las biografías helenísticas no llegó a disipar el recelo que inspiraba la condición del artista, aunque su obra fuera admirada y venerada. “Porque, aunque nos cautive un objeto”, aseveraba Plutarco (como se citó en Kris & Kurz, 2007), “no es, sin embargo, necesario que deseemos imitar a su creador” (p. 50). El pintor y escultor griego siguió siendo el artesano que no ostentaba la inspiración divina, con que contaba el poeta. Para Platón, además de esta falta, se añade la idea, que ya existía desde el siglo V a.C., de que el artesano era

un mero imitador de la naturaleza y, por ello, no merecería la misma alta estima dedicada a otros creadores, los poetas.

En la mitología griega y romana hallamos las nueve jóvenes y bellas musas, las veneradas diosas que inspiraban y controlaban un determinado atributo de la creación humana. No obstante, ninguna de ellas era responsable por guiar las artes de la pintura ni de la escultura. Resulta que el trabajo ejecutado por los pintores y por los escultores en el mundo griego era llevado a cabo por hombres libres y esclavos, trabajadores sin importancia, sin habilidades intelectuales; por lo tanto, una actividad meramente mecánica.

Ninguna de esas musas fue identificada con las artes visuales de la pintura y la escultura griega y romana: Calliope, jefe de las musas y la musa de la poesía épica o heroica; Clio, la musa de la historia; Erato regía la poesía lírica; Euterpe presidía la música y la lírica; Melpómene era la musa de la tragedia; Polimnia, la musa de la oratoria, de la retórica; Terpsícore era la musa de la danza; Thalia presidía la comedia; y finalmente Urania, la musa de la astronomía (Commelin, 1997, pp. 78-79).

Las firmas de los artistas griegos en la Grecia clásica son los primeros indicios de la futura notoriedad artística. El artesano adquiere prestigio social y luego empiezan a surgir nombres como Mirón, Policeto, Fidias, Praxíteles y Scopas. No obstante, la fama del artista griego que ha sobrevivido a muchas de sus obras, sobre todo las pinturas griegas, viene en gran parte del poder de la literatura en la cultura. La categoría literaria de biografías de artistas definida en el período helenístico nos permitió conocer a las figuras de Polignoto, Apolodoro de Atenas, Androcydes, Zeuxis y Apeles. A propósito de la imagen del artista reflejado en la literatura antigua, vale señalar que es una particularidad occidental de la cultura griega (Kris y Kurz, 2007).

Frente a todo este escenario, la metafísica de Plotino proyectó una nueva luz sobre la figura del artista. En el período clásico tardío, el filósofo de las Enéadas afirma que el escultor griego Fidias representó a Zeus con los mecanismos de la imaginación, de la visión interior, y que tal imagen tenía más importancia que una simple imitación de la realidad, ya que representaba la propia esencia de dios (Kris y Kurz, 2007). Esta nueva visión de la habilidad del escultor y pintor permitió que ocuparan un puesto similar al de los poetas; no obstante, no fue suficiente para cambiar su valoración y relevancia social.

Diferentemente del arte griego, el arte antiguo romano no contempla en sus registros grandes expresiones de pintores y escultores; el artista-artesano era un ser anónimo al servicio de las castas privilegiadas del Estado. El arte de la cultura romana se estructura y se expresa a través de reproducciones e interpretaciones de las grandes obras del arte griego. Como la copia de esos trabajos, se trataba de una actividad manual igual que las demás artesanías; sus autores eran individuos anónimos y sin ningún prestigio. Los pintores y escultores de distintas procedencias deberían producir, en su mayoría, obras propagandísticas, es decir, con la finalidad pública de dar a conocer tanto a los héroes como los eventos gloriosos de Roma. El papel del artífice era esencialmente prestar servicio al poder de Roma, que se interesaba por dejar inscrito el espíritu guerrero y conquistador de su pueblo. El creador de las obras debería representar las cosas como memoria de lo acaecido, como registros concretos

y prácticos que expresaran la grandiosidad del poder de Roma: los relieves narrativos eran de acontecimientos concretos, los retratos realistas, de personalidades reales, demostrando así, tratarse de una cultura más individualista y menos idealista y sensitiva como el arte griego (Lichtenstein, 2013).

El nombre del artesano no solía estar vinculado a la obra, pues para los romanos los verdaderos autores o artífices eran los personajes que habían alentado la creación con sus gustos e ideologías; el cliente que la ha deseado y la ha financiado. Las obras, a saber: el Arco de Tito, Columna de Trajano, Coliseo Amphitheatrum de Flavium, Panteón de Agripa no llevan la firma de sus idealizadores o creadores, sino el nombre de quienes gobernaban o encargaban las obras. Como ejemplo de los pocos artesanos registrados, podríamos citar a los escultores Gaius Aulius y Pasitiles, que trabajaron bajo el mandato de Julio César; y los pintores Filoxeno de Eritrea y Silvanus (Tarella, 1993).

El aspecto mágico-religioso, diferentemente de aquel del autor de las pinturas rupestres, se perpetuará a lo largo de toda la Edad Media, puesto que la Iglesia pasa a ostentar el patrimonio de la espiritualidad y de la cultura. A través de encargos y a menudo ligado al gremio, el artesano pintor y escultor de la Antigüedad y de la Edad Media había de trabajar forzosamente con las manos para ganar el sustento. De modo que el productor de imágenes de este momento sirvió, casi exclusivamente, como un propagador de ideas y creencias de la religión.

Hasta el siglo XII se conoce muy poco acerca de la personalidad de los pintores, puesto que estos no solían identificar las obras con la autoría. Los pocos nombres que se conocen actualmente se hallan en los documentos en latín producidos por la Iglesia, los que se centraban en el pintor y sus métodos más que en las obras mismas. Entre los siglos XI y XIV, ya empiezan a ocurrir algunas transformaciones con respecto a los pintores medievales: dejaron de ser artistas-monjes pertenecientes a un monasterio, para convertirse en artistas laicos que podían moverse libremente en las ciudades. Su imagen social era de meros artesanos, de igual modo que los joyeros y tapiceros – profesionales de fabricación de objetos de lujo, que también eran obligados a seguir las normas de la corporación (Binski, 2000).

A finales de la Edad Media, el estatus del artista empezó a cambiarse esencialmente. Pintores y escultores dejan de ser simples artesanos y trabajadores de la corte de los siglos XIII a XV, registrados y obligados a obedecer ciertas reglas de la corporación, para asumir un papel más independiente y con más privilegios sociales. Con el apoyo del sistema de mecenazgo, se amplía la competencia y también el mercado, sobre todo en las clases medias de la sociedad, cuando los pintores empezaron a ser llamados de “pintores de cámara”. Su talento lo convierte en un noble encargado con promesas de beneficios financieros y gratificaciones honoríficas, muchas veces incluso antes de haber iniciado la obra deseada.

En los textos sobre pintura, Apeles, Hugh Gilbert Prince y Walter de Colchester figuran entre los pintores de la época que más se destacaron. Sobre el mismo Colchester (como se citó en Binski, 2000), el historiador del siglo XIII lo describió como “un artista sin igual en todo tipo de artes, y no veremos que nadie pueda igualarle en el futuro” (p. 8). Al parecer, las mujeres tenían un papel con respecto a

la pintura semejante al de los aprendices, quienes se limitaban a organizar y preparar los materiales.

La enseñanza en los gremios y corporaciones se basaba en un sistema de aprendizaje familiar que se prolongaba a través de generaciones. En general, los niños se iniciaban en la institución como aprendices, con tareas más sórdidas y duras hasta alcanzar, tras cuatro u ocho años, el grado de maestros. El título les convertía en el mayor responsable del plan total de la obra, incluidos el estilo y cualidad de los bocetos, y significaba independencia, autoridad y capacidad de enseñar a otros el oficio de pintor o escultor. Toda la producción artística medieval, aunque dirigida por un maestro, se hacía en colaboración; la obra final era producto del trabajo de la mano de varios ayudantes, extensiones de la propia mano del maestro. Cuando se llevaba, por ejemplo, la firma de Giotto en las tablas del siglo XIII significaba que había sido hecha en el taller de Giotto – un producto con la marca Giotto (Binski, 2000).

En la Edad Media, cuando se elogiaba la habilidad de ejecución de una obra por un artista, se aludía más como una capacidad para manipular y vencer las dificultades de los materiales, a diferencia de lo que ocurría en el Renacimiento, en el que se refería a la representación extraordinaria y precisa del mundo percibido. A esta habilidad heredada de ejecución, los renacentistas humanistas llamarían *ars*, mientras la palabra *ingenium* significaría más inspiración o genio, atributo recibido directamente de Dios. Las actividades ejercidas por los artesanos eran consideradas “artes mecánicas”, actividades no intelectuales ejercidas por pintores, escultores, tejedores, sastres, herreros y otros. Se distinguían jerárquicamente de las disciplinas enseñadas en las escuelas y universidades, denominadas de “artes liberales”, formadas por el *trivium*: la gramática, la retórica, la dialéctica; y por el *quadrivium*: la aritmética, la geometría, la astrología y la música. A partir del siglo XV, las obras de los pintores y escultores pasaron al nivel de las artes liberales, convirtiéndose así esas artes en una actividad apropiada para los de alta cuna. Con el término *dottissimo*, adoptado por los teóricos de la época, pasaron a referirse a los artistas que producían obras duraderas y conocían las reglas de su oficio, confiriéndoles una cierta estatura intelectual, lo que los distinguía socialmente de los demás (Lichtenstein, 2013).

En la novela de Herman Hesse, *Narciso y Goldmundo*, dos personajes de la Edad Media representan alegóricamente dos componentes de la personalidad humana: el racional, consciente, encarnado por el espíritu ascético del monje Narciso; y el emocional, instintivo, por Goldmundo, el artista con alma errante. Hay un valioso pasaje en el que Goldmundo descubre, después de mucho peregrinar, una capilla con la representación de una virgen distinta de todas las demás. Para Goldmundo, aquella imagen expresaba algo más, reflejaba una subjetividad, un elemento desconocido que le conmovía.

...y entonces vio, en una de las capillas laterales, una imagen que le impresionó y atrajo con tal fuerza que se volvió hacia ella con ojos amantes y se quedó contemplándola lleno de devoción y profundamente emocionado. Era una virgen de madera que se inclinaba hacia adelante con inmensa ternura y suavidad; y la manera como le caía de los hombros el manto azul, y como extendía la delicada mano de doncella, y como miraban los ojos y se combaba la graciosa frente sobre una boca dolorida, todo tenía una expresión tan viva, tan bella, íntima y animada, que Goldmundo creía no haber visto jamás nada

semejante. No se cansaba- de contemplar aquella boca, aquel dulce, íntimo movimiento del cuello. Parecía estar viendo algo que a menudo había ya visto en sueños y presentimientos que con frecuencia había anhelado. Varias veces se volvió para irse, pero el hechizo de aquella imagen siempre lo retenía. (Hesse, 2015, p. 69)

Goldmundo percibe el surgimiento de algo nuevo, el nacimiento de la era moderna; era en la que el centro ya no estará en la figura de Dios, sino en el individuo, en el nuevo sujeto; y más específicamente en el campo del arte, en el artista. Luego, el cambio ocurrido en la imagen de las obras de arte es fruto directo de la propia transformación en lo referente a la figura del artesano de la época.

El término artista, creado del latín tardío medieval del siglo XIV, procedente del griego *téchne*, y originado de la palabra latina *ars*, *artis*, designaba a todos los estudiantes o aquellos formados en la “artes liberales”, a los artesanos especializados y también a los artilleros de los ejércitos<sup>5</sup>. Lo que hoy entendemos como artista, se decía en latín *artifex*, *artificis* (el que hace o practica un arte), el que originó posteriormente al artífice.

Desde el siglo XV, el humanista italiano Lean Batista Alberti afirmaba que el artista, antes que nada, debería cuidar de refinar su personalidad a través de la adquisición de buenos hábitos, humanidad y afabilidad. El hombre antes del artista.

El objetivo de la pintura es el de dar placer, buena disposición y renombre al pintor, más que riquezas. Sin embargo, estaría satisfecho si el pintor a fin de recordar todo esto, debiera ser un hombre bueno y docto en las artes liberales. Todo mundo sabe cuánto más vale la bondad de un hombre que toda su dedicación al trabajo o al arte para lograr la benevolencia de los ciudadanos. Nadie duda de que la buena voluntad de muchos es de gran ayuda para el artista para que logre tanto la fama como la riqueza. Con frecuencia sucede que el rico, movido más por su amabilidad que por el amor a las artes, favorece en primera instancia al que es modesto y bueno, y deja para después a un pintor que quizás sea mejor en su quehacer aunque no sea tan bueno en sus costumbres. (Alberti, 1998, pp. 115-116)

Leonardo da Vinci, en su *Tratado de la Pintura*, un poco más incisivo que Alberti, afirma que el objetivo del pintor es estudiar y perfeccionar sus trabajos hasta que no se encuentre ninguna imperfección. Actuar de esa forma garantizaría al artista honra, reputación y excelencia, valores superiores al dinero y a la riqueza, dado que ellos desaparecen juntamente con la vida (Lichtenstein, 2013). Merece señalar que cuando se habla de fama en el Renacimiento y períodos posteriores, no se refiere prioritariamente a riquezas, sino al sentido de reconocimiento de la calidad e importancia del trabajo del artista. Bien se nota tanto en las palabras de Alberti como de Leonardo, que antes de la formación de la imagen del artista como un buen profesional, el pintor o escultor debería preocuparse en adquirir las calidades que formaban un hombre de valor: bondad, modestia, humildad, honra etc. Por lo tanto, el ser humano se posicionaba al frente de la figura del artista.

---

<sup>5</sup> <http://etimologias.dechile.net/?artista>



Muchos de los tratados de los siglos XVI y XVII versaban sobre la lucha del artista renacentista y barroco para conseguir que su trabajo fuera considerado arte liberal. Aspiraban a ser reconocidos como artistas y no más como artesanos. El pintor y escultor renacentista sale del anonimato, aumenta su producción, adquiere prestigio y privilegio al trabajar a servicio de la iglesia, de la nobleza y de la alta burguesía, una élite compuesta por amantes del arte y de las letras. No obstante, la mayoría de los artistas debía su financiación a pequeños y grandes mecenas, figura fundamental para la creación artística renacentista. En los siglos XV y XVI, el escenario empieza a cambiar poco a poco con la presencia de los mecenas y el coleccionismo, lo que permitió la creación de la figura de los artistas áulicos y, posteriormente, en el siglo XVII, la figura del pintor del rey, y en el siglo XVIII, del pintor de cámara. Velázquez y Goya fueron ejemplos de los dos últimos tipos; como pintor del rey formaban parte del servicio real, y como pintor de cámara, aunque les exigían prioridad, tenían libertad para aceptar los encargos de la nobleza y de la burguesía que, por intereses de autoafirmación, crecían cada día más (Lichtenstein, 2013).

Con el título de noble, la categoría de los artistas empezó a ganar no solo un sólido aprecio social, sino también otros privilegios que no favorecían a la nobleza como, por ejemplo, la exención de impuestos. Esta determinación demostraba la nobleza de la pintura y de la escultura. La Orden militar de Santiago, que consideraba, en 1563, el oficio de pintor como algo vil y mecánico, fue la misma orden que en 1659, a instancias del rey, nombró a Diego Velázquez con el alto honor de Caballero de Santiago, reconocimiento dado únicamente a aquellos que poseían limpieza de sangre<sup>6</sup>.

A principios del siglo XVII, en Francia, podemos encontrar dos clases de pintores y de escultores. Hay los maestros que seguían las restricciones reglamentadas por los sistemas corporativos; y la maestría concedida por el rey a través de cartas. Estos últimos artistas escapaban de los tres años de aprendizaje, seguidos de otros tres años de trabajo como auxiliar de oficio, además de la prueba de ejecución de la obra prima, exigidos por la corporación. No obstante, esos artistas que tenían una posición privilegiada, con todo tipo de beneficios materiales y privilegios, no realizaban su trabajo de forma tan libre y placentera. Muchos de ellos, acostumbrados a trabajar sobre temas de su elección, con determinados materiales y en plazos por ellos fijados, se veían obligados a olvidar sus opiniones y ejecutar la voluntad del rey (Lichtenstein, 2013).

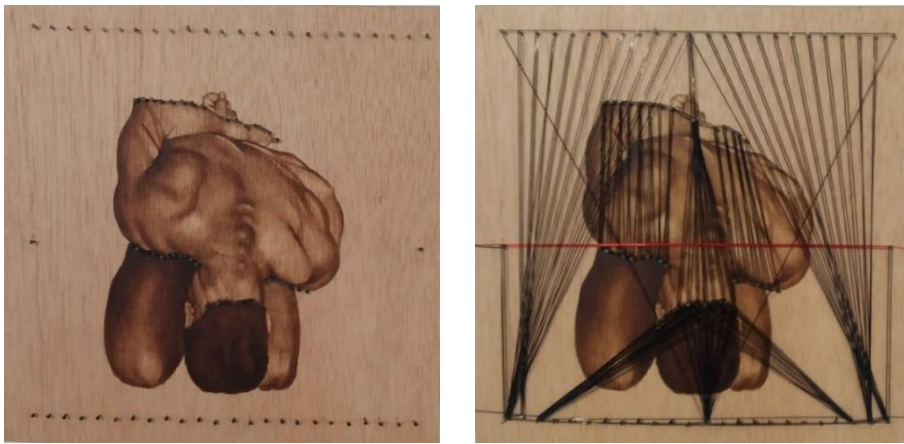
Por lo visto arriba, la idea de la figura del artista como libre creador solo empezó a ser desarrollada a partir del siglo XVII. Tras mucho esfuerzo y lucha por sus derechos como un profesional independiente y creativo, el artista empezó poco a poco a producir obras de acuerdo con sus sentires y deseos. No obstante, aún con todos sus logros, no podríamos afirmar que el artista es un individuo completamente libre.

La idea de la libertad que tenemos hoy en día asociada a la actividad y a la figura del artista no siempre ha representado efectivamente su realidad. La obra *Sujeción*

---

<sup>6</sup> <https://andaluciainformacion.es/andalucia/146235/velazquez-y-la-orden-de-santiago/>. Recuperado el 21/01/20.

*Encubierta* (imagen 1.6) habla de la ilusión de libertad que la mayoría de nosotros tenemos en el ámbito de nuestra acción en el mundo. Como afirma Fernando Pessoa (2006), el ser humano no está del todo preparado para conocer y vivir la libertad. La idea para la producción del trabajo *Sujeción Encubierta* es una reflexión acerca de las diferentes libertades del hombre y, en especial, de la libertad del artista. La obra es la imagen de un hombre arrodillado, con la cabeza bajada hacia las rodillas y las manos cruzadas por detrás de las espaldas (no atadas). La pintura monocromática en óleo sobre madera cruda es complementada con pequeños clavos negros distribuidos en dos líneas horizontales y en algunos puntos sobre la pintura. A lo largo de la muestra se dibujaban diferentes composiciones abstractas hechas con un hilo negro sujetado por los clavos.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 1.6. Eduardo Góes. *Sujeción Encubierta*. Óleo sobre madera, clavo, elástico. 40 x 40 cm. 2019**

La obra *Sujeción Encubierta* se refiere a una libertad entre comillas, una libertad reducida en libre albedrío, como afirma Torralba (2018): “Ya no aspira a cambiar el sistema, a romper con los moldes de una sociedad enjaulada en el consumismo voraz; tampoco tiene como fin vencer al neoliberalismo globalizado” (p. 63). La libertad que hoy vivimos y defendemos se limita a mantener las grandes conquistas de la modernidad: la libertad de expresión, de creencias, de pensamiento. Creemos que ya no tenemos fuerza o quizás interés de aniquilar los falsos ídolos, de luchar contra la opresión de un sistema tirano, de superar la alienación política, económica, religiosa. Nos reconocemos impotentes frente a un mundo que nos subyuga, aliena, esclaviza, explota, ata y enjaula. Somos todos esclavos de circunstancias externas y de miedos y creencias internas. Y sin determinación, vitalidad, creencia y compromiso no hay metamorfosis – no hay vuelo. Enfatiza Eduardo Galeano (2006): “Así estamos: ciegos de nosotros, ciegos del mundo. Desde que nacemos, nos entrenan para ver más que pedacitos. La cultura dominante, cultura del desvinculo, rompe la historia pasada como rompe la realidad presente, y prohíbe armar el rompecabezas” (p. 12).

Concerniente a la libertad creativa de los artistas, ellos eran antes víctimas de la tiranía de los reyes, de la Iglesia, de los ministros y de las Academias. Durante la Edad Media, por ejemplo, los artistas, que a menudo trabajaban por encargo, servían para modular la imaginación visual del cliente, restringiendo, de este modo, su libertad de creación. El escritor Paul Binski señala:

En muchos casos, el control del patrón era máximo: en la terminología medieval ‘patrón’ era sinónimo de ‘diseño’, lo cual indica la estrecha unión entre el cliente y la fórmula. En otros casos, el mecenas podía sugerir un tema general o indicar que la obra debería ser ‘como’ una pintura que había visto en otro lugar (lo cual ocurría con bastante frecuencia), aunque se dejaba al pintor que materializara la sugerencia. (Binski, 2000, p. 48)

Las cartas de Albrecht Dürer escritas al comanditario Jacob Heller, cuando aceptó el encargo de un tríptico para la iglesia de los dominicanos en Frankfurt, es también un ejemplo de la vigilancia constante impuesta por su cliente y su obligación de informarle acerca del ritmo de ejecución de su trabajo, de los gastos con los materiales y los eventuales retrasos (Lichtenstein, 2013).

Sin embargo, a lo largo del tiempo y tras muchas luchas y discusiones, los artistas poco a poco van adquiriendo su espacio como libres creadores. El artista deja de ser un artesano más, un trabador sustituible al que se puede vigilar, exigir demasiados servicios, presionar por el tiempo de ejecución de la obra y obligar a obedecer ciertas reglas de la corporación. En su *Libro de los Oficios*, Étienne Boileau (como se citó en Lichtenstein, 2013) señala que los pintores y los escultores de imágenes lograron estar libres de la vigilancia de la corporación, así que no tenían ninguna obligación concerniente al tiempo de trabajo, dado que estaban a servicio del Señor, de sus santos y de la Santa Iglesia.

En su *Tratado de órdenes y dignidades simples* (1623), Charles Loyseau (como se citó en Lichtenstein, 2013) protesta contra los grandes encargos hechos a pintores y escultores que se hallaban al margen de las corporaciones. Al fin y al cabo, solo 25 años después, en 1648, el hidalgo y protector de las artes, Martin de Charmois solicita a las autoridades el reconocimiento a pintores y escultores de un estatus particular, no solo fuera de la protección del rey francés, sino también del derecho de la corporación. Basado en la antigua posición del arte en Grecia y en los modelos de las Academias italianas, Charmois reivindica la creación de una institución que al mismo tiempo sirva de asociación y formación de “verdaderos” artistas. Algunas semanas después, los pintores, encorajados y por iniciativa propia, fundan la Academia Real de Pintura y Escultura, la misma que, en menos de veinte años de existencia, se convierte en una institución monopolizadora y controladora de las actividades artísticas en Francia. Los pintores y escultores, por fin, como intelectuales y virtuosos, se imponen sobre los artesanos formados en las corporaciones de oficio (Lichtenstein, 2013).

La creación y consolidación de la Academia Real de Pintura y Escultura, en 1648, fue el triunfo definitivo de la disputa tenaz entre los miembros de la corporación de pintores y escultores y los artistas que luchaban por una condición más libre y sin presiones. Esta institución desempeñó un importante papel en la formación y

promoción de los jóvenes artistas. Desde finales del siglo XVI, los viajes a Italia eran un componente obligatorio en la formación del pintor y escultor. Allí podrían desarrollar sus gustos y estudiar las obras originales de los grandes genios y maestros de la Antigüedad y de los últimos siglos.

En la *Reforma de la Pintura* (1681), el pintor Jacques Restout (como se citó en Lichtenstein, 2013) señala las cualidades iniciales que se deberían exigir a los futuros artistas franceses: “Desde mi punto de vista, el joven pintor debe estar dotado de un espíritu fuerte y sólido, [...] descuidando el estudio y pensando solo en ganarse la vida” (p. 82). Es natural que muy pocos se encuadraran en esos requisitos de hombre honesto, dado que, para él, la mayoría no pasaba de “espíritus inflexibles, groseros y estúpidos, cuando no libertinos, extravagantes y caprichosos” (p. 82). Siguiendo con otras disposiciones, afirmaba que “el verdadero pintor debe ser muy versado, así como tener una buena retórica, [...] y el pintor tiene el mismo propósito: instruir, divertir y moverse simultáneamente” (p. 83). Por lo tanto, si nos centramos en la biografía del artista Petrus Paulus Rubens, podríamos afirmar que él era la expresión perfecta del concepto de artista para Restout, pues representaba perfectamente al gran hombre por tras del pintor.

Alrededor de medio siglo más tarde, Denis Diderot (como se citó en Lichtenstein, 2013), en su artículo escrito en 1757, reafirma que el valor del genio está en su fisiología, pero añade que “la característica fundamental es la incapacidad de inclinarse ante las restricciones del sentido común, la razón y el gusto común” (p. 93). Diderot criticaba severamente el sistema de formación del artista utilizado por la Academia Real de Pintura y Escultura, cuando afirmaba que “en el mejor de los casos, talentos magros estimulantes; en el peor de los casos, ralentizar el progreso de los verdaderos genios” (p. 94). Se pone totalmente contra las posiciones forzadas del modelo utilizadas en las clases de dibujo. Defendía la idea de que los alumnos deberían ir a buscar los modelos en sitios públicos, dado que “toda actitud es falsa y pequeña”, mientras “toda acción es bella y verdadera”. Afirmaba que el genio a lo mejor necesita ser salvaje, irregular, abrupto, negligente, y que las reglas y leyes del gusto servían de obstáculos para lo que es grandioso y sublime. Surge entonces, paulatinamente, la idea de la figura del artista como transgresor de la norma.

Veinte años después, Charles Nicolas Cochin (como se citó en Lichtenstein, 2013), propone la abolición del sistema pedagógico de todas las Academias, dado que la utilidad de esas instituciones se limitaba a mantener un nivel artístico mediano y a combatir el mal gusto. De ninguna forma, ellas proporcionaban la genialidad ni el carácter de lo sublime, cualidades presentes solo en los hombres extraordinarios. En 1789, Jacques Louis David ratifica la argumentación de Cochin, para la abolición de la institución académica – “último refugio de las aristocracias”. El artista y profesor adjunto de la Academia alegaba que el método inadecuado de la educación y el corporativismo que las dirigía asfixiaba a los talentos emergentes, lo que conllevaba un perjuicio al propio arte. Esta afirmación, reanudada por la idea defendida por Diderot y Cochin, evidencia la inutilidad de las enseñanzas de la Academia Real, dado que el genio es innato y no es formado. En el periodo neoclásico (siglo XVIII con los intelectuales de la Ilustración), los artistas se apartan del academicismo y

adquieren una independencia económica más significativa de los centros de poder, del mecenazgo de la iglesia y del Estado.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, surge un grupo de artistas que, aunque se diferenciaban mucho entre sí en sus objetivos, ideas, medios y organización, mantenían todos ellos algunos puntos en común: la búsqueda de lo nuevo, la experimentación, la modernidad, la juventud, el espíritu de aventura, la sensibilidad, la curiosidad del conocimiento y el rechazo al pasado. Innovadores o empíricos, provocadores y atrevidos, modelos dotados de libertades envidiables, los vanguardistas o artistas modernos surgen en un dominio agitado de la existencia histórica con conflictos coloniales, dos grandes guerras mundiales y una gran revolución social que se extiende a otros países industrializados del mundo. En este panorama de intensa transformación social, política, tecnológica, filosófica, económica, los artistas exploraron todas las formas y posibilidades de asociar las nuevas circunstancias de la realidad a sus experimentaciones artísticas e impulsos creativos.

Hay una completa metamorfosis de las propias estructuras de la civilización: cambian las relaciones de fuerzas entre las clases sociales, entre los países; cambia la geografía política, los temas de investigación científica y las costumbres sociales. El grandioso desarrollo tecnológico industrial también determina grandes transformaciones: en la estructura de la sociedad, en el tipo de modalidad del trabajo y en las relaciones de producción y consumo. Los medios de transporte más rápidos, el surgimiento de la fotografía, la industrialización, el desarrollo de la tecnología, las nuevas ideologías políticas, todos estos notables hechos y descubrimientos propiciaron a los artistas de este periodo la posibilidad de crear un arte totalmente desasociado de lo antiguo y lo tradicional.

El arte se convierte en un modelo de existencia, una experiencia a ser vivida por todos y el artista, en la posición de creador, un modelo de humanidad. La experimentación es la regla, y por ello, los vanguardistas buscan desafiar todos los límites impuestos por cualesquier reglas, normas o autoridades. Se comienza a tratar de temas ajenos a las artes, como la prostitución y los personajes marginales; se prioriza la utilización de materiales nuevos, efímeros e inéditos; se busca la originalidad y la innovación, otorgando, por lo tanto, total libertad de expresión al artista; se entablan nuevas nociones y modelos de belleza y se distorsionan las técnicas.

No es mi propósito aquí profundizarme acerca del arte moderno ni de sus diversas y contradictorias corrientes del arte, cada una de las cuales enuncia y desarrolla un programa para imponer su propia estética y poética. Muy extenso sería hablar de sus principales representantes, tan particulares y distintos uno del otro, de modo que dejémoslo aquí; solo con la mención, apuntada anteriormente, acerca de las principales transformaciones de aquel estimulante ambiente en los creativos artistas que, aunque muy diferentes en sus expresiones, se asemejaban mucho en sus propósitos comunes.

Como se mencionó anteriormente, el artista a lo largo de la historia ha sido metamorfoseado en distintos personajes. Por lo tanto, en este nuevo momento contemporáneo, de grandes cambios e incertidumbres, desde luego surgirían nuevos atributos y cualidades para esa figura tan compleja. El artista actual, por ejemplo,

debe establecer sus propios patrones, debe tener una inmensa auto confianza y creencia en sí mismo; tiene que persuadir a un séquito fiel; además de ideas, tiene el oficio de construir identidades, explicar a sí mismo y cómo se mueve por el mundo. El artista contemporáneo tiene que saber convivir con la presión de hablar, de ser visto, de representar un papel, de convencer y de entretener. Se espera de él actitudes y acciones más allá de la producción de obras de arte.

En la performance de Andrea Fraser (como se citó en Thornton, 2014) intitulada *Official Welcome* (imagen 1.7), la artista estadounidense explora la institución del artista interpretando los papeles sociales de nueve agentes del mundo del arte. A la pregunta ¿por qué soy artista?, una de esas personalidades contesta: “Supongo que porque tengo una posición crítica respecto del mundo. No tiene que ver con la esperanza. Tiene que ver con mostrar mi disgusto hacia el discurso dominante” (p.330).

Igual que a Fraser, la escritora y socióloga Sarah Thornton entrevistó a otros 130 artistas contemporáneos originarios de 13 países distintos y con altos grados de reconocimiento mundial. El resultado final de la investigación basada en cuatro años de entrevistas se halla en el libro *33 Artistas en 3 Actos*. A lo largo del texto recurrí muchas veces a la colaboración de Thornton, para hablar de este raro, independiente, transgresor, omnipotente y narcisista artista contemporáneo.



Fuente: <https://www.e-flux.com/>

**Imagen 1.7. Andrea Fraser. *Official Welcome*. Performance. 2001-09**

La figura, la identidad y el papel del artista corre *pari passu* con el concepto, la fuerza y la condición del arte que él representa en un momento histórico dado. Últimamente, verificamos una gran cantidad de bibliografía acerca de la crisis del arte, a saber: *L'Histoire de l'Art est terminée* (1981), de Hervé Fisher; *El fin de la Historia del Arte* (1983), de Hans Belting; *¿Ha muerto el arte moderno?* (1984), de Suzi Gablik; *El fin de la Teoría del Arte. Crítica y Posmodernidad* (1986), de Victor Burgin; *La fine della Modernità* (1985), de Gianni Vattimo; *Después del fin del Arte* (1997), de Arthur C.

Danto; ¿Pero esto es Arte?, de Cynthia Freeland; El fin del Arte (2001), de Donald Kuspit; para destacar algunas.

¿Por qué cuando puntuamos sobre la crisis en el arte contemporáneo, la cuestión siempre reaparece justo alrededor de la producción del artista plástico y/o visual? Opino que, en verdad, la crisis no dice respecto al artista en sí mismo, sino a la circulación y la valoración del arte en el mercado del arte actual. Igual que el músico, el escritor, el arquitecto contemporáneo, el artista visual sigue produciendo trabajos de gran magnitud y expresión; no obstante, de poco interés para aquellos que dictan las reglas y valores vigentes en el mundo mediático.

En este escenario artístico contemporáneo, incierto y volátil, ¿cómo se produce la nueva imagen del artista? ¿Sigue siendo “el modelo de la grandeza humana”, el genio e iluminado que antaño simbolizaba? Explica Marina Abramovic (como se citó en Thornton, 2010), artista que considera su medio una “energía inmaterial”: “Los artistas deberían ser el oxígeno de la sociedad, la función del artista en una sociedad perturbada es hacerle tomar conciencia del universo, formular preguntas correctas, abrir los canales de concienciación y elevar las mentes” (p. 360).

Para entender mejor la figura del artista visual contemporáneo, primeramente, vamos a plantear su situación actual, su realidad social como profesional del arte. ¿Qué motiva a un individuo, en la sociedad actual, a convertirse en un artista visual en medio a toda esta crisis? Me arriesgaría a afirmar que en este aspecto no ha cambiado mucho la razón principal por la que personas de la mayoría de las épocas deciden seguir la profesión de artista. Para los auténticos artistas, se trata de una necesidad vital que no saben cómo poner en palabras. Hacen del arte una fuente autosuficiente de placer y realización del espíritu, que encuentra en el propio ejercicio artístico la mejor recompensa, algo que se justifica y lo engrandece. El arte es antes de nada una actividad que enfatiza la satisfacción personal.

Según la profesora Rosza Zoladz (2011), actualmente, hay un creciente interés por la carrera artística: “El aumento de candidatos para la admisión a instituciones públicas y privadas centradas en la enseñanza del arte confirma que hay algo atractivo en la búsqueda del ejercicio de la actividad artística como pilar de la profesionalización” (p. 32). A sabiendas de que el debate irrefutable sobre lo que se entiende por arte y la difícil valoración del artista, además de la intranquilidad financiera que circula alrededor de la profesión, resultan factores decisivos para la formación y la cuestión de ser o no ser artista, nos preguntamos una vez más: ¿qué lleva a una persona a elegir el arte como profesión, como proyecto de vida? Zoladz (2011) señala que respuestas para esta cuestión no resultan muy simples, pero se arriesga a afirmar que además como terapia, *hobby*, más bien correspondería al deseo incontenido de realización. Así como también las razones relacionadas con la figura del mito del artista no deben ser ignoradas: ser cultural, libre, extravagante, célebre etc.

¿Es la carrera del artista diferente de las demás profesiones? Hay todavía discusiones con respecto a este tema y, por lo visto, ni los propios artistas llegarán a un consenso. “El rol del artista es uno de los malentendidos”, afirma Tammy Era Carland (como se citó en Thornton, 2010), “Es muy diferente de una carrera común y corriente” (p. 106). A su vez, el renombrado artista contemporáneo Ai Weiwei prefiere decir que “el deseo de éxito comercial es una característica muy fuerte de la sociedad actual.

La actividad artística es humana; no es diferente de otras actividades” (p. 123). Considerado por unos como un gran artista de negocio, Ai Weiwei iguala la actividad artística con las demás, justo por el aspecto comercial y lucrativo. Podríamos indicar que, en verdad, hay una tenue línea que separa el arte de otras actividades. El propio Ai Weiwei no sabe distinguir muy bien entre ser artista y ser activista. Esa indefinición llevó a ciertos periodistas a cuestionar si él era “un artista político o un político artero” o que “no hace un gran arte, sino gran uso del rol del artista” (Thornton, 2010, p. 123).

Juzgo que, para el artista, la formación académica universitaria es algo considerablemente valioso; aunque no lo defina como tal, legitima su carrera para la sociedad y formaliza su profesión. En una categoría en la que se contesta continuamente la identidad del profesional y su talento, el título universitario al menos “certifica” su potencial y capacidad artística muchas veces puesta en duda por el propio artista. Ahora bien, la carrera de un artista tiene algo de diferente de las demás profesiones, puesto que el arte es una de las pocas actividades humanas donde hay una identificación del creador con su producto, es decir, la realización de una obra no es solo la construcción material de una pieza, sino un proceso de expresión gratificante o doloroso, cargada de fuerza psicológica, diferenciándolo así, de los demás géneros del mercado.

Por otro lado, para la formación de un artista, la adquisición plena de los conocimientos, las técnicas, los lenguajes, los medios que se exigen en las escuelas de arte actuales no garantizan, o mejor, no se hacen necesarios para el desarrollo o éxito del futuro profesional, como a menudo ocurre en las demás áreas. Este tema sobre las cualidades y capacidades exigidas para un artista, ya mencionado anteriormente, ha sido planteado desde la época de las antiguas Academias italianas y francesas, cuando se cuestionaban o ponían en duda la eficiencia de las enseñanzas para la formación del pintor y del escultor moderno. Es notorio que la adquisición de técnicas, herramientas, conocimientos y habilidades aprendidas en una escuela de arte no es suficiente para formar a un gran artista, mucho menos a un genio, puesto que el arte exige creatividad, sensibilidad y actitud, o sea, capacidades subjetivas que no se enseñan, que no se transmiten; como mucho, se desarrollan. Hay también el hecho de que los nuevos criterios utilizados actualmente para valorar las obras de arte ya no se hallan en su composición, en su dimensión artística o en su relevancia, sino, particularmente, en el espíritu de su creador, en su estilo personal, en su atrayente discurso, o en el conjunto de todos ellos.

Tenemos conocimiento, por ejemplo, de que Elmgreen & Dragset, Maurizio Cattelan, Andrea Fraser, Christian Boltanski<sup>7</sup> y otros renombrados artistas contemporáneos, no estudiaron en escuelas, ni tampoco en facultades de arte. Hay incluso profesores no

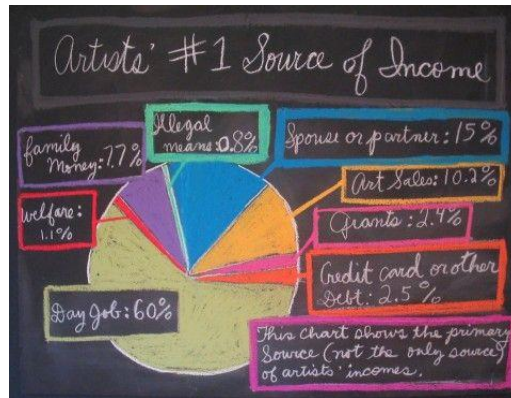
---

<sup>7</sup> Después de una adolescencia sin escolarización, debido a sus problemas de adaptación en el colegio y sin haber recibido una verdadera formación artística, Christian Boltanski comienza a pintar de forma autodidacta en 1958, cuando tenía 14 años. <https://elcultural.com/Christian-Boltanski-Mis-obras-son-parabolas-mudas-hechas-con-medios-contemporaneos>. Recuperado el 30/01/20.



licenciados, que, por el éxito que han tenido en el mercado del arte, han sido invitados a enseñar en universidades de arte sin jamás haber estado en una como alumnos.

En la obra *Artists #1 Source of Income: how do artists live* (imagen 1.8), la artista Jennifer Dalton investiga, organiza y evalúa datos culturales y sociológicos, y los representa artísticamente. En esa obra en particular, revela que 60% de los artistas se dedican a otras formas alternativas de empleo, mientras 10% viven de su propio arte y 0.8% obtiene parte de su renta de forma ilícita (Thornton, 2015, p. 197).



Fuente: <https://twitter.com/>

**Imagen 1.8. Jennifer Dalton. *Artists #1 Source of Income*. Serie *How do Artists Live?* 2006**

Desafortunadamente, es difícil seguir la sugerencia de Matisse, quien señalaba que el verdadero pintor no debería hacer otras cosas sino vivir solo para pintar. Quien produce arte sabe perfectamente que la producción del trabajo artístico es muy perjudicada cuando se interrumpe el proceso de creación del objeto: se pierde el ritmo, la compulsión del momento. No obstante, la realidad es otra. Los artistas Tammy Rae Carland, Carroll Dunham, Andrea Fraser, y la mayoría de los demás artistas del mundo, no logran vivir apenas de la venta de sus trabajos artísticos, son obligados a trabajar aparte del taller.

A propósito del trabajo del artista contemporáneo en el taller, ¿cómo se comportan los destacados artistas contemporáneos con relación a la producción de su arte? ¿Es él el creador exclusivo de la obra? Vimos anteriormente que los artistas célebres de la historia, en su mayoría, trabajaban con la ayuda de asistentes y personas habilidosas en la producción de las obras. Desde los gremios de los grandes maestros y, posteriormente, los talleres de artistas como Miguel Ángel y Paul Rubens, estaban llenos de asistentes. Sin embargo, a partir del arte moderno se destaca una noción romántica del artista solitario haciendo arte con las propias manos. No obstante, en el arte contemporáneo, con los grandes representantes actuales del mundo del arte, los talleres volvieron a estar llenos de expertos asistentes.

Jeff Koons, por ejemplo, artista caracterizado como un individuo motivado por el lucro, o mejor, “artista comercial”, tiene en su taller un equipo con más de 120 personas que trabajan en tiempo integral para él. Divide su rutina de trabajo en

“creación” y “plataforma”, es decir, promoción de las obras. Afirma Koons (como se citó en Thornton, 2010): “Mi arte no es pura diversión. Quiero que mi trabajo ayude a la gente a expandir sus parámetros y criterios. El arte es un vehículo para conectarse con arquetipos que nos ayudan a sobrevivir” (p. 41). En la cumbre de su carrera, Damien Hirst, por ejemplo, trabajaba con un grupo de 250 personas. Y, al igual que Koons e Hirst, los artistas Wangechi Mutu, Eugenio Dittborn y Zeng Fanzhi mantienen asistentes en el taller; mientras Ai Weiwei, Francis Alÿs y Maurizio Cattelan encargan la fabricación de sus obras a otros profesionales. Con todo, a diferencia de los grandes maestros pintores, los artistas conceptuales actuales, raramente dejan vestigios de sus manos en la ejecución física de las obras; lo manual, como antaño, se convierte una vez más en un trabajo para los artesanos, y la conceptualización de las ideas para los “artistas”.

A través de una analogía con la actividad del campesino proletariado chino que trabaja de forma honesta y humilde a fin de que pueda destacarse del promedio, Liu Xiaodong (como se citó en Thornton, 2010), eminente artista de Pekín, afirma que “el artista conceptual es un líder. Es como un emprendedor independiente cuya tarea principal es hacer de gerente de su empresa, mientras que el pintor a secas es un campesino. Es un artista-artesano que hace las cosas solo” (p. 79).

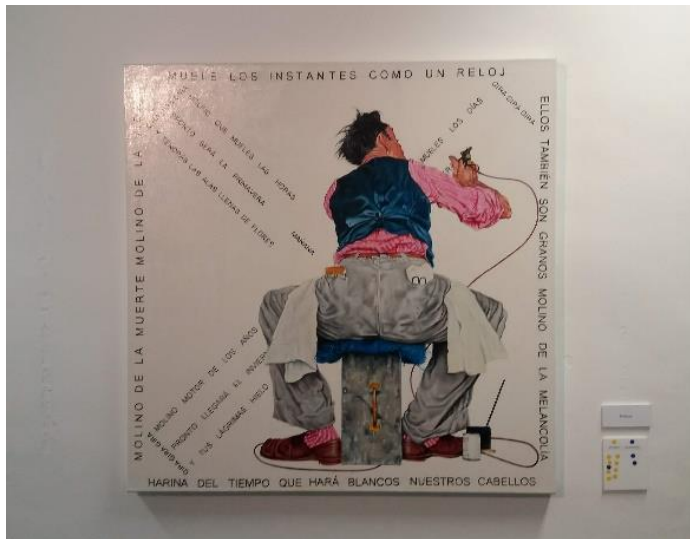
En cambio, hay todavía creadores que, aunque trabajen en cooperación con otros ayudantes, no descartan producir la propia obra. Zeng Fanzhi, uno de los artistas vivos más cotizados del mundo, resalta su habilidad pictórica en detrimento de la sagacidad intelectual. Con un equipo de diez personas, ningún asistente tiene autorización para pintar por él; Fanzhi asume completamente todo el esfuerzo desprendido en las obras, asimismo la maestría técnica. No obstante, según la socióloga Thornton (2010), en el arte contemporáneo, la mano del artista ya es totalmente dispensable en la producción de la pieza. “No hay que confundir arte con artesanía, agregó. Las identidades de los artistas contemporáneos han cambiado. Hubo una especie de revolución industrial en el arte. Los artistas se transformaron en personas con ideas propias liberadas del trabajo manual, y pueden delegar sin comprometer su autoría” (p. 113).

Me parece un regreso al tiempo de la Edad Media cuando se distinguían los artistas manuales de los artistas liberales, es decir, las artes practicadas por los hombres libres, reconocidos y renombrados, con distinción tanto social como intelectual, y las artes mecánicas, restringidas a los “esclavos” y los anónimos de la producción. Thornton, cuando afirma que los artistas se convirtieron en “personas con ideas propias liberadas del trabajo manual”, enfatiza y prioriza la actividad del artista como una actividad esencialmente intelectual, cabiendo a otros la materialización de su idea. Como ella misma afirmó, la revolución industrial llegó a la producción del arte: el artista crea, proyecta y el otro, no más artista sino artesano, ejecuta la obra, que resultará en un producto final con la marca del “verdadero” artista. La diferencia es que, al contrario del trabajo de cooperación de la Edad Media, la autoría no compete a los demás, como un trabajo en conjunto, sino al único artista que la concibió.

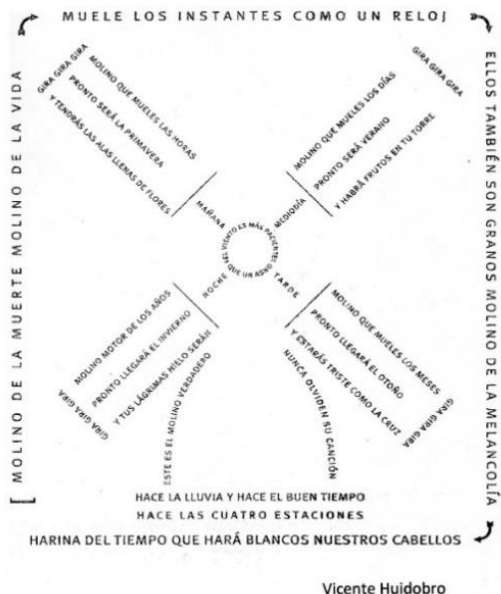
Pienso que el artista no debería jamás abandonar la potencialidad de los gestos, las actividades manuales exigidas por el trabajo artístico. Desde cuando el *Homo habilis* pasó a utilizar instrumentos como prolongación de su mano, el cerebro no ha parado

de desarrollarse. Como afirma Wandesberg (2017): “Un animal sin mano, por muy inteligente que sean está bloqueado respecto a eventual éxito de una idea” (p. 100). Y el artista no debería dejar de lado esta habilidad tan especial que logramos desarrollar a lo largo de toda nuestra evolución. Las manos son la prolongación de la mente, y todo artista que trabaja directamente con la materialidad del objeto sabe que en el quehacer artístico las ideas cambian, el proyecto inicial se deshace, los errores enseñan y los azares sorprenden. Si arte es *poiesis*, ¿por qué abrir mano de la presencia de los gestos, de la pincelada, del ritmo, del estilo del artista? El artista que permite que su obra sea producida por otros no vivencia este proceso, el instante cuando la obra, viva, le susurra su propia creación.

La obra *Poética* (imagen 1.9) es un homenaje a todos los artistas que aún utilizan la pintura como medio de expresión, al artista que da visibilidad y materialidad a las ideas a través de la acción de sus propios manos. Este trabajo se trata de una pintura en óleo sobre lienzo compuesta por el montaje de la obra *El artista del tatuaje* (1944), de Norman Rockwell (imagen 1.10) y un caligrama de Vicente Huidobro (imagen 1.11), que habla del tiempo y sus subdivisiones en los cuatro momentos del día, en las cuatro estaciones y sus efectos en la naturaleza y en el hombre; todo ello escrito de manera a formar el dibujo de un molino de viento. El tatuador que aparece en la pintura de Rockwell fue “retirado” de su entorno original y ubicado en otro ambiente para pintar palabras del caligrama de Huidobro.



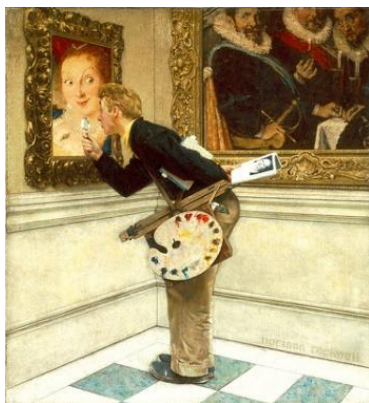




Fuente: <http://loscomentaristas00.blogspot.com/>  
**Imagen 1.11. Vicente Huidobro. Molino. Caligrama**

El célebre escritor Guillaume Apollinaire, un gran entusiasta del cubismo, fue uno de los principales creadores de los célebres “caligramas” e “ideogramas”, textos que combinaban de manera particular, la poesía con los dibujos. Como una manera de adaptar el cubismo a la literatura, el poeta francés buscaba representar formas alegóricas al mensaje literario, empleando para ello el propio texto escrito. Con la obra *Poética* quiero poner en relieve el poder de la pintura como un texto escrito en imagen estructurada a partir de sus elementos compositivos: formas, colores, líneas, volúmenes etc. Y como todo texto-imagen, ya conlleva en su subjetividad las ideas y los conceptos del autor. Intento presentar un texto pintado dialogando con una pintura-texto, el caligrama.

La obra *Poética* también trabaja con la idea de insertar la figura del artista en la propia obra, una representación de la relación artista-obra. De ahí que el motivo de haber elegido al artista Rockwell, además de los temas, de la calidad de sus obras, de su ironía y humor, se encuentre en el hecho de que el pintor estadounidense representa en muchos de sus trabajos a las figuras del espectador y del artista en el acto de la creación, dos personajes esenciales en esta investigación. *El crítico de arte* (imagen 1.12), *Norman Rockwell pintando el memo de los frescos* (1953), *Madurez* (1938), *Triple autorretrato* (imagen 1.13), *El entendido* (1962) son ejemplos de su trabajo sobre el tema.



Fuente: Marling (2017)

**Imagen 1.12. Norman Rockwell. *El crítico de arte*. Óleo sobre lienzo. 100,5 x 92 cm. 1955**



Fuente: Marling (2017)

**Imagen 1.13. Norman Rockwell. *Triple autorretrato*. Óleo sobre lienzo. 113 x 88,3 cm. 1960**

Los tiempos modernos y contemporáneos se caracterizan por haber dado al artista una importancia desmedida, a su figura en la sociedad y actualmente, sobre todo, en los medios. Los artistas del capitalismo liberal representan verdaderos íconos mediáticos que poseen recursos simbólicos e identitarios que fomentan no solo el sector artístico, sino también el turístico, económico y político. Las extraordinarias mitificaciones alrededor de la figura del artista e iniciadas en las biografías de Vasari tienen continuidad en el arte moderno y contemporáneo, y revitalizan el mito del artista. Su presencia o su historia se ha convertido en un elemento fundamental al entendimiento y lectura del objeto artístico.

El autor ahora se encuentra insertado en la obra o es la propia obra. Se construye una nueva forma de representación del autorretrato; la diferencia es que ahora ya no encontramos más la imagen del rostro del artista, sino su carácter psicológico: los miedos, los traumas, las incertidumbres. La imagen del artista ya no solo forma parte

de la composición del cuadro como vemos en Velázquez, Rembrandt, El Greco y otros, sino también ha incorporado elementos de su propio cuerpo u objetos con gran carga emocional o personal para el artista. El eco de la biografía de Louis Bourgeois, Sophie Calle y Christian Boltanski, por ejemplo, no deja de resonar en las obras. Los temas de memoria, ausencia, muerte, vivencias y tramas con mezclas entre realidad y ficción reaparecen constantemente en la producción de estos artistas.

Destaco aquí la diferencia que hay entre el artista que se hace ver biográficamente a través de la obra, como es el caso de los artistas ya mencionados, y la obra que se instala en nombre del artista, como ocurre con algunos íconos del arte contemporáneo. Muchos coleccionadores de arte, hoy en día, compran primeramente la marca del artista, incluso antes que las obras, las que muchas veces son adquiridas aun antes de ser producidas, como ocurre con los artistas Damien Hirst, Jeff Koons y otros.

En un apartado anterior relacionamos la obra *Echos* (imagen 1.2) con la sociedad narcisista actual; ahora la menciono otra vez para asociarla a la figura del artista contemporáneo. Relaciono ahora la figura del artista con el personaje Narciso de la mitología griega, no solo por tratarse de un individuo que está inclinado siempre hacia uno mismo, sus ideas, sus sentimientos, su expresión, sino también por ser un profesional que crea su identidad, su imagen social a partir de su propia producción: la imagen de la obra de arte. Se trata del objeto artístico en sí como reflejo, espejo del propio artista.

A lo largo de los siglos, el mito de Narciso ha dado origen a una amplia lectura iconográfica. Infinidad de artistas han dejado su propia versión representada en distintos medios y lenguajes, a saber: *Narciso* (1510), por Giovanni Antonio Boltraffio; *Narciso en la fuente* (1597-99), por Caravaggio; *Eco y Narciso* (1627-28), por Nicolas Poussin; *Narciso y Eco* (1804), por William Turner; *Narcissus* (1866), por Paul Dubois; *La metamorfosis de Narciso* (1937), por Salvador Dalí; y otras más (imágenes 1.14 y 1.15).



Fuente: <https://museoph.org/>

**Imagen 1.14. Javier Baldeón. *Narciso*. Esmalte y resina epoxy sobre tela. 226,5x171,5 cm. 1998**



Fuente: <https://ambientesdigital.com/>

**Imagen 1.15. Yayoi Kusama. *Narcissus Garden*. Instalación en Glass House, EUA. 2019**

*Echos* no solo establece vínculos con todas ellas, sino también con otras que tienen el espejo como materialidad de la propia obra que refleja, a la vez, el espacio, al espectador y la obra misma. Utilizo el espejo en *Echos* como una herramienta material capaz de insertar no solo la imagen del objeto de arte, sino también al observador dentro del propio trabajo. En el segundo momento del trabajo sustituyo el espejo por la misma imagen del cuadro en una dimensión más grande.

De ahí que la obra *Echos* presente, a la vez, la imagen de los componentes que forman la tríada artista-obra-espectador en un mismo soporte. Es decir, la obra compuesta por la pintura de un hombre que representa al artista como creador de imágenes, se refleja sobre la superficie del espejo que, a su vez, a depender de la posición del observador, puede ver también su imagen reflejada en este mismo espejo. La pintura de un artista anónimo presente en el espejo junto con la imagen del espectador es la representación del eco, de la reproducción no de sonidos truncados, sino de imágenes cortadas de la realidad.

#### **1.4. Eco – la figura oculta: el anónimo de la imagen**

Como mencionamos anteriormente, el anonimato del artesano perdura durante toda la Edad Media con pequeñas modificaciones; con el transcurrir de los años, la figura del futuro artista va evolucionando y poco a poco empieza a independizarse del gremio y a emprender no solo la reivindicación de su condición como tal, sino también el reconocimiento de su carácter intelectual en la actividad artística. Asimismo, el anonimato de los “artistas” de la Antigüedad perdurará durante todo el período medieval, bajo el poder jerarquizado de la sociedad. Inspirado por el humanismo y el mecenazgo del escenario renacentista, reaparece la figura del artista protagonista, rompiendo, de este modo, con toda la tradición del anonimato artístico.

La palabra anónimo con el significado de “sin nombre” viene del griego *anonymous*, compuesta del prefijo de negación (*a* = sin) y la palabra (*onoma* = nombre) y se usa,



generalmente, para obras cuyo autor se desconoce<sup>8</sup>. En el Diccionario de la RAE, encontramos las definiciones: “dicho de una obra o de un escrito que no lleva el nombre de su autor”; “dicho de una persona, especialmente un autor de nombre desconocido o que se oculta”; o aún, “indiferenciado, que no destaca de la generalidad”.

En una sociedad individualista y narcisista en pleno siglo XXI, ¿qué justifica hablar de artistas anónimos? La muestra *Metamorfosis: ver en el tiempo. Exposición de un artista anónimo* invita precisamente a reflexionar a propósito del valor del artista y del arte contemporáneo, de igual manera sobre la experiencia estética actual, considerando la tríada artista-obra-espectador.

Actualmente, la realidad del anonimato y la idea de invisibilidad de un sujeto nos parecen un poco paradójicas cuando pensamos en las innumerables cámaras de vigilancia, en los dispositivos de localización en los móviles y en la monitorización constante por parte de la internet. En la hiper vigilada sociedad contemporánea, es difícil no saber quiénes somos, dónde estamos e incluso lo que deseamos. En el mundo del arte tampoco sería razonable la figura de un artista anónimo, dado que la aspiración por el reconocimiento, la fama y la popularidad se ha convertido en un elemento indispensable para el éxito profesional y económico de un artista contemporáneo. Estar bien relacionado e inserido en el circuito de arte resulta una condición indudable y evidente para el éxito del artista. Como señala Zoladz (2011): “De hecho, el anonimato significa sinónimo de devaluación social, lo que nos hace deducir: vale lo que aparece” (p. 77). Tenemos consciencia del peso negativo que tiene el anonimato en nuestra sociedad que valora a los extremos sus celebridades consagradas en los medios.

Entonces, si para el artista actual no interesa el anonimato, ¿por qué referirse en una muestra de arte contemporánea a la figura del artista anónimo? Antes de contestar esta pregunta, cabe ampliar un poco más el concepto de este término y conocer algunos tipos de artistas que se benefician o que, por motivos específicos, no revelan su identidad, sino que la ocultan, la camuflan y se hacen invisibles. A fin de que se observe mejor los sutiles matices que diferencian uno del otro, los presentaremos en nueve categorías: el artista anónimo natural, ocultado, auténtico, cooperativo, camuflado, ilegítimo, privado, falsificador y el artista anónimo hostigado.

Empecemos con el tipo anónimo natural, que son los artistas desconocidos por motivo de falta de pruebas fiables de su verdadera identidad, como, por ejemplo, los pintores prehistóricos asociados a la figura de los hombres cazadores, así como los artistas de la Antigüedad. Según una investigación realizada en 2013 por el arqueólogo Dean Snow, de la Universidad del Estado de Pensilvania, los verdaderos autores de las pinturas rupestres conocidas no son hombres como creíamos hasta hoy, sino mujeres. Tras analizar las longitudes de algunos dedos dejados por las huellas de manos encontradas en ocho cuevas de España y Francia, Snow ha determinado que 75% de los vestigios estudiados pertenecían a autoras mujeres. Por lo tanto, las pinturas de bisontes, caballos, mamuts podrían dejar de ser representaciones de las hazañas de hombres cazadores o pinturas que plasmaban la idea mágica de garantizar

---

<sup>8</sup> <http://etimologias.dechile.net/?anónimo>

el éxito de las futuras cacerías. “En la mayoría de las sociedades de cazadores-recolectores, los hombres se encargaban de la caza, pero a menudo eran las mujeres las que llevaban las piezas al asentamiento, por lo que estaban igual de implicadas en las cacerías que los hombres”, afirma Snow (como se citó en Hughes, 2013). Sin embargo, los expertos tienen opiniones muy variadas ante la interpretación de los resultados aportados por Snow, lo que demuestra que hay todavía muchos misterios acerca de quiénes son en realidad esos artistas rupestres anónimos y la razón por la que ellos, fueran quienes fueran, dejaban sus huellas en las paredes (Hughes, 2013).

La obra de arte relacionada con el nombre de su autor no es algo común en otras sociedades ni en todas las épocas. No hacía parte de la tradición de los pueblos primitivos o antiguos, por ejemplo, atribuir a un solo individuo la autoría de un trabajo. Por tanto, el hecho de que no perdure el nombre de muchos artistas no indica falta de grandeza o habilidad de su logro artístico, sino del significado ligado al objeto artístico, es decir, las piezas que hoy definimos como obras de arte poseían otras naturalezas o funciones: religiosa, mágica o utilitaria. Algunas obras de la Antigüedad y de la Edad Media, cuyos autores se desconocían, tras investigaciones sobre la identidad del artista, terminaron por atribuirse a pintores conocidos. Las obras anónimas inventariadas sobre cuya autoría subsiste la duda, sea por falta de pruebas o de consenso entre historiadores y expertos, suelen mantener como autoría a un artista anónimo.

Al segundo tipo lo denominamos artista anónimo oculto, es decir una figura apartada de la hegemonía de la época. La percepción del arte como arte, como campo independiente dentro del campo creativo, se hace patente en el momento en que se desea unir el nombre de un autor a su obra. Aunque los artistas empezaran a firmar sus trabajos artísticos, se ha continuado con el anonimato artístico, pero de una forma inusitada. Innúmeros artistas de talento y expresión, que producían un arte igual de poderoso, han sido excluidos del relato general de la historia, como si de otra historia paralela se tratara. Muchos nombres de creadores de un arte que no representaba los patrones exigidos de la época, o que no lograron un mecenas suficientemente poderoso e influyente, o aún por el simple hecho de ser artistas mujeres, fueron borrados de la historia del arte. En este contexto, la palabra anónimo adquiere aquí el significado de desconocido o ignorado por la historia, pues, aunque se identifique el nombre del autor en la obra, será simplemente un nombre desconocido, sin valor o sin historia.

Afortunadamente, los trabajos de algunos de estos artistas, por relevancia de estilo y calidad de obra, fueron reconocidos posteriormente, como el conocido caso de Van Gogh y Cézanne, que durante un determinado periodo y por motivo de prejuicio o incompreensión fueron rechazados por la sociedad contemporánea. Del mismo modo, fue muy corriente en siglos pasados que el trabajo de las artistas mujeres haya sido desvalorizado, pasándose por alto su importancia como creadoras activas y relevantes, dado que su condición de mujeres no les permitía superar los límites impuestos a su género. “No pudo estudiar anatomía humana o dibujar del natural, ya que se consideraba impropio de una señora contemplar un cuerpo desnudo”, señala la artista renacentista italiana Sofonisba Anquissola (como se citó en Mesonero, 2013, s/p.). Para mencionar unas pocas más, está la Abadesa Hitda (978-1042),

Lavinia Fontana (1552-1614), Fede Galizia (1578-1630), Artemisia Gentileschi (imagen 1.16) que, aunque tuvieran sus trabajos valorados en la época, no siguieron siendo reconocidas o estudiadas en periodos posteriores, como ocurrió con la mayoría de los hombres artistas (Mesonero, 2013).



Fuente: <https://www.museodelprado.es/>

**Imagen 1.16. Artemisia Gentileschi. *Nacimiento de san Juan Bautista*. Óleo sobre lienzo. 184 x 258 cm. Hacia 1635**

En el *British Museum* de Londres, el comisario Grayson Perry, presentó durante más de cuatro meses, la muestra *The Tomb of the Unknown Craftsman* (2011-12) dedicada a los innumerables artesanos y trabajadores anónimos a lo largo de la historia. Sirviéndose de la propia colección del museo, Perry invita al espectador a que contemple los objetos artísticos desde su propia óptica<sup>9</sup>. La intención de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo* es muy semejante a la propuesta de Perry por lo que se refiere al anonimato del artista a favor de una experiencia estética y la lectura de la obra de una manera más “pura”.

El artista anónimo auténtico, el tercer tipo y el más conocido, se refiere en verdad a los artistas que, por iniciativa propia y por un motivo desconocido, no firmaron sus obras, prefiriendo mantenerlas no registradas o asociadas a un nombre.

Concerniente aún a la categoría de artista anónimo auténtico, encontramos también el ejemplo de *The Bruce High Quality Foundation*, con sede en Brooklyn, Nueva York. Se trata de un colectivo artístico cuyos miembros permanecen en el anonimato, en protesta contra la “maquinaria estrella del mercado del arte”. Ya ha presentado su trabajo en diversas exposiciones nacionales, incluso en la Bienal de Whitney de 2010 y en Suiza, Alemania, Londres, Dubai. El colectivo artístico también ha sido

---

<sup>9</sup> <http://masdearte.com/grayson-perry-homenaje-al-artesano-desconocido/>. Recuperado el 27/01/20.

reconocido por su producción anónima por el *New York Times*, *Art in America*, el *Wall Street Journal*, *Artforum* etc<sup>10</sup>.

*Metamorfosis: ver en el tiempo*. Exposición de un artista anónimo es también un homenaje a todos los artistas que tuvieron de alguna manera su identidad ignorada; a todos los que, olvidados por los relatos históricos, se hicieron presente a través de sus obras, cuerpo y expresión de sus ideas, percepciones y conocimientos. La exposición, objeto de esta investigación, en lo referente al anonimato de las obras, dialoga con el proyecto desarrollado por la Fundación San Antonio de Benagéber, en el que las personas podrían elegir una pieza artística sin conocer al autor. Artistas, reconocidos o no, donaron obras en cartulina en formato de postal, en diferentes medios, técnicas y temáticas con el fin de recaudar fondos para la obra social destinada a los mayores. “*Anónimos* es un proyecto que reflexiona sobre la importancia de la autoría en la percepción artística al tiempo que persigue un objetivo solidario”, señala el director de la residencia, José Sancho Tello (como se citó en Garzo, 2017). La exposición realizada en 2016, en Valencia, reunió obras de autores menos conocidos con autores más consagrados, es decir, fueron estimadas con los mismos criterios y valores (Garzo, 2017). Esta decisión de elegir una obra de arte “sin juicios ni opiniones previas” adquiere el mismo propósito de *Metamorfosis: ver en el tiempo*, cuando, a través del anonimato, busca proporcionar una experiencia estética “pura”, sin la presencia de la figura del autor.

¿Tendrían las personas las mismas experiencias estéticas si no supieran quiénes son los autores? Las informaciones y conocimientos secundarios acerca de la obra, a saber: el autor, el año, el proceso o un guía; ¿impedirían que la misma obra fuera mirada únicamente por sus atributos artísticos? Creemos que el objeto no hablaría solo o por sí mismo, porque otras voces incitarían y formarían otros conceptos y preconceptos además de sus valores estéticos. A medida que uno se acerca más a la historia de la obra y del artista, más interferencias o capas racionales se adhieren a su aspecto visual. El momento de encuentro entre el espectador y la obra debería ser una relación aislada de otros saberes. La obra se muestra tal como es y el espectador la mira sólo a través de su mirada. No obstante, no quiero afirmar que un conocimiento más profundo de la obra no pueda ser realizado en otro momento. Lo que planteo o llamo la atención con la exposición anónima es permitir lecturas de textos visuales sin palabras.

La presencia estética de una obra para una mirada equivale a un anzuelo para el pez. Es un enamoramiento por disfrutar. Tras este primer momento de afición, entonces el espectador elegiría un mayor acercamiento, con relación al objeto artístico que tiene delante. Si le afectó de forma positiva y substancial, naturalmente investigará u obtendrá más informaciones sobre ella, para así, poder mejor entenderla o quizá, posteriormente, intentar un estudio o investigación más profundizado.

---

<sup>10</sup> <https://yaizatrache.wordpress.com/2017/10/25/el-arte-reivindicativo-de-the-bruce-high-quality-foundation/>. Recuperado el 27/01/20.

Es precisamente sobre este instante de afección entre obra-espectador que, en esta investigación, pretendemos reflexionar. No nos cabe aquí buscar explicaciones, analizar o teorizar acerca de lo que ocurre después de este momento. Nos concentraremos en el instante del encuentro entre obra y espectador, una verificación de la intención del artista a través de la obra y su recepción estética; un análisis puntual entre artista-obra-espectador.

No firmar las obras es un acto artístico, un acto de reflexión acerca de la obra de arte como mercancía, asimismo una posibilidad de una experiencia artística más “pura” disociada de la autoría, por lo menos en su primer momento de contacto y afección. Es una propuesta que, primero, busca llamar la atención hacia el objeto artístico únicamente por su valor estético y sin ninguna referencia a otro valor agregado; y segundo, una forma de protesta contra el mercado del arte actual y la “prostitución” del arte, que aprecia ante todo la figura del artista negociador, siendo, por ello, el principal referente de valor en el momento en que se estipula el precio final.

En la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, además de las ideas mencionadas anteriormente, propusimos también una reflexión sobre temas relativos al reconocimiento de la fragilidad del individuo actual frente al control, a la vigilancia, a la exposición exacerbada, al simulacro, al disfraz, a la privacidad extinguida como fuertes poderes manipuladores de la sociedad contemporánea.

Dando continuidad a la clasificación de los artistas anónimos, tenemos conciencia de que algunas de las piezas que hoy denominamos de obra de arte, sin firma y estilo propio, particularmente, se conocieron, antaño, como meros objetos de culto religioso, objetos utilitarios y/o decorativos. Los artesanos anónimos no tenían la mínima intención de expresar sus ideas, emociones ni ninguna subjetividad o interioridad. A los objetos de culto, por ejemplo, bastaba identificarlos a una personalidad religiosa, transmitir el mensaje divino o la propuesta de la narrativa de carácter moralista. Eran obras, en su mayoría, producidas colectivamente (vitrales, íconos, retablos, frescos) con el único propósito de que el espectador o creyente entendiera el mensaje sin ninguna necesidad de conmoción.

En este ambiente de trabajo colectivo, encontramos el cuarto tipo de artista anónimo: el anónimo cooperativo. Se refiere al antiguo artesano de las cooperativas y de los gremios, el trabajador de los talleres de los grandes genios, o aún al asistente de hoy de los supervalorados “artistas de negocios”. Es decir, todos los colaboradores de la producción material de la obra de arte, que de alguna manera dejaron registrados su trazo, su esfuerzo, su dedicación, su energía en el objeto artístico final.

En las obras de Rembrandt, por ejemplo, no podemos afirmar exactamente qué pinceladas fueron frutos de la imaginación y del virtuosismo de ese gran genio holandés. En su taller de pinturas del siglo XVII, un cúmulo de miembros desconocidos y anónimos colaboraron con sus propias manos en la ejecución de los valiosos trabajos. Igual que muchos de nuestros artistas contemporáneos, Rembrandt, que comercializó sus obras por toda Europa, actuó no solo como el genio de sus creaciones, sino también como un gran empresario del arte holandés y gestor artístico de un competente equipo de personas (Alpers, 2010).

Es cierto, pues, que hay otros tipos de arte que también son producidos colectivamente o ejecutados por distintos profesionales del mismo medio o de otras áreas artísticas. Así ocurre con la música, el teatro, la danza y el cine; no obstante, diferentemente de las artes plásticas y visuales, aquellas suelen identificar a los colaboradores y artistas. ¿Por qué sólo las artes plásticas y visuales no actúan de la misma forma que las demás, ocultando incluso la información de que el trabajo artístico fue ejecutado por otros especialistas?

El cine es por antonomasia el resultado estético de un equipo de numerosos y distintos profesionales y expertos que trabajan en armonía y sin exigencia de ninguna autoría. Es una obra colectiva, una producción industrial, identificada primeramente por el nombre del director y a continuación por todos los demás integrantes. No hay participantes que no tengan sus nombres expuestos al final de la proyección. No se trata de personas anónimas como los de los equipos de los grandes artistas visuales contemporáneos y de antaño. El artista Takashi Murakami es uno de los pocos artistas actuales que reconoce el trabajo colectivo incorporado en su obra. En su trabajo, *Tan Tan Bo* (2001), por ejemplo, los nombres de las veinticinco personas que trabajaron en la pieza fueron registrados en el reverso del lienzo (Thornton, 2015).

¿Podríamos separar la personalidad estética del creador de obras, es decir, al artista, del hombre que vive su existencia cotidiana? Hay artistas que crean un alter ego como un recurso de diferenciar al artista del individuo particular. Como mencionamos anteriormente, el anonimato en el mundo antiguo tenía sus razones más asociadas a cuestiones sociales. En cambio, a lo largo del siglo pasado hasta nuestros días, podríamos afirmar que los motivos principales para el anonimato son más de orden particular, individual, es decir, por opción del propio artista. Afirma el artista Damien Hirst (como se citó en Thornton, 2010): “La imagen es algo que uno lleva puesto, algo que usa. No es lo que uno es” (p. 325). Destacamos aquí la quinta clase de artista anónimo: el anónimo camuflado. Este tipo oculta al hombre social o a la identidad personal para que aparezca la figura del artista a través de un alter ego u otra personalidad mascarada. El artista Ai Weiwei (como se citó en Thornton, 2010) reafirma esa actitud cuando expresa que “el éxito del artista es parte del aspecto negativo. Uno puede perderse a sí mismo. Ser uno mismo es un juego muy difícil de llevar a cabo” (p.155).

Duchamp, por ejemplo, ha flirteado con la ocultación de su identidad cuando, vestido de mujer y con maquillaje, mostraba a los demás el alter ego de Rose Sélavy. El concepto de dualidad en la identidad entusiasmó sobremanera a Duchamp. Se puso una orden de búsqueda contra sí mismo con la obra *Wanted: \$ 2,000 Reward* (imagen 1.19). Apropiándose de un póster encontrado en un restaurante de Nueva York, sustituyó las fotografías por las suyas, y añadió el nombre de su alter ego Rose Sélavy en la última línea del cartel<sup>11</sup>. Le encantaba jugar con la construcción de su identidad artística.

---

<sup>11</sup> [https://www.toutfait.com/unmaking\\_the\\_museum/Wanted.html](https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Wanted.html). Recuperado el 22/01/20.



Fuente: <http://www.artnet.com/>

**Imagen 1.17. Marcel Duchamp. Wanted: \$ 2,000 Reward. Litografía Offset. 87,6 x 68,5 cm. 1961**

El artista Grayson Perry, vencedor del Premio Turner de arte contemporáneo en 2003, declara que su alter ego Claire (imagen 1.20), que se convirtió en una gran personalidad pública, surgió no de sus preocupaciones artísticas o performativas, sino de sus obsesiones sexuales (Thornton, 2015). Cabe a nosotros, espectadores, saber dónde se encuentra la frontera o los límites del arte, lo que separa la realidad de la ficción.



Fuente: <http://schs-art.weebly.com/>

**Imagen 1.18. Claire/Grayson Perry junto a una de sus obras**

Podemos citar también los casos de los artistas super mediáticos y expuestos a la sociedad del espectáculo, que asumen un papel, construyen un personaje como una forma de camuflar su verdadera identidad con máscaras autoimpuestas, a saber: Salvador Dalí, Andy Warhol y Jeff Koons. “El discurso de Koons es tan obvio que

uno cree estar en presencia de un actor que interpreta el papel del artista. Su falta de espontaneidad resulta sintética y sincera en vez de natural y honesta. Andy Warhol era famoso por su artificialidad”, comenta la socióloga Thornton (2015, p. 20) tras haberlo entrevistado.

Según las investigaciones al respecto, las personas pueden crear un alter ego como una forma de expresar sus deseos más ocultos; ya sea de manera consciente o inconsciente, un individuo puede imaginar una versión idealizada de sí mismo, a la que verá como libre de los problemas o fallos que encuentra en su propia identidad. “Algunos artistas se inventan a sí mismos”, señalaba la artista Laurie Simmons (como se citó en Thornton, 2010, p. 178).

En los años 70, el artista de Ohio, Lynn Hershman Leeson, ganó reconocimiento artístico a través de la construcción de una personalidad que existió durante cuatro años en la ciudad de San Francisco. Su auto transformación le convirtió en Roberta Breitmore, una mujer que podríamos encontrar en un autobús o en una sesión de terapia; tenía una cuenta bancaria, tarjetas de crédito, es decir, una persona con derechos iguales a cualquier otro ciudadano estadounidense. Con esa acción anónima, Leeson, a través de su alter ego, permitió que el arte de la performance adquiriera nuevas maneras de mirar<sup>12</sup>.

Otro ejemplo, un poco distinto al de los demás anónimos camuflados, es el del artista Maurizio Cattelan, que asume no saber hablar en público y, por ello, se prohíbe aparecer en radio o televisión. Por muchos años, contrató un amigo, el comisario Massimiliano Gioni, para dar entrevistas y hacerse pasar por él en charlas para museos y otros medios. En los primeros años, las personas no se daban cuenta de que estaban delante de un embustero. En los movimientos de vanguardia era corriente que los críticos como, por ejemplo, Tristan Tzara, André Breton, Clemente Greenberg actuaran como portavoz del artista. Pero Gioni, diferentemente de estos críticos, durante ocho años, se ha puesto como el propio artista, prestándole, incluso, una gran desenvoltura con las palabras (Thornton, 2015).

Paradojalmente, este mismo artista que se escondía de los medios de radio y televisión, ha producido una gran cantidad de autorretratos en sus trabajos: *Super-noi* (1992), *Sin título* (2001), *Spermini* (1997), *Mini Me* (imagen 1.21), *We* (2010). Otro aspecto curioso de Cattelan era que rara vez firmaba su nombre cuando le pedían un autógrafo – escribía “Manzoni”; a lo mejor para demostrar su afinidad con el artista de la obra *Mierda de artista* (1961).

A su vez, el artista anónimo ilegítimo, el sexto tipo, es aquel que crea una falsa identidad con el único fin de engañar a los demás. En 1964, en una exposición colectiva de una galería de arte en Goteborg, Suecia, el desconocido artista francés Pierre Brassau presenta cuatro pinturas abstractas en lienzo (imagen 1.22). Alabadas por coleccionistas, invitados y críticos de arte, las obras expresaban claramente las pinceladas y movimientos típicos del arte abstracto de la época. “Pierre Brassau pinta con fuertes pinceladas, pero también con una clara determinación. Sus pinceladas se

---

<sup>12</sup> <https://www.lamonomagazine.com/el-arte-del-engano-artistas-que-se-la-colaron-al-mundo/>. Recuperado el 15/01/20.



retuercen con un furioso ímpetu. [...] Pierre es un artista que actúa con la delicadeza de una bailarina de ballet”, escribe un periodista (Gavriil, 2015), que desconoce, como todos los demás, que el artista Brassau no era más que un chimpancé de cuatro años de un Zoo de Suecia. La iniciativa del periodista sueco Ake Axelsson pretendió cuestionar el punto de vista de los críticos con relación a la producción del arte del momento.



Fuente: <https://www.phillips.com/>

**Imagen 1.19.** Maurizio Cattelan. *Mini Me*. Escultura. 36.8 x 21.6 x 21.6 cm. 1999



Fuente: <https://www.allart.ge/>

**Imagen 1.20.** Pierre Brassau. Pinturas en Borås Zoo

En 2007, el artista Theaster Gates, de Chicago, presentó en la exposición *Plate Convergence* las obras del maestro alfarero japonés Shoji Yamaguchi. El día de apertura de la exposición, Gates relata a los coleccionistas y a los invitados cómo conoció a su maestro cuando viajó a Japón y todo el recorrido profesional de Yamaguchi. Al final de la velada, el artista reveló que las piezas de cerámica eran

suyas y que el personaje japonés era ficticio (Gavriil, 2015). Con ese acto de anonimato, Gates pretendió reflexionar acerca de las barreras raciales en el panorama de arte estadounidense. Podemos, también, constatar este tipo de anonimato con Marcel Duchamp en la obra *La Fuente*, en la que firma sobre el urinal el nombre R. Mutt.

Asimismo, añadiríamos, en este tipo anónimo ilegítimo, el caso del artista Walter Kean, marido de Margaret Kean, la conocida pintora de niños con enormes ojos que, por presión y control psicológico de su marido, se ocultó por una década como creadora de sus obras. Él se apropió de la autoría de los cuadros, arrebatando todo el mérito de Margaret.

De otra manera, los artistas On Kawara y David Nebreda, aunque tengan realidades y propuestas bien distintas, son ejemplos típicos de la séptima categoría: el artista anónimo privado. Nadie sabe con precisión sobre la identidad y la vida del artista conceptual nipón, On Kawara, que falleció en 2014 a los 81 años, en Nueva York, según información de la galería David Zwirner, que le representó. Alejado por voluntad propia de todo tipo de publicidad, de los medios y del círculo artístico, el “artista invisible del tiempo” no daba entrevistas ni permitía que le fotografieran; centró toda su producción en el lenguaje del tiempo. *Jan. 4, 1966*, se leía en una de las pinturas de su serie más conocida *Today* (Hoy). Karlyn de Jongh (como se citó en Álvarez, 2014) relata que la obra misma era un autorretrato de On Kawara y reflejaba inevitablemente el avance del propio artista en el perpetuo espacio-tiempo. “Sus obras le dan presencia mientras él, física o personalmente, se mantiene ausente”<sup>13</sup>.

El artista español David Nebreda, enfermo de esquizofrenia paranoide desde los 19 años, se mantiene lejos de todo el ambiente artístico y de los medios de comunicación. Encerrado en su casa desde hace veinte años y sin contacto con ninguna otra persona, Nebreda ha vivido en su piso de Madrid de dirección desconocida sin conceder entrevista o mantener cualquier contacto con el mundo exterior; no ve la televisión ni lee ningún periódico<sup>14</sup>.

Por otro lado, el artista anónimo falsificador, el octavo tipo de la lista, se trata particularmente de los grandes pintores expertos que ocultan su identidad por practicar el acto ilícito de falsificar obras de arte. El mejor ejemplo actual es el de Wolfgang Beltracchi; considerado como uno de los mayores falsificadores del siglo XX, engañaba a coleccionistas, a expertos del arte y a restauradores (imagen 1.23). Su característica más peculiar era que él no hacía copias de los cuadros de artistas célebres como Matisse, Picasso o Ernst, sino que pintaba nuevas obras como si fuera el propio artista, es decir, se apropiaba de sus estilos y firmaba con sus nombres. De esta forma, ha logrado tanto exponer en prestigiosos museos, galerías como formar parte de colecciones privadas, requisitos esenciales para los artistas contemporáneos exitosos. Todos aquellos que fueron estafados por Beltracchi, coinciden en afirmar que se trata de un gran y virtuoso artista, y con una capacidad admirable de imitar el

---

<sup>13</sup> <https://www.lavanguardia.com/obituarios/20140717/54411985667/on-kawara-todavia-estoy-vivo.html>. Recuperado el 22/01/20.

<sup>14</sup> <http://www.solromo.com/fotografia/41-david-nebreda>. Recuperado el 30/01/20.

estilo y la técnica de los mayores representantes del mundo del arte<sup>15</sup>. Este ejemplo vale perfectamente para demostrar, una vez más, que el valor de la obra no se halla en la calidad de los aspectos artísticos, sino en el nombre del autor que la firma, dado que, si el artista decidiera asumir la autoría de los trabajos, estos no valdrían el importe pagado por los consumidores del arte contemporáneo. Es el hecho o la prueba concluyente de la obra de arte como mercancía.



Fuente: <https://www.lz.de/>

**Imagen 1.21. Wolfgang Beltracchi delante de la pintura *Gruppenbild der blauen Reiter*. 2017**

Y, para finalizar la clasificación de los artistas anónimos, tenemos al tipo anónimo hostigado. El artista británico de *street art*, uno de los representantes artísticos contemporáneos más conocidos por el público no especializado, paradójicamente, mantiene su verdadera identidad preservada bajo el seudónimo de Banksy<sup>16</sup>. En este tipo de ocultamiento de la autoría, el artista recurre al completo anonimato, a la invisibilidad social por motivo de necesidad, pues sus actividades públicas, aunque sean consideradas arte, pueden ser vistas por algunos como actividades trasgresoras y delictivas. El misterio y el camuflaje también rescatan la posibilidad de estrategia de *marketing*, de una reivindicación y de un posicionamiento político frente a una sociedad altamente vigilada y mecanizada, o incluso, como una manera de

---

<sup>15</sup> Beltracchi – el arte de la falsificación. Documental. Dirección Arne Birkenstock. Alemania. 2014. 1:34. <https://vimeo.com/159077135>. Recuperado el 23/01/20.

<sup>16</sup> Ya se indaga que Robert Del Naja o “3D”, fundador del colectivo musical Massive Attack es el principal sospechoso que se oculta con el seudónimo Banksy. Sin embargo, hay investigaciones que afirman que el verdadero artista es Robin Cunningham. Otras afirman que se trata de Robert Banks, y otras sostienen que Banksy no es una persona, sino muchas. [https://www.abc.es/cultura/arte/abci-quien-demonios-banksy-todas-teorias-sobre-identidad-201810101214\\_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.abc.es/cultura/arte/abci-quien-demonios-banksy-todas-teorias-sobre-identidad-201810101214_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F). Recuperado el 06/02/20.

representar la idea de avatar de la Red y el valor de “protección” del *nickname* de la era digital. Sin embargo, todos estos argumentos no pasan de meras especulaciones, ya que se ignoran los verdaderos motivos del anonimato del artista en cuestión. Este caso en particular, lo distingo, sobre todo, como un artista no sólo perseguido por el carácter de su actividad artística, sino como un individuo que lucha para mantener su misteriosa identidad resguardada en una sociedad super vigilada.

Vimos que antes del Renacimiento y del surgimiento de la figura del artista divino, no hacía parte de la tradición asociar el nombre del autor al objeto creado. Aunque no estuvieran firmadas, se conocían los autores de muchas obras a través de documentos o fuentes literarias. Pero la obra se hallaba más allá del artista. No merecía la pena nombrar o exigir el conocimiento del autor para poderse contemplar, admirar, reverenciar o entender una pintura o una escultura. Su valor real estaba reflejado por el tema, su función y las características estéticas del propio objeto. El hecho de ignorar a los autores de obras como la Venus de Willendorf, la Victoria Alada de Samotracia, la Venus de Milo, La Batalla de Issos, las pinturas de Pompea y otras, ¿nos hace que valoremos menos su riqueza artística, su función, su belleza o su expresión? Una obra anónima puede ser igualmente extraordinaria. La autoría es una condición absoluta para un análisis de carácter investigativo, cuando los datos como el lenguaje, el estilo, la historia del artista resultan indispensables para la evaluación y comprensión de la obra en un contexto sociocultural. Aparte de esto, la firma solo interesa al mercado del arte.

Queremos resaltar en este estudio que, para percibir o dejarse afectar de verdad por una obra artística, el gran público o el espectador corriente no necesita conocer a la figura del autor en el primer contacto con la obra. Lo vemos como un dato que interfiere en la experiencia estética, sobre todo si se trata de un autor renombrado. Aunque sea de forma inconsciente, cuando tenemos el conocimiento de que tal obra es de un célebre artista, nuestra percepción inmediatamente adquiere otra mirada más allá de lo que estamos viendo. En este caso la tríada se presentaría como obra-artista-espectador, dicho de otro modo, entre la mirada del espectador hacia la obra estaría interpuesta la figura del artista, influenciando, de este modo, la experiencia del instante.

Mi intención y propuesta de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo* se sintetiza perfectamente en la frase del artista Christian Marclay: “Quiero que la gente se interese en mi arte, no en mí” (como se citó en Thornton, 2014, p.350).

Conocer al artista y averiguar su personalidad e individualidad, entender su historia, conectarse con sus pensamientos y sentimientos, o interpretar y explicar psicológicamente sus gestos es importante para los curiosos, estudiosos y expertos del circuito del arte. En este momento, la intención por la obra adquiere otro nivel y otros intereses. La lectura se convierte en algo más racional, crítico; los significados inherentes a la obra y las interpretaciones que se pueden hacer sobre ellas exigen nuevas informaciones a fin de que se complete todo el objeto de la investigación. De ahí que, repetimos una vez más: la firma es irrelevante para la experiencia estética de la obra, pero, por otro lado, es indispensable para su estudio.

Una obra artística no es un objeto industrial, y por ello difícilmente será una obra anónima; en este caso anónimo en el sentido de sin identidad. La materialidad visible de una pieza artística está cargada de huellas, gestos, tensiones, fallos, elecciones, temas o ideas que expresan el carácter e identidad del autor. Cabe destacar que estamos refiriéndonos a las piezas ejecutadas por el propio artista. Además de esta sutil materialidad visible hay otra realidad más subjetiva, que los más sensibles notan, aunque no se la explican. Nos referimos a algo que, en verdad, ni el creador de la obra misma sabe lo que es: el aura. Esa subjetividad surge y se fija en la obra de una forma etérea en el momento de la creación, en la energía desprendida por el ejecutor, en el tiempo gastado, en las emociones expresadas en el instante de producción. Creemos que todos los que ya estuvieron delante de una gran obra de arte saben a qué nos referimos. Esa percepción sólo se adquiere en la experiencia estética, y cuando la explicamos con palabras, la perdemos.

Por todo ello, la profesión del artista es diferente de las demás. No quiero decir que sea mejor o que merece destacarse más que las otras áreas productoras de otros conocimientos; sólo destacamos que es particular. La obra de arte es el eco que oculta la voz de aquello que yace anónimo detrás de su presencia: el artista. El diálogo de Narciso con su imagen no se completaría si no escuchara la voz entrecortada de Eco, ocultada y anónima en el bosque.

## 2

# La Labor de las Moiras: el Transcurrir de la Producción Artística

En el capítulo anterior nos dedicamos al primer elemento de la tríada artista-obra-espectador insertado en el escenario de su propia época. Conocimos a este incansable creador, su papel, su imagen social, sus acciones, sus facetas y sus metamorfosis a lo largo del tiempo. Vimos que la figura del artista ha evolucionado a través de sus inquietudes ante el mundo, de su mentalidad y de las distintas estrategias para expresarlas con herramientas dispares que resultaban en obras de arte. En este capítulo reflexionamos acerca del segundo elemento, esto es, la obra y su proceso de creación, mejor dicho, la metamorfosis de la obra.

En el primer apartado volvemos a hablar sobre el actual momento de nuestra sociedad, puntuando sus características principales según la óptica de Concherio y Lipovetsky, pero ahora, asociadas a la dimensión del tiempo. A continuación, abordamos el concepto del “tiempo” según las definiciones griegas de *Chrónos*, *Aión* y *Kairós* asociadas a los diferentes momentos de la producción artística, y más específicamente al instante poético. Luego vemos la conexión del arte con el espíritu de cada tiempo, de cómo se comporta con relación al pasado, al presente y al futuro, a los distintos estilos y al uso de apropiaciones. Y, por último, abordamos el proceso

creativo del conjunto de las obras presentadas en esta investigación en sus cuatro fases de metamorfosis: huevo, larva, crisálida y adulta, es decir, la idea creativa, el nacimiento, su producción y la “muerte” de la obra.

La exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, objeto de estudio de esta investigación, contiene, a su vez, estos tres tiempos asociados a las cuatro fases citadas del proceso creativo de las obras. En el momento de la experiencia estética, instante presente del espectador, los valores y aspectos visibles materializados durante la creación de la obra (pasado) ganaron vida y produjeron sentidos y afectos en el observador (futuro), además de haber dejado en abierto nuevos cambios y transformaciones, por tratarse de obras en metamorfosis. La muestra enseñó tanto aspectos de la idea creativa guardados en cada obra, su nacimiento a cada momento en el que se metamorfoseó o en el que se produjo delante de la mirada del espectador, como la propia destrucción o muerte de algunas de ellas.

El trabajo *Indelebles Parcas* (imagen 2.1), por ejemplo, fue elegido la obra que daría la bienvenida al visitante en la exposición. La utilizo en este texto para introducir el hilo del proceso creativo del objeto de esta investigación. Es una pintura en óleo sobre lienzo inspirada en la obra *Las Parcas* (imagen 2.2), de Giovanni Antonio Bazzi (1477-1549), en la que las figuras centrales fueron cambiadas de sus sitios originales y puestas sobre un fondo negro, sin la representación de los demás personajes. El lienzo fue expuesto sobre el suelo, cubriendo todo el espacio de la puerta de entrada de la sala de arte, de manera que el público se viera obligado a pasar por encima de ella. Sobre la pintura había un fino hilo rojo puesto de forma aleatoria y, por debajo de ella, trozos de plástico de burbujas que emitían ruidos para llamar la atención del espectador sobre el objeto que tenía a sus pies.





Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.1.** Eduardo Góes. *Indelebles Parcas*. Óleo sobre lienzo. 210 x 160 cm. 2019



Fuente: <https://www.artehistoria.com/>

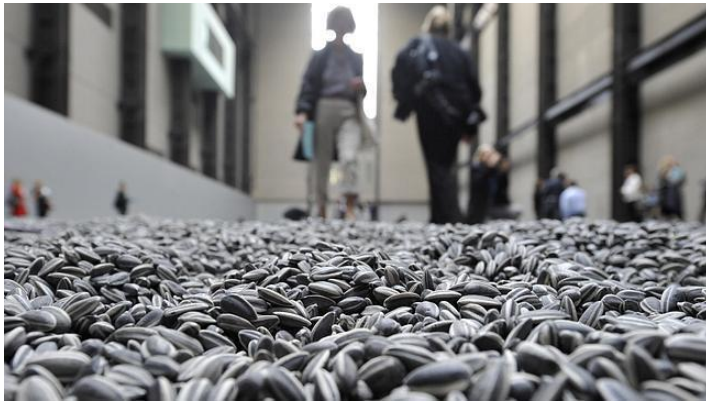
**Imagen 2.2.** Giovanni Antonio Bazzi. *Las Parcas*. Óleo sobre lienzo. 1535

Con *Indelebles Parcas* el visitante entraba de un modo distinto en el espacio de la muestra, en el inframundo mitológico griego de Hades, donde habitaban las tres Moiras, las deidades infernales que, por medio de la labor simbólica del hilado, el tejido y el corte, acompañan al hombre en su devenir vital, desde su nacimiento hasta su muerte. El espectador se vio invitado a caminar por encima de la hebra del destino y del tiempo, e hilar, con sus potencialidades y capacidades, su propio momento de visita a la exposición, por medio de leyendas mitológicas y otras historias. Cabría a



cada uno extraer la hebra de las obras (Cloto), valorarlas y significarlas (Láquesis) y por fin, cortar el hilo de la experiencia y de la fruición (Átropos).

La obra *Indelebles Parcas*, presentada en la muestra *Metamorfosis: ver en el tiempo*, y la instalación *Pipas de Girasol* (imagen 2.3), del reconocido artista Ai Weiwei, aunque sean obras bastantes distintas, guardan entre sí dos particulares similitudes: primero, ambas fueron proyectadas para ser pisadas por los visitantes; segundo, tratan sobre el proceso de producción de la obra, en el caso de Weiwei, más específicamente, acerca del tema del trabajo esclavo<sup>17</sup>. Con abordajes y magnitud espaciotemporal bastante distintos, la instalación *Indelebles Parcas*, expuesta en el piso de la entrada, permitió que el trabajo se alterara con las marcas de los zapatos y funcionó también como objeto para observar la reacción y relación del espectador con la obra.



Fuente: <https://www.abc.es/>

**Imagen 2.3. Ai Weiwei. *Pipas de Girasol*. Instalación en la Sala de Turbinas de la Tate Modern. 2010**

De este modo, *Indelebles Parcas* refleja la idea del escenario del espacio de arte creado a partir de la composición de la realidad de cada obra y su relación con el espacio, con las otras obras y con el público. Su ubicación fue una manera de cambiar la mirada del espectador a propósito de la relación de la obra con el espacio donde está insertada y poder proyectar otras ideas y construir nuevos discursos. Según la investigadora Maria Isabel Leite (como se citó en Vieira y Rodrigues, 2011), “hay una semiología de la mirada que siempre es la misma: depende del lugar donde se ubique la obra, la mirada que exigirá (o no) del contemplador será diferente. Hay innumerables formas de ver las obras, dependiendo de dónde se encuentren y por qué están allí.” (p.71).

---

<sup>17</sup> La obra de 2010, expuesta en diferentes partes del mundo, fue confeccionada con 110 millones de semillas de girasol hechas de forma realista en porcelana y pintadas a mano por 1.600 personas durante dos años y medio.

La obra, indirectamente, hablaba de la relación sujeto/objeto y objeto/sujeto, es decir, del potencial de afectar (sujeto) y de ser afectado (objeto). El público que visitó la exposición pudo notar desde el momento de su entrada que su relación con los trabajos le exigiría una postura también activa y de participación. El espectador, que suele tener una actitud pasiva y de contemplación, pasó a ser también sujeto de construcción y finalización de la obra. En este caso, algunas piezas de la muestra funcionaron no solo como cuerpos que afectarían al público, o sea, sujetos del proceso de la recepción estética, sino también como objetos que serían afectados.

Es cierto que para todo objeto hay un sujeto o sujetos, los que pueden también en otro momento convertirse en objeto. En la estructura triádica de nuestro estudio tenemos artista-obra-espectador, por lo tanto, un mismo objeto para dos sujetos distintos. La propuesta de esta investigación fue comprender la metamorfosis que se efectuó en estos tres componentes: el propio individuo creador, el producto de su acción creativa y la apreciación del observador en el momento de la recepción. El artista, con su subjetividad o “tono afectivo”, crea un objeto que luego es aprehendido en la experiencia estética por la subjetividad del espectador. Esta subjetividad, propia de todo sujeto, la caracteriza el catedrático de Estética, Pere Salabert (2013) como “virtualidades (disposiciones, capacidades), actualizaciones (el sentir, el querer, el pensar) y realizaciones (amores y nostalgias, fe y sufrimiento). [...] Por una razón simple, además bien conocida: toda experiencia involucra la subjetividad...” (pp. 46-47). Y el arte, más que cualquier otro conocimiento humano, se hace cargo de un mundo de subjetividades.

De ahí que estas virtualidades, actualizaciones y realizaciones del artista puedan ser conocidas por medio de su producción, que guarda los rasgos que lo definen como autor: espontaneidad, libertad, iniciativa, originalidad, talento, potencialidad. Los artistas, por ejemplo, que delegan la concreción de sus trabajos, o sea, la pintura, el dibujo, el modelaje etc. de sus obras, a terceros, como vimos en el apartado anterior, no mantienen esta relación o dialogan con la obra en el momento de su creación visible y material. El artista artesano toma conciencia del proceso creativo con su “hacer”, y de este modo, amplía, altera y diversifica su obra a través de los propios resultados hasta entonces verificados, evaluados y cambiados. Y como en el trabajo de un alquimista, los cambios en la obra llevan a cabo la transformación del propio manipulador.

Mencionamos anteriormente que en los antiguos talleres familiares o en las grandes academias de arte, el proceso creativo del artista seguía una lógica de hábitos, prescripciones y ordenanzas. El arte era un producto que resultante más de una imposición colectiva que de la voluntad individual del artista. A esta actitud, Salabert (2013) la denomina el “deber-hacer del artista, que se ajustaba a un conocimiento atento a requisitos cuyas formalidades compartía con los demás con vistas a un fin determinado. Su hacer, en términos generales, era un *qué-hacer* lógicamente modalizado por el *querer*, el *poder*, el *saber* y el *deber* que justificaban el producto” (p.54).

Tras la modernidad romántica, el “deber-hacer” del artista es suplantado por un querer-hacer. Una vez terminada la observación de instrucciones u ordenanzas (deber-hacer), el artista se ve libre y desligado de toda prescripción o regulación, y

adquiere así una actitud espontánea, impulsiva, intempestiva (querer-hacer). El arte pasa a justificarse por sí mismo (Salabert, 2013). Con la estética moderna, el artista, exento de coerciones, no se atiene a otras prescripciones que no nazcan de su necesidad personal e íntima. La obra de arte se convierte en un objeto que empieza a fomentar el narcisismo del autor; una obra direccionada hacia él mismo. La voluntad del artista se convierte en el principal elemento de la acción productiva.

De suerte que en el procedimiento artístico la subjetividad particular de cada creador influye de igual manera que el ambiente externo. Hay artistas, por ejemplo, que durante el proceso creativo actúan por automatismo, se dejan llevar por un impulso gestual que los direcciona hacia un resultado imprevisible. No saben a ciencia cierta lo que hacen ni en qué consiste su actividad. Cuando fue cuestionado sobre si había conciencia en su acto creativo, Francis Bacon (como se citó en Salabert, 2013) afirmó: “Los trazos se hacen, [...] tú estudias el asunto como si fuese una especie de diagrama, [...] ves dentro de ese diagrama las posibilidades que se plantean” (p. 95). Por lo expuesto, Bacon actúa, inicialmente, de forma accidental e instintiva, donde el pensar se hace innecesario a la construcción de un esquema director para la creación de la obra. El primer impulso funciona como un factor desencadenante del proceso, que, de forma aleatoria, ofrece material a ser estudiado o trabajado, posteriormente, para la creación de la forma final.

A diferencia de estos artistas que crean la obra a partir de un automatismo o de un impulso inconsciente, trabajo la obra a partir de una idea inaugural que surge inesperadamente. Esta primera imagen, por lo general, me viene a la cabeza de forma intuitiva. Pero al apuntarla en cualquier papel que lleve conmigo, la pienso, planeo y desarrollo en otros momentos. La inspiración tanto puede surgir de una forma inesperada, como de un resultado de una búsqueda concentrada sobre un determinado asunto. El esfuerzo mental o la razón solo surge en el momento en que planeo la composición y otros aspectos de la obra, además del trayecto que deberé seguir hacia su forma final. Trabajo con proyecto, esquema previo y una intención clara de lo que quiero, aunque muchas veces el resultado final no corresponda a la idea primigenia, a causa del azar, de los equívocos, de la improvisación.

Defino aquí la intuición, inspiración o primera idea como un conocimiento directo de la esencia, superior y ajeno a la reflexión y a la razón. Es un instante efímero de una idea que surge. En orden de complejidad definiría los conceptos de instinto, razón e intuición del siguiente modo: el instinto como un fenómeno estimulado por la necesidad del individuo, basado en una verdad ya vivenciada, aprehendida e inherente a su naturaleza; la razón, como un prodigio que requiere un cierto grado de reflexión, evaluación y conclusión originado de datos externos; y la intuición, como la verdad pura, una previsión espontánea, venida del interior. La razón, típicamente humana, no parece tener fuerza suficiente para controlar el instinto natural adquirido a lo largo de un pasado indefinible, ni conciencia para entender el contenido de un futuro desconocido. De esta perspectiva, asocio el instinto a la naturaleza más primitiva, del pasado y la intuición a la naturaleza sobrehumana, relativa a una capacidad aún por desarrollarse en el futuro. Correspondería la intuición a un *eureka* de Arquímedes, a un “lo encontré” sin ningún esfuerzo racional. Como señala Bachelard (2010), la intuición no se prueba, se vivencia. Todos nosotros ya tuvimos

esta hora de luz, hora en la que el conocimiento desvenda el misterio y comprende súbitamente el mensaje.

Mencioné líneas arriba que el momento y ambiente en donde se encuentra el artista es fundamental para el proceso y el resultado final de su producción creativa. Afirma el artista plástico y poeta argentino Remo Bianchedi (como se citó en Verlichak, 2005): “Creo que el artista tiene que ser espectador y actor de su tiempo. Tiene la obligación de ser contemporáneo” (p. 84). De ahí que, antes de iniciar los comentarios, discusiones y reflexiones referidos a mi propio proceso de creación, hablemos, primero y brevemente, sobre nuestra percepción y relación con los tiempos del cotidiano de nuestras vidas hoy.

## **2.1. Reino de Hades: el ambiente actual del arte**

Entender la obra de arte contemporánea significa comprender también las circunstancias, el entorno, la atmósfera actual, porque no es ella una entidad ajena o independiente del universo circundante, sino completamente permeable a ello. Vivimos en un momento de transición entre épocas distintas, donde no hay más una fuerte identificación con estilos, hábitos y tradiciones del pasado, ni un conocimiento definido de lo que realmente esperamos del futuro, esto es, seguimos adelante y en alta velocidad hacia un fin indeterminado y una dirección desconocida. Solo hay lugar para una mentalidad y una conciencia en transición, en metamorfosis.

En el capítulo anterior vimos que cada época se representa particularmente por una figura mitológica, y en el período actual, o hasta el momento presente, es la figura de Narciso la que ha imperado. No obstante, podemos también asociar cada época con el matiz que en ella impera a respecto de la velocidad del tiempo. Según el filósofo mexicano Luciano Concheiro (2016), el rasgo característico de nuestro mundo actual está en la aceleración. Este fenómeno explica cómo están fundamentados la economía, la política, las relaciones sociales, el arte contemporáneo. Con el incremento de la velocidad en nuestras vidas hay una sucesión constante de eventos en un ciclo interminable, sin dirección ni beneficio claro para el ciudadano corriente. Este ritmo vertiginoso conlleva la existencia de sujetos dispersos, ansiosos, deprimidos, estresados. En un plano más específico, tanto la recepción estética como el proceso de crear arte se vieron igualmente afectados por la celeridad del mundo volátil.

Vivimos en una época en la que la percepción del tiempo es muy compleja. Todos notamos que todo va muy rápido, y lo que antes era sucesivo se ha convertido en simultáneo. Nuestro presente está demasiado hinchado por la cantidad de informaciones y actividades diarias. La sociedad capitalista, con su ritmo de producción acelerado, hace que todo sea instantáneo y urgente. A cada momento, todo está ocurriendo a la vez.

Con la globalización neoliberal y la revolución informática el espacio-tiempo se comprimió en una lógica de urgencia, creándose una sensación de simultaneidad y de inmediatez que desvalora cada vez más las formas de espera y lentitud. Ahora el tiempo es escaso y se ha convertido en un gran problema mundial. El presente asume

una importancia siempre creciente, con el desarrollo de los mercados financieros, de las técnicas electrónicas de información, de las costumbres individualistas y del tiempo libre (Lipovetsky, 2004).

Nuestro sistema económico, por ejemplo, explota la aceleración como mecanismo para cumplir su necesidad básica: ganar siempre. El aforismo cuñado por Benjamín Franklin en 1748 – *time is money* – expresa perfectamente la lógica capitalista de que la rapidez, la eficiencia y la agilidad son atributos indispensables para aquellos que buscan éxito profesional; mientras la lentitud, la torpeza y la pereza son particularidades indecorosas para el individuo productivo. He escuchado varias veces a colegas artistas afirmar que ellos prefieren trabajar con lenguajes como fotografía y vídeos, simplemente por tratarse de medios más económicos y prácticos con relación a la logística de desplazamiento y montaje de la obra.

El tiempo se ha convertido en un bien rentable y, por lo tanto, debe optimizárselo, porque es negocio y dinero. Téngase presente que la palabra negocio proviene del latín *nec otium*, o sea sin ocio; el ocio se contrapone al término *negotium*, ‘no ocio’, entendido como actividad laboral<sup>18</sup>. De modo que, negocio es hacer algo por dinero, es ejercer una actividad remunerada orientada a la productividad. De manera simplificada, podemos observar dos bloques de actividades: las remuneradas económicamente y las que hacemos por puro placer, sin ninguna recompensa. No admitimos fácilmente el ocio porque nos sentimos coaccionados al movimiento, somos obligados a acelerar para no ser dejados para atrás por el progreso del mundo material. Como afirma Lipovetsky (2004), vivimos una cultura de lo más rápido y del “siempre más”: más flexibilidad, más desempeño, más innovación; y a la vez inseridos en un proceso que transforma la vida en algo cada vez más sin sentido y sin propósito.

En muchas civilizaciones de la antigüedad el trabajo era considerado como algo indigno, específico para los trabajadores del campo o para aquellos que se dedicaban a alguna actividad productiva o negocio en la ciudad. Entre estos últimos estaban los profesionales de la construcción y la restauración de edificios (carpinteros, vidrieros, canteros) y los talleres artesanales, donde trabajaban orfebres, artesanos, tejedores, zapateros. A diferencia de estos obreros urbanos, había una minoría de la población que realizaba actividades ociosas. En la Roma antigua, por ejemplo, el ocio era practicado en los jardines públicos, en los gimnasios, en las termas, en las bibliotecas públicas, en los espectáculos circenses etc.

A lo largo del tiempo, el término “ocio” se ha convertido en sinónimo de pereza o inercia. De modo que, muchos aún sufren prejuicios por parte de la sociedad por no seguir los parámetros del horario laboral como, por ejemplo, los artistas cuya profesión, además de no garantizar ningún éxito, no obedece a las exigencias del ritmo desenfrenado del trabajo de la vida corriente, como todos los demás. El ocio creativo, a su vez, defendido por el sociólogo Doménico de Masi es indispensable para los artistas o autores, y debe ser entendido como un tiempo para reflexionar, para estudiar, para pensar, para dejar la mente libre para nuevas ideas creativas.

---

<sup>18</sup> <https://etimologia.com/negocio/>

Desde la Revolución Industrial, que inauguró el capitalismo moderno, la sucesión permanente de innovaciones técnicas y tecnológicas ha buscado la reducción del tiempo de producción y circulación de las mercancías. A partir de ahí se comprimió el sistema temporal de las horas corrientes, aparecieron los minutos, segundos, microsegundos; actualmente, sobre todo en el campo de la física, la química y en la electrónica, la unidad de tiempo se cuenta en nanosegundos, la mil millonésima parte de un segundo,  $10^{-9}$ . El tiempo adoptado sobrepasó nuestra capacidad natural de percepción de la realidad creada, y de este modo, seguimos avanzando sin conciencia de la cantidad de hechos que nos afectan a diario. “Para el mundo que me quiero bajar”, ya decía el compositor y cantante brasileño Silvio Brito<sup>19</sup>.

Según Concheiro (2016), el tiempo fue desnaturalizado, puesto que dejó de depender de los límites biológicos del potencial humano y de los animales, principal fuente de energía productiva. El capitalismo mercantil se convirtió en capitalismo industrial, y este, pronto ha sido sustituido por el capitalismo financiero, basado en un sistema de signos, de valores separados de lo físico. Eliminada la barrera biológica hasta entonces insoslayable, la máquina asume el papel principal y modifica toda la cadena productiva. Los nuevos medios de transporte permitieron a la gente desplazarse de un sitio a otro; el mundo se expandió y a la vez se volvió más compacto; se inventa el turismo de masas. Debido a los cambios incesantes de la vida moderna y sus encantamientos, Marinetti, en el Primer Manifiesto Futurista, enaltece la belleza de la velocidad y el potencial del tiempo futuro.

Ni que decir tiene que el gran cambio del arte moderno posee sus raíces en el desarrollo de la tecnología y de la industria, sea en el campo de producción, de divulgación o de consumo. Con la invención de la fotografía y del cine el hombre logra fijar para siempre el preciso y transitorio instante. Los medios de comunicación – el telégrafo, el teléfono, la televisión, la internet – aniquilan las dimensiones de espacio y tiempo, e inauguran la realidad virtual.

En el tiempo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, la inmediatez, la accesibilidad y la rapidez son los valores ambicionados. Escribe el teólogo milanés Pierangelo Sequeri (como se citó en Torralba, 2018): “Enormes volúmenes de pensamiento, de la reflexión, del afecto, de la conversación y de la proximidad son inevitablemente eliminados. Y todo lo humano que solo puede formarse a distancia de la inmediatez comunicativa deja de formarse” (p. 25). No se vive a fondo, pues lo que impera es el consumo de lo efímero del mundo volátil.

Vivimos en una cultura fundamentada en la rapidez de la comunicación visual, de las relaciones y de las decisiones. El mundo moderno está fundamentado en la prisa, en el traslado, en el consumismo desenfadado y en la tecnología innovadora. El desarrollo de la ciencia, y sobre todo la tecnología que renueva con gran rapidez los productos electrónicos, colabora con la percepción de la aceleración del tiempo. La velocidad del mundo actual nos obliga a estar constantemente aprendiendo y adaptándonos al nuevo género y producto lanzado en el mercado, sin tiempo para la

---

<sup>19</sup> <https://www.letras.com/silvio-brito/658072/traduccion.html>. Recuperado el 23/03/20.

metabolización y maduración de todo el proceso. Lo que prevalece es la obsolescencia acelerada de los modelos y productos ofertados.

Se dice que actualmente el conocimiento fue sustituido por la información, esto si consideramos el conocimiento como una información digerida y evaluada. No obstante, para que un determinado dato sea entendido y asimilado, se hace necesario un tiempo de absorción. En la vida volátil, cuando las miríadas de noticias se suceden como relámpagos, no nos queda tiempo para asimilarlas o vivenciarlas por completo, y así, las descartamos o las olvidamos. La palabra noticia, del latín *notitia* o “dar a conocer algo”, nos remite a la noción de notoriedad, novedad. Lo que vale, en la dictadura de lo nuevo, es incrementar la producción de noticias, en detrimento de la calidad de su contenido y la profundidad del análisis. Como ya afirmaba Nietzsche (2017) todavía en el siglo XIX: “Los hombres viven hoy demasiado deprisa y piensan demasiado poco; tienen hambre canina y cólicos a la vez, por eso, aunque coman mucho, están cada vez más escuálidos. Quien hoy dice: ‘No he vivido nada’ es un cabeza de chorlito” (p.125). El dios Saturno sigue devorándonos.

## 2.2. El arte de las Moiras y Cronos

El tiempo ha sido el inescrutable y misterioso personaje que ha encantado y arrebatado siempre a los grandes pensadores, filósofos y artistas. Cuestiona el poeta Fernando Pessoa (2006): “¿Qué es, sin embargo, esto que nos mide sin medida y nos mata sin ser? Y es en estos momentos, en que no sé si el tiempo existe, cuando siento como una persona y tengo ganas de dormir” (p. 369).

Ni decir tiene que el arte con sus misterios detiene apaciblemente la dimensión del tiempo. La obra de arte se halla por encima de la temporalidad y logra vencer a este gran dios de la mitología griega: el dios Cronos. Ahora la pregunta es: “¿Qué es el tiempo?” San Agustín (como se citó en Maffei, 2016) responde: “Yo sé qué es el tiempo, pero si me lo preguntas ya no lo sé” (p. 39). Al parecer, a todos nosotros nos resulta difícil definirlo, porque se trata de un conocimiento abstracto y subjetivo que escapa a nuestra razón. Pero, intuitivamente, sabemos lo que es porque lo vivimos a diario. Según Lamberto Maffei (2016), médico y científico italiano, biológicamente, no tenemos ningún mecanismo receptor del tiempo o marcador de duración de un hecho. Nuestro reloj cerebral se pierde en función de la importancia y del placer del acontecimiento y de sus circunstancias: las esperas se nos hacen largas y los momentos agradables, cortos.

La obra *Cronos* (imagen 2.4) es una pintura en óleo sobre parafina adherida a una chapa de cobre de la imagen del dios griego Cronos, o Saturno para los romanos, personificado en la figura de un hombre desnudo, introspectivo, curvado sobre sí mismo y con una mirada fija en algo que no se ve. La instalación-performance estaba compuesta por esta pintura cuyo marco de madera formaba una caja blanca apoyada sobre una peana; por detrás, había una luz roja que calentaba la chapa y derretía tanto la parafina como la pintura.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.4. Eduardo Góes. *Cronos*. Óleo sobre parafina. 55 x 37 x 10 cm. 2019**

En una composición sencilla compuesta de figura y fondo (parafina), traje la imagen del hombre para representar el tiempo: principal protagonista de todas las metamorfosis. Durante la investigación y elaboración de este texto, me enteré de que Cronos también se refiere a la figura del artista en el sentido del concepto saturnino. En el Diccionario de la RAE encontramos las definiciones: “dicho de una persona: triste y taciturna”; y “dicho de una enfermedad: producida por intoxicación con una sal de plomo”. De ahí que, haya dos significaciones que tienen que ver con los pintores, sea por la enfermedad producida por la pintura, sea por la idea antigua del artista ligado a la melancolía.

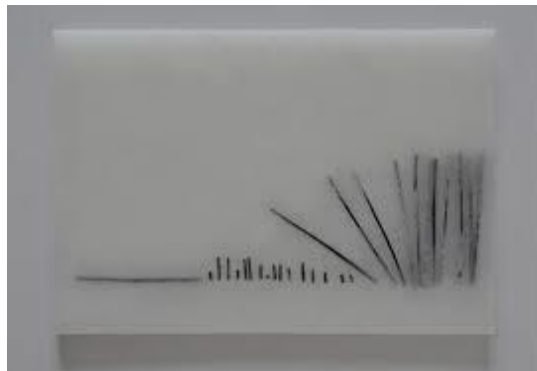
“Desde la Antigüedad se considera que el temperamento saturnino es justamente el de los artistas, los poetas, los pensadores, y me parece que esta caracterización corresponde a la verdad” (p. 65), afirma Ítalo Calvino (1994), que define el temperamento influido por Saturno, el saturnino por “melancólico, contemplativo, solitario”. La palabra melancolía proviene del griego *melas* (negro) y *kholis* (bilis), literalmente bilis negra, uno de los cuatro humores cardinales formulados por Hipócrates, que asociaba la bilis negra a la melancolía, a la tristeza. Desde la Antigüedad se ha considerado el temperamento típico de los artistas, los pensadores, los poetas. Aristóteles fue más allá de la imagen del artista alienado del mundo y relacionó el humor melancólico con el talento y la gran creatividad en las artes y las ciencias, una especie de facultad privilegiada. Freud, en su texto *Duelo y melancolía*, enlaza con la tradición consolidada en el Renacimiento que comprende al artista como un ser dotado de facultades especiales, y defiende que emociones como la melancolía, si eran bien canalizadas, podían ser propicias para la creatividad y la inspiración, elementos indispensables para las manifestaciones artísticas e intelectuales<sup>20</sup>. La vivencia de esta investigación me ha permitido tomar conciencia

<sup>20</sup> <http://existenciayarte.blogspot.com/2016/08/la-melancolia-de-saturno.html>. Recuperado el 24/03/20.



acerca de varios aspectos de mi proceso creativo y de mi personalidad, antes por mí ignorados. Me encuadro, por ejemplo, perfectamente a este estado de la melancolía asociado a momentos de producción de pensamientos e ideas creativas. Como artista, soy testigo de que mucho de mi creatividad e imaginación es producto de un sentimiento de desidia, de falta de interés por las cosas del mundo, de un estado de ensimismamiento, sublimado por imágenes fértiles.

Aún a propósito de *Cronos*, la obra dialoga con la materialidad de la serie de obras (imagen 2.5) del artista-investigador Eriel Santos (2009), que afirma que la elección de un determinado material, muchas veces, direcciona al artista a nuevas experiencias y resultados plásticos. En el conjunto de sus obras, Santos trabaja con el concepto de un dibujo no trazado, caracterizado por objetos-dibujos creados a partir de la composición gráfica de trozos de carboncillo insertados en la parafina. En *Cronos* utilicé la parafina como soporte de la pintura que después de derretida por el calor de una bombilla roja crearía una nueva composición de la imagen desfigurada. Así como las obras de Santos, la composición material y el título coadunan para generar extensiones en el significado de la obra, que en mi trabajo dice respecto al tiempo.



Fuente: Santos (2009)

**Imagen 2.5. Eriel Araújo. Alacridade. Parafina y carbón vegetal. 32 x 47 x 5 cm. 2015**

Especular sobre el concepto de tiempo fundamentado en el pasado, presente y futuro es una tarea compleja y larga. Sobre él, grandes filósofos, teóricos, científicos y artistas de diferentes épocas y culturas dejaron impresiones profundas y diferentes pensamientos metafísicos. Ahora bien, el objetivo del presente trabajo no exige que avancemos en esta dirección, de modo que elegí aquí los tres tiempos de la mitología griega – *chrónos*, *atiós* y *kairós* – para así poder relacionarlos con las metamorfosis de una obra de arte, eje de esta investigación.

*Chrónos* es, ante todo, el tiempo medible o numerable, el tiempo métrico, regular, ordenado, cronológico, lineal, cuantitativo, acumulativo. Para Deleuze (como se citó en Pelbart, 2010), solo existe el presente, el presente divino que abarca a todos los otros presentes, el presente total del periodo cósmico; y *Chrónos* es presente, delimitación, mezcla de cuerpos, mensuración de los ciclos, pulsación a través de la que él se dilata y se contrae para absorber el presente. Pelbart (2010) resume el presente de Deleuze en “movimiento regulado de los presentes vastos y profundos”

(p. 69). En el panorama del arte me arriesgaría a asociarlo al período total de la historia del arte, a su cronología y a diferentes manifestaciones lineales y movimientos surgidos de tiempos en tiempos. Podríamos compararlo al concepto del tiempo antiguo, del tiempo en relieve defendido por Pelbart (2010):

El tiempo de los antiguos estaba formado por bloques. Cada bloque de tiempo tenía su característica, su calidad, dependiendo del evento relevante que lo llenara (batalla, ciclo, generación etc.). El tiempo existía en función de un evento (su contenido) que le daba significado, y el tiempo adoptaba la relevancia de ese evento. (p. 85)

Pelbart (2010) no está solo cuando afirma que el tiempo es en relieve. Zygmunt Bauman (como se citó en Maffei, 2016) sostiene que actualmente ya no se percibe el tiempo como una dimensión continua de acontecimientos dependientes y sucesorios, sino como distintos instantes marcados por un comienzo y un fin, y desconectados con los demás. Por lo tanto, el tiempo deja de ser un continuum para convertirse en un “concepto intermitente”. En el arte estos momentos pico representarían los diferentes periodos de la historia del arte, que simbolizan todo un evento, un estilo propio de la producción artística, conocidos como arte rupestre, gótico, barroco, clásico, impresionista, cubista, solo para citar algunos.

A diferencia del dios Cronos-Saturno, que para mantenerse en el poder devora todo y a todos, el dios Aión no necesita destruir nada o a nadie. Él, como eternidad personificada, tiene sentido en sí mismo, en su propia existencia. Aión es el tiempo inestable, cíclico y eterno, que aparece y desaparece. Un tiempo sin tiempo, vacío e infinito en sus dos extremidades: el pasado y el futuro. A diferencia de *Chrónos*, el presente total, Aión es el tiempo total que irrumpe, sin antes ni después, fluctuante y libre (Pelbart, 2010). Está asociado al tiempo cualitativo; hacer algo que valga por sí mismo más allá del objetivo que nos hayamos planteado al iniciarlo. Aión es el dios que representa Machado cuando escribe “caminante, no hay camino, se hace camino al andar”<sup>21</sup>. Bajo sus auspicios nos satisfacemos con el recorrido, puesto que lo que importa, en verdad, se halla en el sentido del acto de hacer. Aión, en el arte estaría asociado al momento de producción de la obra del arte, al tiempo en que el artista, absorbido por su trabajo, se dedica ciegamente a su intención, independientemente del resultado final.

Kairós, a su vez, es un intervalo de tiempo relativamente breve, es un momento adecuado, la oportunidad. Se presenta rara vez y de improviso: es la ocasión propicia, siempre única, pasajera, irrepetible. No tiene extensión, una magnitud, una medida constante y definida. La ocasión hay que “cogerla por los pelos” precisamente para indicar su carácter esquivo y excepcional (Campillo, 1991). En el arte, Kairós es, pues, el tiempo del acontecimiento, el momento de la decisión, como preferencia entre varias alternativas posibles, como elección o predilección hacia algo.

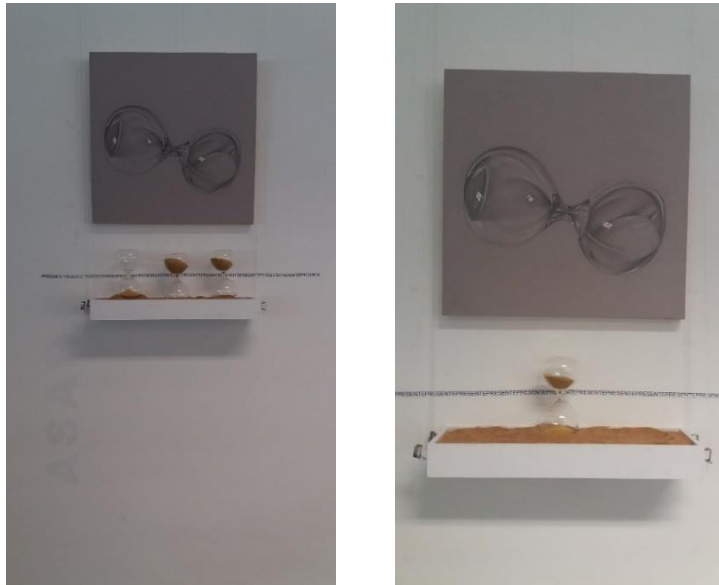
---

<sup>21</sup> Caminante, son tus huellas / el camino y nada más; / Caminante, no hay camino, / se hace camino al andar. / Al andar se hace el camino, / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar. / Caminante no hay camino / sino estelas en la mar. Antonio Cipriano José María Machado Ruiz (1875-1939), poeta, dramaturgo y narrador español. <https://www.poemas-del-alma.com/antonio-machado-caminante-no-hay-camino.htm>. Recuperado el 24/03/20.

En Kairós tenemos el privilegio de la presencia fugaz y pasajera de la intuición, de la idea primera, del azar, del equívoco de un acto, de una acción precisa y definitiva de la creación.

“El *Kairós*”, escribe Campillo (1991), “es el propio *aión* irrumpiendo en el *chrónos* y poniéndolo en suspenso, es la puerta por la que la eternidad penetra en el tiempo, o también: la puerta por la que el sabio se libera de la servidumbre del tiempo y se aproxima a la condición de los dioses” (p. 23). Kairós se refiere al *proairesis* de Aristóteles, originado del verbo *proairéo* con el significado de tomar algo para sí, obtenerlo, ganarlo, conquistarlo. Es el mejor camino, el único camino posible para acceder a la eternidad. De modo que, el artista genio, el gran demiurgo, se aprovecha de este precioso instante único para eternizarse a través de sus obras.

El cuestionamiento acerca del concepto de tiempo fue el tema central de la obra *Gracia Incesante* (imagen 2.6), una instalación que presentó un dibujo de un reloj de arena en blanco y negro sobre un fondo gris, en una posición donde no se podía distinguir perfectamente hacia dónde caerían los granos de arena, es decir, en qué parte del reloj se representaba el futuro o el pasado. Posicionada abajo del cuadro, había una caja de madera blanca con tres relojes de arena reales sobre montículos de arena semejante a la que se encontraba en sus interiores. Elegí utilizar arena con aroma de vainilla, para poder afectar al público a través del sentido del olfato además de la visión. El olor de un perfume, de una comida siempre me ha impresionado por su potencial de remitirme instantáneamente a un acontecimiento del pasado. Tras la obra expuesta y con la experiencia del aroma real, me percaté de que la obra debería haber llevado el poético título del libro *El Aroma del Tiempo*, de Byung-Chul Han.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.6. Eduardo Góes. *Gracia Incesante*. Dibujo 50 x 50. Caja de madera 50 x 15 x 6 cm, arena y relojes de arena. 2019**

Siguiendo con la descripción de la obra, aproximadamente a la altura del centro de los relojes pasa una línea con la palabra PRESENTE, repetida varias veces; luego, abajo a la izquierda de la caja se nota, de forma sutil, la palabra PASADO, sin la letra P, en color blanco y en posición vertical; y arriba, a la derecha, la palabra FUTURO, también en posición vertical y en blanco, pero sin la letra O. La propuesta de la obra era interrogar al observador sobre el concepto de presente, pasado y futuro a través de la ubicación del centro de cada reloj con relación a la línea del presente. Como el visitante podía manipular los relojes, la parte inferior que representaba el pasado pasaría a ser el futuro cuando puesta en posición contraria a la anterior, remitiendo, de esta forma, al propio dibujo del cuadro. Escribe Pessoa (2006): “Todos, como yo, tenemos el futuro en el pasado” (p.90). Cuando los relojes eran cambiados de posición, el centro del reloj – el presente del presente – no coincidía más con la línea del PRESENTE, creando de esta forma un presente-pasado o un presente-futuro, términos del tiempo agustiniano. A lo largo de la muestra, a cada tres días más o menos, fueron retiradas las letras de las palabras PASADO y FUTURO, restando al final solo la línea del PRESENTE.

La idea principal al borrar el pasado y el futuro en la obra fue la de poner en relieve que el presente es el único tiempo en el que podemos actuar. Defiendo con ello, por lo tanto, no la existencia constante del presente sino el momento impar de realización y transformación de todas las cosas: el tiempo de la metamorfosis. No obstante, para Pelbart<sup>22</sup> (2010), lo que existe en su constancia es justo el pasado:

Aunque es útil y activo, el presente es lo que ya no es, devenir puro, siempre fuera de sí mismo. Por otro lado, el pasado que dejó de actuar y de ser útil, permanece como un pasado. El pasado es el único que es, estrictamente hablando. Aunque inútil, inactivo, impasible, el pasado es el ser en sí mismo, contrario al presente, que sí se consume y se coloca fuera de sí mismo. (p. 36)

Pienso que el filósofo húngaro no se refiere a la existencia del pasado sino exclusivamente a su constancia en ser siempre lo que es: pasado por el que todos los presentes pasan.

La obra *Gracia Incesante* trata de hacer conscientes a los espectadores de su humilde e inestable lugar en el mundo presente y de representar la compleja dependencia y experiencia que tenemos en relación con el tiempo. Este trabajo dialoga con la obra conceptual *Today*, de On Kawara que es un ejemplo visual del avance inevitable de un tiempo silencioso representado a través de fechas pintadas (imagen 2.7). En *Gracia Incesante*, los tres relojes de arena representan este constante intento de medición humana de los intangibles horas, días y años de On Kawara. Granos de arena que intentan contar lo inabarcable.

---

<sup>22</sup> Peter Pál Pelbart (1956). *Filósofo*, traductor y reconocida referencia en el campo de estudios y reflexiones acerca de Gilles Deleuze.



Fuente: <https://zoomoncontemporaryart.com/>

**Imagen 2.7. On Kawara. *Today* Serie. 1966-2014**

Para la obra elegí el reloj de arena en lugar del reloj corriente actual, primero, por razones estéticas y, segundo, para sugerir el rescate de un tiempo de antiguas sociedades que vivían armónicamente con el ritmo natural de la vida, en “un tiempo en que el tiempo no se contaba”. Como señala Maffei (2016): “El reloj se ha convertido en un héroe de nuestro tiempo: se trabaja mirando el reloj, se come con el reloj, se hace ejercicio con el reloj, se charla con los amigos con el reloj” (p.94). Somos ciudadanos esclavizados por marcaciones temporales.

Llevando en consideración la topología del pasado y del futuro, mientras en la obra *Gracia Incesante* yo coloqué el pasado debajo de la línea del presente y el futuro, arriba de ella, Gilbert Simondon<sup>23</sup> (como se citó en Pelbart, 2010), en su teoría entre la topología y la cronología del individuo, los localiza en un interior y un exterior:

Para un ser vivo, el interior es el pasado ya vivido y condensado, mientras que el exterior es el futuro, que puede proponerse para su asimilación, lesión, etc. En la membrana polarizada se confrontan el pasado interno y el futuro externo. Esta confrontación es el presente del viviente, la selección, el paso, el rechazo. [...] En esta perspectiva, en la que se superponen la topología y la cronología. (pp. 55-56)

Aún sobre el tema de la topología en la obra *Gracia Incesante*, quise representar el presente a la altura del único grano que cae uno tras otro en el reloj de arena, ubicado justamente sobre la línea formada por la repetición de la palabra PRESENTE (imagen 2.8).

---

<sup>23</sup> Gilbert Simondon (1924-1989), filósofo francés, influyente en el estudio de las técnicas y tecnologías.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.8. Eduardo Góes. Detalle de la obra *Gracia Incesante***

Frente a todo nuestro panorama posmoderno en el que la lentitud resulta infructuosa, la pregunta es: ¿Cómo librarse de la velocidad del tiempo? “Esto solo puede lograrse”, contesta Concheiro (2016), “mediante el instante: una experiencia que consiste en la suspensión del flujo temporal. El instante es un no-tiempo: un parpadeo durante el cual sentimos que los minutos y las horas no transcurren. Es un tiempo fuera del tiempo” (p. 14). Pienso que todos los artistas entienden perfectamente esta definición de este momento puntual cuando les viene a la mente aquella idea primera de una obra.

El instante no es solo una “porción brevísima del tiempo”, “una fugaz unidad de medición”, como lo define el Diccionario de la RAE, sino una experiencia temporal particular donde la sucesión desaparece, los minutos se paralizan, las fechas son olvidadas. El instante o el *exaíphnes*, “cosa extraña” y “sin lugar”, es el punto de intersección, intervalo o intermedio en el que se encuentra la eternidad y el tiempo. Como afirma Concheiro (2016), todos los tiempos se encuentran en este breve resplandor de presencia absoluta.

El instante irrumpe como la ocurrencia: de golpe y sorprendiendo. Nunca es algo esperado. Es, más bien, un imprevisto que trastoca el estado de las cosas. Un tropezón que suspende la normalidad e introduce una discontinuidad. Es desgarrador: produce siempre una incisión en el devenir. (p. 114)

Desde esta perspectiva, pienso que un instante en el que el aquí y el ahora, son marcados, por la calidad de su vivencia, y de manera permanente en la memoria del individuo. La brevedad se eterniza en la experiencia única del momento. Una experiencia estética, por ejemplo, potencializada por emociones, automáticamente, se convierte en memoria permanente e indecible. El instante es un momento de epifanía, un acto personal, una experiencia que solo dice respecto a quien la vive, y por ello, incomunicable e inefable.

De modo que, he vivido experiencias de esta naturaleza cuando me vi atrapado en la primera vez que entré en la capilla Sixtina, que vi el cuadro *El descendimiento de la cruz*, de Rogier van de Weyden, la *Santa Catalina*, de Caravaggio, la *Lucha de san*

*Jorge y el dragón*, de Rubens, *La Trinidad*, de José de Ribera y tantos otros. Hoy todos ellos son experiencias inseparables de lo que soy. Esto, para mí, es el conocimiento artístico verdadero; una comprensión a través de la unión, y sin la participación de la razón necesariamente. Pienso que el objetivo final de cualquier conocimiento humano sea el artístico, filosófico, religioso o científico, es la unión con el otro, con el hombre, con el objeto, con la Naturaleza, con la idea. Y unión es afición, es amor.

Son especialmente esos los distintos instantes en los que el objeto artístico se materializa y se visualiza en la experiencia. La obra de arte pertenece a un presente individualizado. Es el instante, elemento básico y esencial del tiempo, así como, el segundo para el tiempo medido y contado, el momento en el que la obra gana sus marcas y expresiones a través de gestos precisos y delicados, impulsivos y vigorosos que salen de la mano del artista, para posteriormente, en otro instante, poder afectar al espectador y hacer que él absorba esas memorias visibles guardadas desde un pasado remoto o no. Asocio el instante con el tiempo fundamental de todo el arte visual: de la pintura, de la fotografía, de la escultura, de la performance, del video. Es una actividad en la que el instante se halla desde su origen, en la inspiración o idea, pasando por su materialización, en los distintos instantes de acción y elección, para, por fin, realizarse en el instante de la recepción estética.

Es una experiencia que todos los artistas-artesanos, aquellos que ejecutan su propia obra, conocen muy íntimamente, pues es cuando, en efecto, ocurre la magia del momento de perfecta unión entre artista-obra, instante, para mí, de gestación del aura de la obra. Es una actividad que exige estar ahí y en ningún otro lugar o momento, es decir, demanda presencia, sincronización consciente entre la mano y el pensamiento, percepción de lo que se sucede y se revela delante de los ojos. Lo pierden y lo ignoran todos los artistas que delegan la realización de su obra a terceros.

En la obra *Gracia Incesante*, la posibilidad de manipular los relojes provocó la alteración de su altura en relación con la línea del presente. De la misma forma la inquieta mente humana encuentra problemas para mantenerse continuamente en el presente. Como un péndulo incansable oscila constantemente hacia al pasado o al futuro, divaga entre recuerdos y planeamientos, entre recopilar y prever, entre nostalgias y ansiedades. Veremos, en otro momento, este mundo de fantasía e imaginación que Spinoza utilizó para definir los principales afectos que afligen a la existencia humana. Ahora bien, es preciso señalar que toda acción tiene su lugar en el presente, en la experiencia puntual e individual. De ahí que Torralba (2018) cuestione:

¿Hipotecar el presente con la esperanza de albergar un sueño en el futuro?  
¿Sacrificar el ahora para el mañana? No es esta la lógica de la sociedad gaseosa.  
La sacralización del instante, del ahora es el único camino para dotar de sentido una existencia que ha dejado de ser un relato para convertirse en un diminuto punto de un cuadro impresionista. (p. 43)

Torralba llama la atención para la supervaloración dada al presente en la sociedad de lo ligero, de lo volátil y de lo efímero. Lo que hay es el predominio del aquí-ahora, la consagración del presente. En el arte, por ejemplo, notamos esta presencia del

ahora en las obras efímeras, es decir, trabajos artísticos cuyo momento de experiencia estética se reduce a un tiempo corto de presentación.

Vimos en el capítulo anterior que en nuestra sociedad narcisista el presente asume importancia creciente. El tiempo es escaso y se ha convertido en un problema. No obstante, aunque haya predominio del aquí-ahora, desde un punto de vista individual, Lipovetsky (2004) puntúa, a la vez, en el debate colectivo, las preocupaciones relativas al devenir planetario y a los riesgos del medioambiente. Se trata de una cultura desunificada y paradójica, donde el pasado nos seduce, y el presente y sus reglas cambiantes nos gobiernan.

En realidad, estamos justamente poniendo en práctica lo que los grandes filósofos e iniciados en los grandes misterios nos sugirieron: vivir el presente. En el mundo actual vale el *hic et nunc* (aquí y ahora) y la expresión dicha por Horacio: *carpe diem, quam minimum credula postero* (aprovecha cada día, no te fíes del mañana). No obstante, si ya vivimos tan intensamente el presente, el tiempo exacto cuando ocurre la transformación, ¿por qué no hay una gran satisfacción con la vida moderna? Porque, diferentemente de la propuesta de estos grandes sabios, el presente de ahora no tiene una razón de ser, un sentido noble, una utopía de vida o de un Dios a seguir. Es un presente vacío y efímero, un presente sin sentido, sin valor, sin ideal, sin vínculos o compromisos. Lo que vale es disfrutar el ahora, pues ignoramos lo que nos reserva el mañana.

La dimensión temporal misma perdió su tiempo. La aceleración del ritmo de consumo, la perpetua actualización y renovación de los productos y la transitoriedad de la información provocaron una reducción de las distancias entre presente/pasado y presente/futuro. Hoy no hay permanencia, todo fluye y se desvanece velozmente. “Las transformaciones son tantas y tan frecuentes que el pasado resulta inútil muy pronto”, afirma Concheiro (2016), “La novedad desplaza el pasado lejos de nosotros” (p. 83). Cualquier evento es episódico, pasa pronto dejando una ausencia de orden y de coherencia. El sentido de la vida parece haber sido arrebatado por la celeridad del mundo contemporáneo. Las antiguas creencias que depositábamos en la religión, a saber: los milagros, las curas, la utopía de un nuevo hombre, la felicidad, la esperanza y la paz, fueron desacreditadas por el progreso y la evolución de la ciencia. Y la realidad de mañana no puede ser garantizada debido a la inestabilidad económica, política y social. Ya no se puede haber compromiso ni fiarse de un futuro tan incierto.

### **2.3. Los hilos de las Moiras: el arte y su relación con el tiempo**

El arte siempre estuvo anclado en el fenómeno del tiempo; no hay arte que no sea contar el tiempo de una u otra manera. Puntúa la investigadora Carmen Marcos (Marcos y Martínez, 2011): “En lo más profundo de su esencia el arte lleva su tiempo inmerso. De no ser así, ni siquiera sería arte. El arte está hecho de vida y se ofrece al tiempo innumerable” (p. 12). En la obra de arte podemos divisar distintas acciones del tiempo presentes en su constitución visible y material. La obra surge en un determinado momento histórico y, por ende, se sujeta a la limitación técnica e instrumental de la época, así como a las mentalidades de sus creadores y receptores; obedece al ritmo de producción del lenguaje que la conforma, repite propiedades y



reglas por un tiempo definido, trasciende la propia época a ser validada a través del tiempo, sobrevive al aniquilamiento físico natural, resucita de tiempos en tiempos, desestructura el tiempo lineal.

En una canción brasileña llamada *Resposta al tiempo*<sup>24</sup>, el autor reflexiona sobre su existencia y su acción en el mundo humano. Escrita en forma de diálogo entre un narrador y el tiempo personificado, este no entiende muy bien determinadas experiencias del hombre como el amor, el olvido, la madurez y otros aspectos ignorados o desconocidos por él. Cuando la voz del narrador gana fuerza, su respuesta al tiempo es: “Yo respondo que él encarcela / Yo libero / Que duerme las pasiones / Yo las despierto”. Mientras el tiempo aprisiona un sentimiento perdido, el amante renace con un nuevo amor. Como una respuesta al tiempo, la obra de arte resiste a su paso y al olvido de su presencia, alcanza un sentido de existencia “eterna” revivida a cada nueva mirada y experiencia estética.

A lo largo de cada época hay ideas, creencias, valores que rigen la mentalidad que acaba esculpiendo la moral de un cierto colectivo humano. A ello, el profesor e investigador español Jorge Wagensberg (2017), se refiere como “el espíritu de los tiempos”, concepto filosófico del pensador alemán Georg W. F. Hegel: el *Geist seiner Zeit*, luego nombrado con una sola palabra: el *Zeitgeist*. Como producto de la razón y de la conquista del conocimiento desarrollado por científicos, filósofos, juristas, economistas, artistas etc., el *Zeitgeist* puede transformar lo verdadero en falso, lo bueno en malo, lo útil en inútil, lo feo en bello, generando, de este modo, el progreso moral de una sociedad o civilización. De suerte que, el Arte, conectado con el espíritu de su tiempo, incide efectivamente en los temas propios de la realidad del momento. Cada época exige y revisa continuamente sus propios temas, hasta descubrir que ya no son compatibles con el conocimiento inteligible y vigente de la realidad del instante. Finaliza Wagensberg: “La moral avanza con el espíritu de los tiempos y el espíritu de los tiempos avanza pensando, comprendiendo y cambiando el mundo” (p. 206).

El arte del pasado buscaba trascender la muerte, traspasar el tiempo presente, durar, sobrevivir a sus autores, seguir afectando y fascinando a otros públicos no coetáneos. El arte tiene el privilegio de cruzar las edades en la línea del tiempo, evitando que el pasado se degrade en la memoria, haciéndose siempre presente (Pelbart, 2010). No haría falta decir que todo el arte se ha metamorfoseado efectivamente en su aspecto representativo, expresivo, cognitivo, a lo largo de todos estos siglos de historia.

A partir del siglo XX, las técnicas artísticas, por ejemplo, han evolucionado con los sorprendentes descubrimientos del mundo y con las investigaciones extraordinarias de las tecnologías, concurriendo para un avance histórico de metamorfosis artísticas y de producción de nuevo arte, a saber: la fotografía, el cine, la instalación, el videoarte etc. Ahora bien, con todas estas transformaciones artísticas sucedidas durante los últimos siglos, ¿podríamos afirmar que el arte ha evolucionado a lo largo de su historia?

---

<sup>24</sup> *Resposta ao tempo*, canción compuesta por Aldir Blanc y Cristóvão Bastos lanzada em 1998 por la cantante Nana Caymmi en el álbum homónimo. <https://www.letras.com/nana-caymmi/47557/>. Recuperado el 17/02/20.

La palabra evolución, tomada del latín *evolutio* y del verbo *volvere* (dar vueltas) se refiere a la “acción y efecto de dar vueltas hacia afuera”<sup>25</sup>. Términos como progreso, proceso continuo y transformación describen el modo por el que una forma simple o primitiva se convierte en otra más compleja o elaborada. En la filosofía oriental, la evolución es una de las leyes naturales que rige todo lo que se halla en el universo. No hay una sola cosa que no siga este flujo de mejora: minerales, vegetales, animales, sociedades, civilizaciones, saberes y haceres evolucionan a lo largo del tiempo. Ni que decir tiene que el arte, como todo conocimiento humano, sufre cambios fácilmente visibles en sus diferentes expresiones y momentos históricos.

Ahora la pregunta es: ¿el arte evoluciona? Con relación al fenómeno del arte, específicamente, no veo lógico afirmar que él progrese o evolucione a lo largo de la historia y del tiempo. Eso sería admitir que hay un arte más sencillo que otros, un arte mejor que su anterior. No pienso que una comparación artística, sea ella temporal o entre los artistas mismos, deba ser valorada o fomentada. El arte se refiere a un conocimiento humano muy subjetivo y específico de una determinada época y cultura donde distintos factores afectan directa o indirectamente su producción y resultado final. Son muchos los componentes involucrados en el proceso de creación de una obra de arte, a saber: la subjetividad del creador y del receptor, las condiciones materiales de su producción, la finalidad, la realidad sociológica, política y religiosa del momento etc.

Aunque el arte resulte de la capacidad de producción humana y exprese la sensibilidad y los pensamientos de un ser que progresa y avanza a cada día, ella en sí misma no evoluciona. El arte, a diferencia de los demás conocimientos como la filosofía y la ciencia, no sigue un trayecto lineal de progresión y ascenso, y mucho menos trabaja con suposiciones, realidades o conceptos de verdades. El arte, aunque sea hijo de su propio tiempo y conlleve aspectos y trazos de su época, logra expresar más allá de su dimensión temporal – muchas veces se adelanta en el propio tiempo y otras revalora elementos de un pretérito olvidado. ¿Y todo esto por qué? Por llevar en su núcleo, en su esencia, algo más allá de su visualidad o materialidad que desobedece al propio tiempo.

El arte, en su subjetividad está centrado en el alma del artista, es decir, en el aspecto individual del ser humano: sus emociones, sus percepciones, sus experiencias, sus modos de entender y pensar el mundo. Amamos, deseamos, odiamos del mismo modo que los hombres primitivos; a lo mejor, con el fenómeno civilizatorio, aprendemos a controlar un poco más esas particularidades tan inherentes a nosotros y que, a menudo, nos conmueven y nos animan. De esta perspectiva, la obra de arte como resultado material y visual de esas conmociones, supuestamente, igual que nuestras emociones, no evolucionaría con el tiempo.

El arte se metamorfosea, se renueva con el pasado, se alimenta y se construye sobre él, sin aniquilarlo, de modo que, a pesar de tan diferentes y distantes. Rubens sigue siendo tan actual como Picasso, y Beethoven tan vivo como Arvo Pärt. La obra artística que alcanza un cierto grado de excelencia no muere con el paso del tiempo, continúa viviendo y enriqueciendo a las nuevas generaciones. El nuevo arte no

---

<sup>25</sup> <http://etimologias.dechile.net/>

sustituye al antiguo arte, sino que dialoga con el pasado reforzándolo y revolucionando nuestra sensibilidad y experiencia, por medio de una nueva visión, más sutil, acerca de este complejo escenario que es la condición humana.

El arte guarda en sí mismo la potencialidad y capacidad de lidiar con el tiempo, sin convertirse en un objeto ultrapasado o descartado. Todo objeto artístico es atemporal en el sentido de que ya tiene su valor individual propio aislado de otras obras de arte, es decir, su expresión y valía no se construyen a partir de comparaciones técnicas, bellezas o estilos anteriores al suyo. En términos temporales un arte no es mejor o peor que otro, más o menos evolucionado, sino distinto y, por lo tanto, válido y apreciado. Desde esta perspectiva, pienso que, en el momento actual, transición entre tiempos distintos, el quehacer artístico no debería excluir o sustituir técnicas y lenguajes tradicionales por aquellos nuevos, que caracterizan el tiempo actual: la tecnología digital y virtual. En lugar de cancelarlos del escenario artístico contemporáneo, el estilo clásico y antiguo deberían seguir produciéndose, para, así, poder dialogar con las nuevas herramientas y posibilidades creativas. De esta manera, no correríamos el riesgo de perder las habilidades, técnicas, hallazgos y recursos creados y desarrollados por los grandes maestros del arte. La manualidad siempre hará parte de la actividad creativa humana, y perder lo que ya fue logrado sería un retroceso.

Pelbart (2010) señala que: “El arte revela la eternidad, no en el sentido de una ausencia de tiempo, sino como un tiempo original absoluto y complicado, el tiempo de las Esencias, que, a diferencia de Platón, no tienen estabilidad e identidad garantizadas. Este es el ‘tiempo redescubierto’ a través de los signos del arte” (p. 6). El arte tiene el poder de traer el pasado para el aquí y ahora, así como, a través de algunos genios, anticipar trazos pertenecientes a un porvenir. Como explica Wagensberg (2017), a veces el lenguaje se adelanta siglos para resurgir posteriormente con más expresión. Es el caso de *El Bosco*, una pintura puramente surrealista (imagen 2.9) en pleno contexto renacentista; de Turner que precede a la moderna abstracción pictórica; además del conocido caso de Van Gogh, que es un ejemplo perfecto de que no siempre quien tiene la idea encuentra, en su época y sitio, alguien que se dé cuenta de su trascendencia o quien consiga convencer con ella a los demás.



Fuente: <https://www.museodelprado.es/>

**Imagen 2.9. El Bosco. *Fantasía Moral*. Óleo sobre tabla. 29 x 24 cm. Siglo XV**

Podríamos afirmar que el estilo es también un resultado de la dimensión del tiempo en el arte, puesto que su fundamentación y concepto se sostienen en la repetición y seguimiento de patrones en el trabajo del artista. Según la historiografía del arte, el estilo es una propensión para resolver de manera igual ciertos problemas, seguir un orden o un sistema en una dirección ya conocida. Es un hacer común colectivo. A respecto del estilo personal de cada artista, Salabert (2013) explica que la expresión de cada creador se hace por su estilo mismo: “Es un signo que al singularizar la expresión se convierte en factor necesario a una personalidad que se individualiza en la obra y hace de ella un objeto estético” (p. 69). De ahí que el estilo es algo que se adquiere naturalmente con la experiencia estilística realizada de manera repetitiva y fiel a ciertos actos. No obstante, alcanzar una unidad de expresión formal no significa conducirse siempre del mismo modo, manteniéndose fiel a un procedimiento creado. Pienso que el artista debe obedecer y al mismo tiempo desviarse de este proceder, para ampliarlo o transformarlo. Esta constancia en el estilo es lo que nos hace reconocer de inmediato y diferenciar la singularización de un Modigliani y de un El Greco, por ejemplo. Cada uno conlleva el rasgo subjetivo de su creador: la lenta y cuidadosa labor de Cézanne es totalmente distinta del gesto impetuoso y espontáneo de Van Gogh y, a su vez, dispar de lo de Pollock.

Creo que el artista debe, de forma natural, buscar actuar en su producción de una manera que alcance o mantenga su estilo propio, pero también permitirse arriesgar, provocar extrañamientos y efectos diferenciados, establecer asociaciones inesperadas entre las cosas, aprender algo, lo mínimo que sea, con cada obra. Las grandes invenciones se originaron de imposibilidades, hechas posibles. Por ello, busco un modo de hacer arte como una actividad que me empuje a crecer y a metamorfosearme juntamente con el proceso de creación, como individuo y como artista. Muchos grandes pintores pasan años buscando, justamente, cuál ha de ser su estilo, su marca, por el cual van a ser reconocidos. El artista espontáneo actúa por sí mismo con naturalidad, obedece a un impulso interno, es decir, sigue movimientos de su propia naturaleza. Esta actitud permite que el artista deje algo de sí mismo en la obra. Según la crítica de arte, Leirner (1991):

El estilo es originalmente la forma característica y la apariencia de las obras de un artista, escuela o período individual, y es a través de él que nos acercamos a la esencia del arte al que pertenece. Como lenguaje, por lo tanto, el estilo es el puente entre la apariencia y el contenido. (p.119)

¿Cómo hablar de repetición sin tratar del tiempo? La repetición es una sucesión de casos. Escribe el poeta Manuel de Barros (2013): “Repetir, repetir – hasta quedar diferente. Repetir es un don del estilo” (p. 276). No obstante, la perseverancia de la repetición sin alteraciones o cambios llevará al artista a un estadio de rutina, a un automatismo de una acción sin reflexión. Actuar de la misma manera, aunque sea la más correcta o acertada, resulta en una expresión usual y habitual, sin invención. Y todo hábito integra un conjunto de valores, creencias y saberes. El proceder común sigue un sentido imperante de las cosas produciendo, de esta forma, valores previstos y esperados. El artista debe huir del sentido preexistente y obedecer a su propia voluntad o espíritu libre, a fin de que alcance su originalidad, su verdadero origen. El Arte pone el Yo o el ser humano en el centro de todo el proceso de creación, al

contrario del método de las ciencias exactas, cuyo sujeto de conocimiento debe estar fuera del centro del escenario.

De todo modo, en el ambiente de creación y producción del objeto artístico, el arte siempre estuvo ligado al tiempo, sea como espíritu de su tiempo, contra la cultura artística del pasado o anunciando y aspirando a aspectos del futuro. Hay entonces, un universo del arte donde el tiempo no cuenta, una naturaleza de valores temporales como antiguo y moderno, primitivo y avanzado, ultrapasado y adelantado que conviven sin tomar en consideración el orden de calidad, de mejor o peor.

Los grandes genios y pintores siempre bebieron en fuentes de los grandes maestros del pasado o de otras civilizaciones distintas en el espacio y en el tiempo. Aunque sujetos del dominio de instituciones religiosas, políticas y artísticas, siempre trabajaron a favor o contra la tradición del pasado, con las técnicas y herramientas del presente, y el deseo de conquista de lo nuevo, de lo original, de lo desconocido del futuro. El artista, haya o no fundado su arte en la percepción del presente, en la memoria del pasado o en la prefiguración del futuro, estará, a menudo, fluctuando en estas tres dimensiones del tiempo.

La creatividad y la imaginación son atemporales, están substanciadas a la vez en el pasado, presente y futuro. Pienso que en el momento creativo estas tres dimensiones temporales se autoalimentan en una circularidad del tiempo: un *revival*. Un renacimiento no en el sentido de imitación, sino de apropiación de componentes del pasado a ser renovado o renegado, como referencias a ser seguidas o rechazadas en la construcción de lo nuevo, en un momento presente. Si el arte tiene, substancialmente, su origen en la naturaleza del mundo o del hombre, naturalmente obedece al fenómeno de la transición, de la metamorfosis, del ciclo estacional continuo nacer-morir-renacer de la naturaleza. Fundamentado en este pensamiento, el conjunto de las obras de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo* creado a partir de obras clásicas o conocidas, sugiere una apropiación añadida de un nuevo sentido, de una lectura metamorfoseada, de un *revival*.

Aunque el arte moderno se fundamentaba en la ruptura con todo tipo de tradición y autoridad, no significa que ignoraba el arte del pasado; por lo contrario, los artistas se inspiraban libremente en el arte de épocas o civilizaciones remotas: arte bizantino, románico, gótico, oriental o de los pueblos primitivos. Para los artistas era una expresión de creatividad, no sometida a las leyes del tiempo; no les interesaba seguir o desarrollar un proceso de revival, como lo que ocurrió en el Renacimiento. Querían expresar los sentimientos, las aspiraciones, las nostalgias, los gustos de la gente de su época. Para ellos, el arte del pasado era solo un componente más, perennemente actual, presente y moderno – expresión cabal de su tiempo (Argán, 2010). Con todo, en la modernidad, el avance de la ciencia y tecnología también proporcionó una inversión de la temporalidad: el futuro pasó a ser el locus de la felicidad venidera y el fin de los sufrimientos.

El cubismo, por ejemplo, descendiente de la investigación de la estructura constructiva de Cézanne, concretiza la transformación radical del arte por medio del rechazo de todas las convenciones de representación artística. Define nuevas coordenadas espacio temporales de la imagen y convierte el valor del cuadro, soporte de representación de la realidad, en objeto plástico autónomo. Es una corriente

artística típicamente mental, teórica y analítica de la realidad visible. En lo relativo a la dimensión del tiempo, los cubistas a través de su nuevo sistema de producción de imagen reducido a esquemas geométricos, crean un espacio nuevo, imaginario y mental, ni naturalista ni perspectivo, un espacio donde la imagen estaba estrictamente vinculada a un factor rítmico del tiempo. La simultaneidad y multiplicidad de diversos puntos de vista – visiones sincrónicas del perfil y de frente de un rostro – conectan con la nueva experiencia móvil y dinámica de la modernidad (imagen 2.10).



Fuente: <https://www.wikiart.org/>

**Imagen 2.10. Georges Braque. *Le Portugais*. Óleo sobre lienzo. 116,8 x 81 cm. 1911**

El historiador y crítico Giulio Carlo Argán (2010) puntúa que todo el arte moderno fue influenciado, positiva o negativamente, por el desarrollo de la industria, de la ciencia y de la tecnología. No obstante, la creación de la técnica de producción industrial de imágenes fue crucial para el campo del arte figurativo y para el artista. La producción de la imagen de la realidad a través de la fotografía torna inútil la actividad del retratista y del paisajista profesional; libra completamente al arte de la mimesis, de la obligación de imitar o representar la naturaleza. El artista, a partir de este momento, deja de ser el único especialista capaz de crear una imagen. Con la difusión del medio fotográfico y la producción de imágenes de la vida cotidiana por medio de distintos aparatos, todos se convirtieron en productores de imágenes.

El crítico de arte contemporáneo Bourriaud<sup>26</sup> (2009) señala que, con el advenimiento de la fotografía, el artista no cambió su relación con su material: solo las condiciones

---

<sup>26</sup> Nicolas Bourriaud (1965 – edad 55 años) es un historiador francés del arte, comisario de exposiciones y crítico de arte, especializado en arte contemporáneo.

de las prácticas pictóricas fueron afectadas, como comprobamos con el impresionismo. El surgimiento de una invención tan importante como la fotografía, y después el cine, efectivamente modifica la relación del individuo con el mundo, su modo de representación y manera de pensar; y ello vale para toda innovación tecnológica, independiente de la época. La informática, por ejemplo, tecnología que domina la cultura de nuestra época, ha cambiado drásticamente el modo como aprehendemos el mundo y nuestra relación con la información.

En el trabajo *La Caída de Ícaro* (imagen 2.11) busco reflexionar acerca de la relación del hombre con la tecnología, su poder y sus consecuencias. La obra, inspirada en el mito de Ícaro, es una instalación-performance que reúne a la vez tres lenguajes artísticos: un tríptico pintado en óleo sobre tela con la imagen de un hombre en blanco y negro con los brazos abiertos y atados por líneas negras; el dibujo con línea roja de la silueta de un hombre sobre el suelo; y una escultura de madera en forma de alas. La obra fue alterada a cada dos días: desplazamiento de los cuadros, cambios en la estructura de las alas, retirada de las líneas negras atadas a los brazos. En los últimos días todo estaba tirado en el suelo, para finalmente restar solo un delineamiento rojo en forma de un cuerpo caído dibujado sobre el piso.





Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.11. Eduardo Góes. *La Caída de Ícaro*. Instalación. 2019**

*La caída de Ícaro* es una reflexión acerca de la aprehensión, de la aplicación y de los peligros que hay en la ciencia y la tecnología. En el fondo blanco del cuadro hay letras, números y señales en alto relieve, también blancos, que forman palabras relacionadas con el tema, palabras sin nexos, fórmulas y signos concernientes a la idea central del mito y a nuestra responsabilidad de acción hacia la naturaleza y al propio hombre. De suerte que un espectador atento y curioso podría encontrar escrito en este tipo de sopa de letras las palabras: libertad, responsabilidad, tecnología, límites, coraje etc.; además de las fórmulas:  $E = mc^2$ ;  $P = mg$ ;  $i^2 = -1$ ;  $a^2 + b^2 = c^2$  etc. (imagen 2.12). La obra simboliza el inmemorial sueño de los hombres de elevarse a los cielos, su fascinación por alcanzar otros mundos reales o espirituales y su atracción por el imaginario aéreo. Las alas, como dispositivo volador, puesto a propósito delante de la imagen del hombre, desafía la pesantez, nos libera del mundo opresor de la materia, como también nos lleva a nuevos riesgos y albueros.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.12. Eduardo Góes. Detalle de la obra *La caída de Ícaro*. 2019**



El mito del joven Ícaro, tantas veces figurado en el mundo artístico de todas las épocas, encarna aquí, no solo nuestra realidad contemporánea por la incansable búsqueda de lo nuevo, por el fantástico ingenio tecnológico, sino también la tenaz curiosidad de la ciencia en adentrarse en los misterios de la naturaleza. Entre las diferentes representaciones sobre el mismo tema, a saber: *Dédalo e Ícaro* (1615/1625), de Anton van Dyck; *El lamento por Ícaro* (imagen 2.13), de Herbert James Draper; *Icarus* (1887), de William Blake Richmond; *Ícaro* (1944), de Matisse, la obra *La Caída de Ícaro* lleva el mismo título de la obra de 1636, de Peter Paul Rubens y de Marc Chagall, en 1974.



Fuente: <https://es.wikipedia.org/>

**Imagen 2.13. Herbert James Draper. *El lamento por Ícaro*. Óleo sobre tabla. 180 x150 cm. 1898**

¿Será que realmente necesitamos desarrollar más tecnologías avanzadas? Progresamos como ciudadanos “civilizados”, pero no evolucionamos tanto como seres humanos. Nuestra evolución no ha seguido el mismo ritmo y paso que nuestro progreso material. Pienso que ya llegamos al momento ideal en el que la ciencia y la tecnología deberían disminuir su ritmo y acción en el mundo, para que la ética y la moral, a través de la filosofía y de la religión, y la estética, a través del arte, pudieran alcanzar los mismos pasos que el conocimiento científico. Por lo tanto, aplicar las ideas afines a la acción de pensar, comprender, cambiar y vivir el mundo mencionadas por Jorge Wagensberg. Creo que ahora deberíamos reflexionar, digerir y evaluar todo este progreso alcanzado y, a través de otras verdades no necesariamente racionales, encontrar la armonía, la unión con nosotros mismos, con los demás seres, con la naturaleza y con el universo. Una verdad que nos hace ver otra realidad del mundo, pero no una verdad racional, hecha de conceptos e intelectualizada, sino una verdad emocional e intuitiva, una verdad del artista.

Deberíamos aprovechar mejor todas las conquistas materiales que ya logramos hasta hoy, y disfrutar el vuelo, el paisaje de nuestro progreso, sin alejarnos mucho de nuestra realidad humana y limitada. Ya hemos volado muy alto. Atrapados por nuestros intereses personales, nos sentimos incapaces e impotentes ante la idea de una revolución global, de un nuevo cambio de paradigma que exige el momento

presente, cuando el mundo político, social, económico, religioso se deshace delante de nuestros ojos, cuando los valores y creencias tradicionales, la relación con la naturaleza, los flujos migratorios de sur a norte nos exigen una atención constantemente ignorada. Las alas de Ícaro, su instrumento de vuelo, se deshicieron en el aire, y así experimentó su vértigo inevitable.

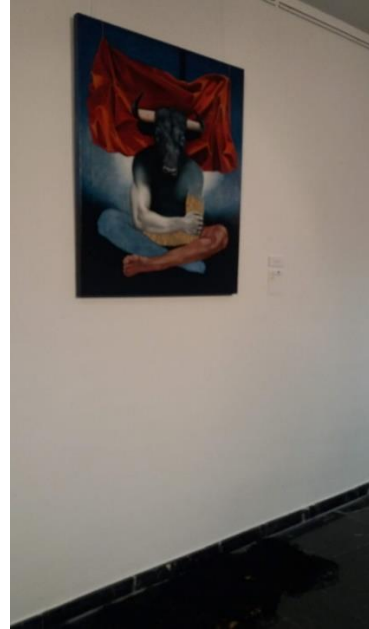
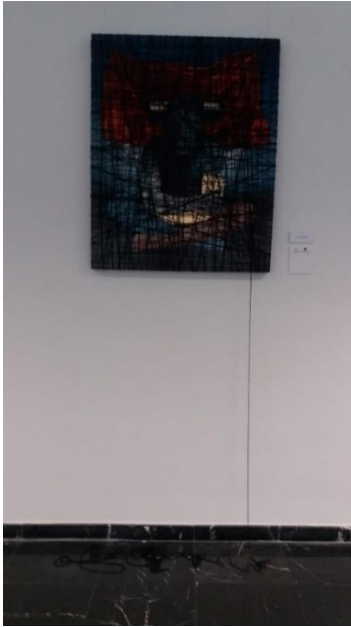
El espíritu del tiempo, el *zeitgeist* de la contemporaneidad ya nos permite abrir mano del antiguo dilema de la exclusión, esto es, elegir entre una cosa y otra. La idea de inclusión es muy bien recibida en nuestro contexto actual. Dejamos de buscar un saber en el horizonte de la dialéctica: creer o saber, esencia o apariencia, fundamento o superficie, hombre o mujer, visible o invisible, acción o pasividad, arte o no arte. O este o aquello era la razón común. En toda elección de algo, había un rechazo o negación de lo otro, un silencio que callaba la existencia de su antagonico u opuesto.

En el mundo volátil, las fronteras se borran, los conceptos se funden, los lenguajes se mestizan. A lo mejor estamos descubriendo el “punto intermedio” apuntado por Aristóteles o el camino del medio sugerido por Sidharta Buda. Pero surge una pregunta: ¿Puede lo que se sitúa a medio camino entre extremos opuestos abarcar satisfactoriamente la presencia de estos dos polos? ¿No produciría una incertidumbre, una duda, detectada por la presencia de este antagonismo?

La obra *Laberintos* (imagen 2.14) es una pintura en óleo sobre lienzo del Minotauro sentado, con un tejido rojo y un palo negro detrás. Al principio, la imagen no se podía percibir muy bien, pues el cuadro estaba enrollado por líneas negras, como si fuera una crisálida. A cada día era retirada una cantidad del hilo que ocultaba la pintura. *Laberinto* propone una reflexión acerca de la ambigüedad y las fronteras al enseñar la imagen de un hombre con cabeza de toro, en una postura de espera, una actitud de paciencia con aquel que no sepa muy bien qué camino coger en el laberinto. La ignorancia, la indecisión, el recelo, la vacilación forman parte del juego. La representación del Minotauro revela una reunión de dos naturalezas distintas, humana y animal, dios y demonio que, en vez de armonizadas en un elemento regulador y equilibrado de los dos, genera una figura monstruosa y rara para aquellos que lo miran por primera vez. En este caso, el término medio crea una extrañeza, es decir, un tercer elemento: ni humano ni animal. La indefinición, la incertidumbre lleva a la desconfianza, al miedo, al rechazo. De ahí que de la unión de dos naturalezas distintas puede resultar algo raro, insólito y sorprendente, mas también, algo curioso, interesante, armonioso. Tenemos, por ejemplo, en la mitología griega, la figura de Tiresias<sup>27</sup> que, al contrario del Minotauro, no personifica la simultaneidad de opuestos, solo la sucesión de masculino y femenino. ¿Estar en dos sitios distintos equivale a estar ausente de todas las partes, o participar de los dos extremos a la vez?

---

<sup>27</sup> Tiresias fue uno de los adivinos más importantes y poderosos de la mitología. Tras haber separado dos serpientes se convirtió en mujer, volviendo poco tiempo después a su forma primera. Su sabiduría y conocimiento con respecto a los dos sexos se debe al hecho de ser el único que había sido hombre y mujer en la misma vida. (Commelin, 1997, p.246).



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.14. Eduardo Góes. *Laberintos*. Óleo sobre lienzo e hilo. 100 x 80 cm. 2019**

El trabajo titulado *Mutación* (imagen 2.15) representa el símbolo que sintetiza toda la idea de esta investigación y de la exposición: la metamorfosis. El símbolo de Yang y Yin, esencialmente, no es la representación de una figura estática, sino de una imagen dinámica, en movimiento, en constante cambio de polaridades. De modo que busqué representarlo con un material único que pudiera ser alterado sin perder su significado y visibilidad. Después de algunas investigaciones y cuestionamientos, comprendí que debería empezar pensando en polaridades, hasta que me di cuenta de que “luz y oscuridad” sería la forma más particular y sencilla de representarlo. La obra inicialmente fue pensada para estar en un ambiente oscuro, pero por imposibilidad logística la ubiqué junto a las demás piezas.





Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.15. Eduardo Góes. *Mutación*. Instalación con velas. 110 cm de diámetro. 2019**

*Mutación* es una instalación compuesta por más de cuatrocientas velas blancas y pequeñas que formaban inicialmente un círculo, un punto, un huevo. No se notaba al principio el dibujo del Yin y Yang, puesto que todas las velas estaban apagadas. Fue, entonces, el día de la inauguración, cuando encendí la mitad de ellas formando la dualidad y el dibujo de Yang (luz), parte inferior de la imagen y Yin (oscuridad), parte superior. El último día, lo que era Yang se convirtió en Yin y viceversa, tal como expresa el símbolo.

Las obras *Laberinto*, *Mutación* y *Azul o Rosa* hablan respectivamente de esas dualidades o polaridades humano y animal, manifestado/luz y oculto/oscuridad, y masculino y femenino asociados a la vez a la idea de tiempo y al arte contemporáneo. Se relacionan con el tiempo en lo concerniente a la manifestación de las dos naturalezas: sucesiva (*Mutación*) o simultánea (*Laberinto* y *Azul o Rosa*); y con el arte contemporáneo, con respecto a ciertas particularidades que lo caracterizan: arte híbrido, imprecisión, hermetismo, indefinición, desestetización, inestabilidad. Si observamos más de cerca, muchos de estos aspectos están asociados también al fenómeno de la metamorfosis.

La obra *Azul o Rosa* (imagen 1.3), mencionada en el capítulo uno, tiene además de la propuesta de puntuar sobre la identidad, el prejuicio y el respeto acerca de los diferentes aspectos relacionados al género, reflexionar también acerca de la fugacidad de la vida. Con toda la brevedad de la vida, ¿por qué todavía perdemos el tiempo preocupados con la apariencia y las preferencias sexuales de los demás? La imagen del cráneo está fácilmente asociada al *memento mori* (recuerda que morirás) de la tradición europea de naturaleza muerta. Sobre el tema de la muerte y la fugacidad de la vida, *Azul o Rosa* dialoga con los trabajos de Gabriel Orozco, *Black Kites* (imagen 2.16) y *Por el amor de Dios* (2007), de Damien Hirst, que también representan la figura simbólica de la calavera.



Fuente: <https://expansion.mx/>

**Imagen 2.16. Gabriel Orozco. *Black Kites*. Grafito sobre cráneo. 21,6 x 12,7 x 15,9 cm. 1997**

Con los trabajos *Laberinto*, *La Caída de Ícaro* y *Azul o Rosa*, pongo de relieve el hecho evidente de que vivimos en un momento de transición, de interregno y, por ende, de crisis. Ya no soportamos ciertos comportamientos, actitudes y pensamientos tradicionales y pertenecientes a sociedades del pasado, así como extrañamos nuevas ideas, conductas, proceder, estilos. En el ámbito del arte Salabert (2013) puntúa:

No hay crisis del arte o de creatividad; lo que hay es desequilibrio social, crisis en la cultura. Una situación de crisis cultural es detectable cuando el universo simbólico, ese dispositivo general regulador del quehacer común, sistema vigente de valores en un contexto dado, pierde su vigencia, lo que significa su efectividad práctica, semántica o ambas al mismo tiempo. (p. 62)

Lo que Salabert quiere afirmar es que en la crisis hay una pérdida generalizada del sentido; en el caso del arte, particularmente, las cosas siguen ahí, pero han dejado de servir, los discursos suenan como siempre, pero no significan nada. Este fenómeno él lo define como desimbolización en el plano cultural, es decir, un intervalo de tiempo imprevisible entre un ambiente de incomprensión semántica y otro de una validez de sentido renovado por venir. Nos hallamos en pleno momento de indefinición del fenómeno de la metamorfosis.

#### **2.4. La producción de las hilanderas: el proceso artístico de las obras**

En este apartado dedicado al proceso de creación y producción material de las obras, distribuí los temas en cuatro momentos distintos, teniendo como parámetro las fases del fenómeno de metamorfosis de una mariposa: huevo, larva, crisálida y fase adulta. De suerte que, el huevo representa la esencia y toda la potencialidad de experiencias y conocimientos del artista adquiridos a lo largo de la vida; la larva figura el momento de ideación, de preparación, de alimentación y nutrición para el paso siguiente, de la crisálida, o período de realización, producción y materialización de las obras; para por fin, exponerlas o hacerlas públicas y así dejar que sigan su camino o vuelo y permitiéndoles, de este modo, nuevos encuentros y afectos. Aunque el asunto central sea la obra (el hilo trabajado por las Moiras), no podemos dejar de tener en mente

que ella forma parte y se interrelaciona con los otros elementos de la estructura artista-obra-espectador. De ahí que empecemos con el potencial creativo del artista que, así como la labor de las Moiras, actuará desde el nacimiento hasta el momento final de producción de la obra.

En el proceso creativo se suponen muchas etapas de idas y venidas, etapas interdependientes y complementarias, momentos de acciones y juicios, de tentativas equivocadas y exitosas que ocurren desde la planificación original hasta la conclusión del trabajo. Los descubrimientos, muchas veces inesperados, llegan con la determinación misma de querer hacer arte.

Parafraseando a la profesora Irlandé Antunes (2005) que explica el proceso de escribir, diría también que la acción de pintar es una actividad de interacción, de intercambio y, por ello no vale la pena pintar si no se busca interactuar con otro sujeto, transmitir ideas, decirle algo bajo algún pretexto. De esta perspectiva de interacción, hacer arte y, en mi caso pintar, es una actividad cooperativa; una tarea en que dos o más sujetos actúan conjuntamente para la interpretación de sentidos (lo que se dice) y de una intención (por qué se dice). Pintar es una actividad temáticamente orientada, es decir, hay un tema central, un punto desde el cual convergen las ideas, las imágenes, las estructuras de la obra, caracterizada por una intención definida, y una forma de hacer, de actuar y de expresar.

Aunque los componentes de la tríada artista-obra-espectador estén interrelacionados y mantengan cada uno su importancia, hay momentos del proceso en los que se desequilibran jerárquicamente. En los primeros momentos, por ejemplo, cuando surge la idea de la obra y el desarrollo del pensamiento creador, la figura del artista es el único actuante, él es el protagonista del instante. En el segundo momento, en el que se empieza efectivamente los primeros trazos o la materialidad de la obra, el grado de importancia del artista va trasladándose poquito a poco a la obra misma. Ella pasa a adquirir una fuerza y una independencia de su creador y los tímidos diálogos iniciales se convierten en verdaderos enfrentamientos y retos que definirán el destino visual de la pieza. El artista “desiste” y la obra se finaliza. El potencial conceptual, material y visual inserido en la naturaleza artística del objeto es presentado, acto seguido, al público y, entonces, la obra-artista se desnuda ante la mirada del espectador. En este tercer momento, el protagonista es el individuo, que pasa a dar vida, sentido y significados a la obra. Su realidad visual ahora se transforma en afectos expresos por sensaciones, por percepciones y por pensamientos, completando, de esta forma, la metamorfosis del artista-obra-espectador. Juzgo que el éxito del artista se concretizaría si la esencia de las ideas primevas del momento inicial coincidiera con las afecciones del espectador. Pero esto es muy difícil de evaluar.

Sin embargo, el artista es el único cómplice de todo el proceso creativo y no siempre consciente de él en el momento de la acción. Es justamente a través del trabajo de construcción y producción que el artista singulariza la obra. No hay cómo ignorar las afinidades, interferencias y resonancias del contacto, del gesto poético con el objeto en creación. La relación artista-obra permite diálogos y maniobras de elaboración capaces de dinamizar todo el proceso del momento de la *poiesis* y contrariar lo previsto, para ampliarlo con nuevos caminos y soluciones. Los artistas que encargan

a terceros la ejecución de su pieza desperdician este precioso instante de presencia poética; este tiempo de goce a través del objeto artístico en construcción. Es como si buscaran una madre sustituta, un vientre de alquiler para dar vida y forma a su idea inicial. Actúan de manera tal que pareciera que los aspectos relacionados al carácter y a la personalidad del autor, no tuvieran ningún valor o no dejaran ninguna impresión, durante el proceso productivo de la obra de arte, como no si precisaran ser llevados en cuenta en la creación.

Desde la óptica del filósofo francés Paul Souriau (como se citó en Salabert, 2013) “la creación no es obra del espíritu” (p.56); y por espíritu entiende él una actividad inteligente atenta a los métodos vigentes para la actuación. El acto de creación surge de algún lugar hacia el mundo real a través del intelecto y/o de la emoción. Para el profesor e investigador Pere Salabert (2013), en el “arte creador no hay una ‘idea’, un contenido espiritual que ande buscando una sustancia material para darse forma, como cree el idealismo, sea Schelling, Hegel o el más cercano Croce, que desdeña incluso la realización material de la obra” (p.18). Salabert (2013) define la creación como “un sentimiento que se proyecta en una forma” (p. 71), es decir, una metamorfosis de un presentimiento que se actualiza como idea y se exterioriza como forma realizada.

Por otro lado, para el médico Lamberto Maffei (2016), la primera fase del proceso creativo se fundamenta en las “actividades del Espíritu” – las fantasías, el sueño, la utopía –, elaboradas en el hemisferio derecho del cerebro. Al trabajar este lado con el análisis visual-espacial, holístico y emotivo, introduce la idea junto al fuego del entusiasmo en el hemisferio izquierdo, la que analizará de acuerdo con un sistema lógico que seguirá una determinada serie temporal. “La creatividad podría definirse como un encuentro casual, aunque afortunado, de la fantasía, la imaginación y la racionalidad” (p. 104).

Así pues, aunque parezcan contradictorios a principio, los dos pensadores, tanto Salabert como Maffei, están de acuerdo en que la idea inicial de la creación yace y se origina fuera del contexto intelectual, racional. Es algo como si fuera un presentimiento, una intuición que se concretiza por medio del pensamiento y del sentimiento. La diferencia está en el concepto de espíritu dado por cada uno; mientras Salabert lo define como actividad inteligente y racional, Maffei lo relaciona a las actividades de las fantasías y sueños, o sea, al lugar de origen de la creación.

Para Salabert (2013) el instinto-intuición es un “entre-ver”, no hay un acto consciente. Es una proyección espontánea de un impulso o expresión de un contenido mental intuitivo, una acción propia del hemisferio derecho defendida por Maffei. Acto seguido, se puede empezar la actualización de este impulso, es decir, la racionalización de la información a través de una elaboración mental capaz de prever la forma artística y su validez. La etapa de producción creativa atiende a la aplicación de una habilidad o conocimiento técnico aprendido y controlado por el hemisferio izquierdo.

De acuerdo con los estudios del médico Maffei (2016), determinadas patologías o déficits mentales que causan una menor inhibición del hemisferio derecho pueden concurrir para un aumento del potencial creativo.

Muchos artistas, Van Gogh y Munch, por citar a los más conocidos, padecieron una sintomatología maniacodepresiva, como si la patología fuera capaz de crear una condición de “libertad cerebral”, es decir esa “libertad de pensamiento” que se encuentra en la base de la creatividad. (p. 106)

Como afirma el historiador y escritor francés Jacques Le Goff (como se citó en Maffei, 2016): “La creatividad es una puta de lujo que se entrega cuando ella quiere” (p. 100). La afirmación del historiador francés sugiere que la creatividad no llega en un momento cualquiera, bajo nuestra voluntad; necesita una mente preparada y libre de prejuicios para ser fecundada. Maffei (2016) supone que la creatividad, el pensamiento rápido “se activa cuando brota un pensamiento nuevo que nace inesperadamente de un terreno fértil, pero luego se necesita el pensamiento lento – refiriéndose a la racionalidad – en forma de cuidados asiduos y constantes, sin los cuales se marchita y desaparece” (p. 100). Es decir, la creatividad se procesa a través de la sinergia entre los dos pensamientos, el rápido y el lento.

Vale resaltar que el trabajo creativo es un disfrute y una parte fundamental del desarrollo de todo individuo. La creatividad no es un “don” genético o divino que solo tendrían unos pocos, es una capacidad humana. A propósito de esta facultad inherente a todo ser humano, Salabert (2013) invoca tres conceptos de variable complejidad: la Creación, el Descubrimiento y la Invención. El término creación aparece con frecuencia asimilado a la invención y al descubrimiento. Leonardo da Vinci creó el *sfumatto*, Goya las pinturas ‘negras’ y Duchamp, la *Fuente*; indiscutiblemente, cada uno de ellos en su contexto, innovó. Los descubrimientos, por su parte, dicen respecto a las cosas que ya existían antes que sus respectivos descubridores pudieran localizarlas como, por ejemplo, la penicilina, los rayos X o el planeta Urano. Descubrimiento se refiere a algo que ya existe pero que se desconoce. Hay en todo esto la idea de novedad. Su corolario es la innovación que amplía el conocimiento. La creación se refiere más bien a la facultad de concebir y exteriorizar ideas, y por ello, mantiene relación con el proceso artístico.

Aunque en la invención se localicen dosis de ingeniosidad y estrategias no muy presentes en el proceso de creación, estos dos términos resultan difícilmente dissociables. Señala Salabert (2013):

Crear es sobre todo concebir e inventar es combinar, formalizar, realizar: dar lugar. Descubrir es desvelar, dar con el lugar. Y si todo se refiere a innovar, es porque supone una aportación imprevista que deberá demostrar su pertinencia o su grado de oportunidad en el contexto. (p. 52)

Pienso que el camino de la creación artística es solo uno: seguir la propia e íntima naturaleza del creador. Seguir el camino circular y espiral que retorna una y otra vez a su origen, a su esencia, a lo que siempre ha sido. De este modo, estará próximo a su verdadera particularidad e individualidad y, por consiguiente, a lo que le es más original. Si somos seres únicos y particulares, el artista debe buscar esta singularidad en su propia naturaleza, a través del auto conocimiento. Basta conocerse. “Conócete a ti mismo”, ya anunciaba el aforismo griego del templo de Apolo en Delfos. Como artista he descubierto, desafortunadamente un poco tarde, que la ruta más fácil y eficaz a seguir como creador es no ir de contra a mi propia naturaleza, esta que define todo lo que soy. La claridad y verdad de mi arte yace justo allí: en el lenguaje, en la técnica, en los temas, en el gusto, en el estilo, en los gestos. Por eso, hacer Arte es



tan difícil para el artista; es una permanente batalla consigo mismo colmada de antagonismos y limitaciones. Una lucha que muchas veces no se gana.

Me parece que, actualmente, la creatividad y la genialidad artística han dejado de actuar en el campo del arte visual, para desarrollarse, con todo vigor, en el exigente mundo del diseño, de la publicidad y de la comunicación. La belleza, antes atributo indispensable al arte clásico y académico, abandonó las bienales y las exposiciones de arte contemporáneo, para estar más presente en nuestro entorno diario. La tenemos hoy en los diseños de ropa, de coches, de productos, en los efectos especiales del cine, en los carteles y anuncios publicitarios. No obstante, aunque estos objetos guarden en sí creatividad, imaginación y belleza, no son objetos artísticos como quieren algunos de sus creadores. A estos productos que habitan nuestro cotidiano y de los que estamos rodeados, J.F. Martel<sup>28</sup> (2017) los denomina “artificios” o arte falso.

Martel (2017) señala que los artificios, así como los anuncios publicitarios, por ejemplo, generan una actitud dinámica, nos movilizan a una determinada conducta o acción prevista por el creador. Los artificios invaden insistentemente nuestros espacios públicos y privados, con el objetivo único de inflamar nuestros deseos de consumo. La reacción ante el arte verdadero, a su vez, nos deja paralizados, nos conmueve y nos moviliza de otra forma, nuestra mente queda cautivada por la experiencia del momento – una conmoción estática. El arte tiene esta capacidad de suspender la sensación del tiempo, sea en el instante de la creación por el artista mismo, sea en el momento de la recepción estética por el espectador. La experiencia directa y la inmediatez son facultades notables en el arte, según Martel (2017).

Para enfatizar la diferencia entre el arte y el artificio, Martel (2017) distingue dos tipos de belleza: la belleza ordinaria, que ocurre cuando lo que se propone corresponde y se ajusta a la expectativa del observador; y la belleza que la estética clásica denomina sublime, aquella que es sobrecogedora, que afecta al espectador de manera más intensa, inesperada e incluso duradera. Es esta experiencia real la que proporciona el verdadero arte, según Martel (2017). Luego, como habíamos mencionado al inicio de este apartado, la creación de la obra está íntimamente relacionada con el artista y su potencialidad creativa y con el espectador y su potencialidad de percepción y sensibilidad. Ahora veamos la primera fase del proceso creador sintetizado en el huevo, en el elemento que guarda y detiene toda la esencia del futuro objeto de creación.

### ***2.4.1. Fase Huevo: la creatividad y creación***

En el diccionario de símbolos de Cirlot (2018), encontramos la imagen del huevo, como símbolo de lo potencial, del misterio de la vida, del germen de la creación. Aunque sea considerado un símbolo cósmico (Huevo del Mundo) en la mayoría de las tradiciones del mundo y emblema de la inmortalidad en Rusia y Suecia, es en Egipto donde encuentra su mayor expresión. El interés y naturalismo egipcio ve, en el huevo, el secreto desarrollo de la nueva vida al interior de la cáscara y, por analogía,

---

<sup>28</sup> J.F. Martel (1977 - edad 43 años), escritor y director de cine y televisión canadiense.

la idea de lo oculto, de lo no visible, como potencia de una existencia en actividad.. A partir de esta perspectiva, nombramos como “huevo” esta primera etapa de la creación artística, relacionada más específicamente con las semillas, potencialidades y posibilidades inherentes a la personalidad y al carácter del artista, que definen naturalmente su capacidad de creación y creatividad.

El huevo es un símbolo universal que se explica por sí solo. Es una imagen de la totalidad, presente en la cosmogonía de casi todas las naciones, en cuyo interior reside la materia primordial que dará origen a toda manifestación. Como dijo el célebre fisiólogo suizo, Albrecht von Haller (1708 -1777), "*Omne vivum ex ovo*", todo ser vivo proviene de un huevo. El huevo simboliza el origen, la creación, el renacimiento, la fertilidad, la totalidad indiferenciada en la unidad<sup>29</sup>. De ahí que todo artista debe indefinidamente nutrir, alimentar y proveer en sí mismo los elementos indispensables a su creatividad, es decir, tiene que preparar el terreno a fin de que la semilla de la idea fecundada en su mente pueda desarrollarse eficazmente. En el mundo Daliniano, el huevo siempre fue una constante (imagen 2.17) en su producción surrealista.



Fuente: <https://www.artehistoria.com/>

**Imagen 2.17. Salvador Dalí. *La Metamorfosis de Narciso*. Óleo sobre lienzo. 51,2 x 78,1 cm. 1937**

De modo que, a partir de este imaginario simbólico que conlleva también valores de reposo, de nido, de casa, asocié el huevo al mundo personal del creador, al recóndito sitio donde se reservan y manifiestan las primeras ideas del objeto de arte. Percibo al artista como un mediador entre la naturaleza creativa y el ambiente cultural donde se materializa la idea de la obra. Según Francis Alÿs (como se citó en Thornton, 2015), el artista funciona como un catalizador: “Soy como una partera. No soy un inventor. ¡Soy el que está al lado!” (p. 218). Él se compara al filósofo Sócrates que se veía como una partera del pensamiento, que lograba traer la luz de la verdad por medio de preguntas.

No obstante, además de mantener vivo este universo creativo interior, el artista debe creer en su potencialidad y acción bajo pena de provocar su desaparición por inactividad. Según Salabert (2013), la creencia del artista es un impulso que intenta

<sup>29</sup> <https://simbolosysignificados.blogspot.com/2019/06/el-huevo-simbolo-y-significado.html>. Recuperado el 21/05/20.

canalizar la energía del acto artístico y dar realidad y visibilidad a su intención. La eventual afinidad, incluso de homofonía, de los términos crear y creer, nos obliga a preguntar si hay alguna creencia en la actividad creativa. Una convicción que permite la actuación de un “imposible inicial” que se obstina queriendo objetivarse en un “posible realizado”.

El concepto de creer es muy amplio y variado. Para Salabert (2013), por ejemplo, es un saber sin razones, sin interrogaciones, que permite encontrar relaciones afectivas entre las cosas; para Kant, es un contenido mental o un conjunto de ideas, cuya realidad objetiva no puede ser atestiguada teóricamente; Pierre Janet<sup>30</sup> señala, a su vez, que saber y creer coinciden y se confunden, puesto que el saber es una creencia refrendada (Salabert, 2013). En pocas palabras, una creencia es un saber no confirmado, sin garantía.

No creer resulta en la incredulidad de no saber hacer y en mantener en abierto la posibilidad de realización de la idea original. La intención de seguir con la propuesta idealizada exige el coraje de arriesgarse por un rumbo desconocido o un saber que garantice la efectividad. Al reflexionar acerca de mi proceso creativo, en especial para esta exposición, veo que el seguimiento de la idea inicial se hizo a través de una planificación del objetivo que planteé de antemano, eligiendo el mejor camino para alcanzarlo. Para creer en mis creaciones necesito primeramente visualizarlas, aprehender la idea en un dibujo, en un boceto o maqueta y así poder conocer y saber los procedimientos y caminos que debo elegir. Mi creencia se fundamenta en la posibilidad de ejecución y control del proceso creativo, aunque sepa que este control siempre se me escapará en un dado momento.

Cabe resaltar también que a lo largo de todo el recorrido creativo además del creer que desafía al saber, hay también una afectividad, una “creencia somática” en la pasión por el trabajo inicializado. Repito con las palabras de Salabert (2013) que “crear es con frecuencia la acción propia de un creer obstinado que persevera y se hace producto” (p. 43). En resumidas cuentas, el proceso de producción de una obra de arte es una afección al creer, al saber y al crear.

Pienso que crear arte es afectar no solo a través del intelecto, sino sobre todo mediante el despertar de emociones. Por ello, adoptaremos aquí, para la palabra afectar, la tercera y sexta acepción definidas en el Diccionario de la RAE: “hacer impresión en alguien, causando en él alguna sensación” y “producir alteración o mudanza en algo”. La creación artística está colmada de acciones que causan distintas impresiones y sensaciones. El artista es afectado por el mundo exterior a través de su percepción, que genera ideas, pensamientos y conocimientos y que, a su vez, definen su comportamiento y acción. En términos de Baruch Spinoza (2016), diríamos que el cuerpo del artista es afectado por otros distintos cuerpos que a su vez generan afectos, pensamientos, en su alma. Y de esta forma se desarrolla toda la línea sucesiva de la creación: el artista es afectado por una imagen (idea inicial), que afectará materialmente un objeto (producción de la pieza de arte), el que, finalmente, afectará al espectador (experiencia estética). Y estos encuentros de cuerpos e ideas son más

---

<sup>30</sup> Pierre-Marie-Félix Janet (1859-1947) fue un filósofo, psicólogo y neurólogo francés especializado en desórdenes mentales y emocionales.

afectados, potencializados y eficaces cuando están cargados de afecciones, aficiones o afectos.

El artista, como un gran mago, intenta imprimir una vitalidad intelectual y emocional a su trabajo a fin de que este pueda vencer al propio tiempo y espacio. Como un demiurgo, sopla su hálito cargado de pensamientos y sentimientos, esto es, de una energía sintetizada por el esfuerzo, dedicación, habilidad, atrevimiento, creencia, subjetividad. A este conjunto de energía la denominaría de “aura”, o sea, un elemento invisible que yace inherente a una obra, pero que no sabemos explicar ni definir con palabras; un valor que se halla por encima de los pensamientos y de la razón y que no necesita de sentido ni comprensión. De ahí que, en la estructura artista-obra-espectador, lo que une estos tres componentes sean los efectos de los encuentros, de la interacción entre dos entidades o dos cuerpos que comparten el mismo repertorio de signos, por medio de la obra, cuerpo intermediario de relación y conexión entre artista y público.

Para Spinoza (2016), vivir es relacionarse, es decir, es estar en relación con el mundo. De ahí que la vida es una secuencia ininterrumpida de encuentros entre cuerpos, en los que uno afecta o es afectado por el otro. En la estructura artista-obra-espectador, por ejemplo, el artista afecta la obra, que, a su vez, afecta al artista y al espectador; el artista afecta al espectador por medio de la obra, y el espectador afecta al artista directamente a través de críticas o indirectamente a través de la obra, cuando esta es alterada por el espectador. El filósofo holandés entiende la vida como un conjunto de relaciones entre el cuerpo humano y otros cuerpos humanos o no.

Así pues, podemos afirmar que el artista es el resultado de todos los encuentros positivos y negativos, buenos o malos que tuvo desde el principio de su existencia. El mundo cambia al individuo y este, a su vez, transforma el mundo. Por ello, debemos llevar en consideración la existencia y acción de cada uno en particular, pues el efecto o afección producida, sobre nuestro cuerpo y el de los demás, trasciende mucho a nuestra comprensión y conciencia humanas.

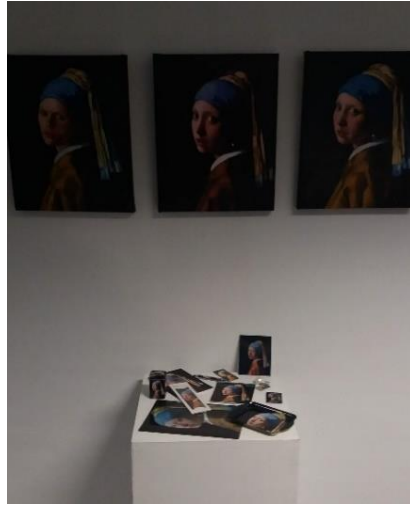
No obstante, cuando hablamos de cuerpo humano en la filosofía de Spinoza (2016), estamos refiriéndonos también al alma humana, dado que, al contrario de Platón, su idea filosófica es monista, es decir, el alma y el cuerpo humano son dos atributos de una misma substancia. En la metafísica de Spinoza (2016), los seres humanos son “modos” particulares finitos que participan de la esencia de Dios, de la substancia absoluta, la cual consiste en una potencia infinita. Aunque el hombre sea parte de esta potencia absoluta de Dios, su potencia es limitada o parcial, es decir, de esa infinidad de atributos divinos, solo es capaz de comprender el pensamiento y la extensión. Así pues, el alma y el cuerpo del hombre, íntimamente relacionados e integrados, son modos finitos de una misma substancia divina con potencia finita de pensar (el alma) y de actuar (el cuerpo). Dicho de otro modo, el cuerpo es el objeto o extensión del alma, y el alma humana es la idea del cuerpo. Un afecto es una idea interpretada por el alma, un conocimiento de algo generado a partir de las afecciones del cuerpo. Para Spinoza (2016), el cuerpo realiza muchas cosas bajo el mandato del alma, muchas cosas que dependen exclusivamente de la voluntad del alma y de su capacidad de pensamiento.

El alma y el cuerpo humano pueden ser afectados por los cuerpos exteriores tanto activa como pasivamente. En este estudio, en particular, nos interesan especialmente las afecciones pasivas, es decir, el poder de verse sometido a afecciones que tienen su causa en otros cuerpos externos afectantes: el cuerpo del artista, de la obra y del espectador. Recuerdo una vez más que el espectador solo afecta la obra y al artista, indirectamente, cuando se trata de una recepción estética interactiva, participativa, es decir, el cuerpo afectado de la obra sufre cambios y modificaciones por parte del espectador: el cuerpo afectante.

La propuesta de traer la idea filosófica de Spinoza (2016) acerca de la dinámica de los afectos para esta investigación se fundamenta especialmente en el objetivo de intentar demostrar el poder, la importancia y la responsabilidad del artista como creador de afectos. No obstante, para la comprensión de su metafísica es necesario estar familiarizado con el vocabulario utilizado por Spinoza: afectos, potencia, idea, alegría etc. Por tratarse de un pensamiento complejo, presento poco a poco las definiciones de los términos de acuerdo con la exigencia del texto. Seguimos entonces con el poder que los cuerpos exteriores poseen de producir efectos sobre otros cuerpos.

La obra *Reproductibilidad* (imagen 2.18) es una reflexión sobre la manera en que una misma imagen puede afectar al observador de distintas formas. En el primer momento la obra estaba compuesta por tres cuadros, con la misma dimensión, y representaban la imagen del cuadro *La joven de la perla* (1665), de Johannes Vermeer (1632-1675). El primero es una copia fotográfica del cuadro original, el segundo una reproducción en óleo sobre lienzo y el tercero una pintura también en óleo sobre lienzo con la imagen de la actriz Scarlet Johansson, que interpretó el personaje en la película *La joven de la perla* (2004). En el segundo momento, estas tres imágenes dialogaron con las mismas imágenes representadas ahora en objetos del cotidiano: bolígrafo, bandeja, cuaderno, marcador de páginas, caja etc. (imagen 2.19). La propuesta del trabajo fue llamar la atención sobre los cambios de valor y experiencia estética que cada imagen proporciona, aunque sea la misma, y reflexionar acerca del concepto de originalidad, reproductibilidad técnica, copia.





Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.18. Eduardo Góes. *Reproductibilidad*. Fotografía y óleo sobre lienzo. Tres cuadros de 50 x 40 cm. 2019**



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.19. Objetos con la imagen de la pintura de Vermeer enseñados en la exposición**

El psicólogo estadounidense H. E. Gruber (como se citó en Salabert, 2013) distingue tres propiedades en el acto creativo: en primer lugar, y por orden de importancia, la originalidad; en seguida, un propósito por parte del creador y, por último, una oportunidad, una especie de compatibilidad del producto con las necesidades, valores o expectativas del momento. Las dos últimas propiedades las veremos inseridas en las ideas generales y no destacadas en apartados específicos.

Pero ¿qué es una obra original? ¿Cuándo surgió el concepto de obra original? La originalidad de una pieza artística es una propiedad asociada a la relación artista-obra y a conceptos de innovación, copia, imitación, autenticidad, falsificación,

apropiación. En un determinado momento de la historia del arte, cuando empezó a existir la exaltación de la figura del artista y de la obra original, no se podía disociar el objeto de arte del genio creador. Los dos formaban parte del todo; el conjunto de trazos, pinceladas, colores, estilos y temas funcionaban como la propia firma del autor. La obra de arte era en realidad un objeto auto referencial que solo los expertos o críticos eran capaces de reconocer y diferenciar de las llamadas copias y falsificaciones.

Sobre la idea de originalidad, Thornton (2015), explica que los artistas vanguardistas no tenían esta obsesión con las ideas, la cosa radicaba en ver quién hacía la mejor versión. Y acto seguido, en el arte contemporáneo, por medio del fenómeno de la apropiación, la copia pierde su valor despreciable y deja de ser una vergüenza para el artista copiadador.

De acuerdo con el poeta Fernando Pessoa (2006):

Todo cuanto hacemos, en el arte o en la vida, es la copia imperfecta de lo que hemos pensado hacer. Desdice, no solo de la perfección exterior, sino también de la perfección interior; falla, no solo la regla de lo que debería ser, sino también la regla de lo que creíamos que podía ser. Estamos huecos, no solo por dentro, sino también por fuera, parias de la anticipación y de la promesa. (pp. 183-184)

Desde esta perspectiva de Pessoa, verificamos una cierta similitud con el pensamiento de Platón (2005) acerca del mundo perfecto de las ideas o realidades primeras inteligibles que existen antes de las cosas. Para el filósofo griego, el arte ocupaba el grado de conocimiento más alejado de la verdad, del mundo metafísico, mundo en el cual residen los dioses, las almas, las ideas de todas las cosas que existen en el mundo sensible. De ahí que, según Platón, el arte sea imperfecto, pues no representa ni materializa los objetos universales y atemporales de la naturaleza, de lo verdadero, de la realidad. El teatro como representación, la escritura como imagen exterior de lo que el alma piensa, y la pintura y escultura como imágenes superficiales del mundo físico y natural, imitaciones del mundo externo, de nuestro mundo, que, a su vez, es imitación imperfecta del mundo superior, el de lo inteligible. De este modo, el artista, figura condenada al ostracismo en su *República*, se aleja tres veces de la perfección. Mientras el filósofo discierne la verdad, el artista retrata sombras, objetos falsos que representan cosas menores e insignificantes, refleja en sus trabajos meras apariencias de la realidad.

El principio fundamental se regula por medio de la comparación entre un momento anterior o de la ideación de algo próximo a la perfección y su posterior materialización y pérdida de la perfección imaginada. Me parece que todos quienes trabajan con la creación conocen muy bien este sentimiento de alejamiento que hay entre lo que se idealiza y se piensa al principio y lo que se logra al final del trabajo concretado. Percibo que esta búsqueda de la perfección visible es el gran reto para los artistas que trabajan con sus límites. La idea de perfección es un fenómeno que está íntimamente relacionado con el tiempo, con la memoria, puesto que para que algo sea perfecto se hace necesario un conocimiento o idea anterior sobre el objeto observado y comparado.

La reflexión propuesta con la obra *Reproductibilidad* lleva en consideración la comparación entre dos clases de imágenes: mental y creada. La primera está asociada a la idea abstracta o imagen modelo comparada con la imagen reproducida u objeto concreto y, la segunda, al objeto artístico original y su copia, reproducción o falsificación. Se trata la primera, particularmente, del proceso creativo del artista. Solamente él tiene acceso directo a la imagen original que lleva interiormente en su mente y memoria. Son las imágenes mentales las que sirven de modelo a la creación de imágenes artísticas mediante técnicas diferentes. Señala Spinoza (2016): “Quien ha decidido hacer una cosa, y la ha terminado, dirá que es cosa acabada y perfecta, y no sólo él, sino todo el que conozca rectamente, o crea conocer, la intención y fin del autor de esa obra” (pp. 307-308). Según el filósofo holandés, la perfección y la imperfección son solo modos de pensar, nociones que solemos imaginar a partir de la comparación entre objetos de la naturaleza.

Todo el proceso creativo de una obra o génesis creativa es el camino recorrido por el artista en busca de esta imagen mental, y mientras más se acerque de lo imaginado más perfecta será la obra para el creador. De modo que solo el artista sabe el grado de perfección y puede afirmar el éxito de su obra, pues es el único conocedor de la imagen original de la misma. Como dice Spinoza (2016): “Si alguien ve una obra que no se parece a nada de cuanto ha visto, y no conoce la intención de quien la hace, no podrá saber ciertamente si la obra es perfecta o imperfecta” (p. 307). La satisfacción del artista frente a su trabajo se fundamenta básicamente en esta relación de abstracción y concretización de la idea a través de los lenguajes y técnicas artísticas.

La intención de la obra *Reproductibilidad* fue verificar primero, para mí mismo, como artista, mi capacidad de reproducir un cuadro clásico y, segundo, enseñar al público el grado de perfección que pude alcanzar, así como las metamorfosis y diferencias entre el original y la copia. Es decir, a partir del momento que consigo realizar una pintura semejante a un artista que admiro y que me inspira a pintar, más me apodero de la sensación de libertad como artista, pues el reto de intentar llegar cerca de su producción artística me lleva a conocer mejor mi capacidad de dominio de la técnica, así como la posibilidad de ampliar mis límites de acción. No me sentiría un artista plenamente libre si supiera que no soy capaz de realizar obras que me impresionan y me encantan por lo que considero ser su perfección. De modo que las obras de la exposición que son apropiaciones y relecturas de otros artistas me ayudaron a crear y conocer mejor mis límites y potencialidades.

Por supuesto que entre la idea original y la imagen creada alguna parte o aspecto se pierde: primero, por ser algo muy abstracto y sin detalles y, segundo, por el grado de fugacidad y rapidez perceptiva del momento de Kairón. Cuando digo “perder”, me refiero no al hecho de que haya una disminución de los elementos de la idea, dado que ella es muy abstracta y sintética, sino al hecho de que pueda llegar a haber adición e incremento de otros aspectos que no hacían parte de la idea original. Por ello, para mí no hay obras perfectas, puesto que no domino o logro aprehender lo que visualizo en mi mente abstracta. Como afirma Fernando Pessoa (2006): “Y digo esto: ¿por qué escribo este libro? Porque lo reconozco como imperfecto. Soñado sería la perfección; escrito, se pone imperfecto; entonces lo escribo” (p. 249). Para el poeta, la perfección es un atributo que no pertenece a naturaleza humana, es una



particularidad que solo sirve como una perspectiva, como algo a ser alcanzado, pero inaccesible a los límites de lo no divino.

La obra *Reproductibilidad* (imagen 2.18) en la que presenté una fotografía de una obra clásica y luego su reproducción al lado, fue una sugerencia al observador para verificar las discrepancias entre ellas. En la sutileza de estas disconformidades podrían yacer los actos inconscientes del gesto de la pincelada, de los matices de los colores, de la forma equivocada, de los límites de acción del artista. De estos detalles desapercibidos surgió la expresión de la obra, una tímida e imperceptible expresión representada en la copia. Por lo expuesto, observo que la mayoría de las obras conceptuales contemporáneas se empobrecen en potencialidad artística y estética por la falta de esta expresión subjetiva. La fuerza expresiva del artista se resume y se fundamenta exclusivamente en la idea y significado de la obra.

A mi parecer, la expresión del artista es el registro de su alma, de sus sentimientos y pensamientos inseridos inconscientemente en la obra. “¡La misión del artista no es copiar la naturaleza, sino expresarla! [...] Tenemos que captar el espíritu, el alma, la fisonomía de las cosas y de los seres. ¡Los efectos!, ¡Los efectos!” (pp. 12-13), ya decía Balzac (2005) en la voz de su personaje Frenhofer en la novela *La obra maestra desconocida*. En la pintura y en la escultura hay una manifestación y representación de algo no enteramente consciente y ese algo no del todo consciente proviene de la expresión, no de la copia. En lugar de: ¡Los efectos! ¡Los efectos!, Spinoza diría: ¡Los afectos!, ¡Los afectos!

Por lo expuesto anteriormente sobre las obras conceptuales notamos una vez más la antigua distinción entre el artesano y el artista, es decir, entre el que realiza y el que idealiza. En el arte contemporáneo, por ejemplo, notamos que hay una tendencia a valorar más la obra por su naturaleza conceptual que por su apariencia estética, resultando en la escisión entre arte y artesanía. Los artesanos afirman que los artistas mal consiguen dibujar y que tienen dificultades de producción y habilidades dudosas, mientras los artistas critican los trabajos de los artesanos como algo convencional y *kitsch*. Para el artista Grayson Perry (como se citó en Thornton, 2015), por ejemplo, que trabaja las obras desde la arcilla hasta el objeto finalizado, afirma que desconfía un poco de los artistas que no producen con sus propios manos. Para él, la artesanía es algo que puede ser enseñado, mientras el arte está relacionado con autorrealización.

Pienso que Grayson Perry definió muy bien el arte cuando lo asocia al concepto de autorrealización. Me parece que el artista debe abarcar los dos mundos: de las ideas y de la materialización de las ideas. Es decir, el artista como sujeto capaz de transformar o metamorfosear la materia a través de sus ideas e intervenciones físicas. Nicolas Bourriaud (2009) puntúa que el arte además de la *poiésis* (acción con vistas a transformar o producir la materia), conlleva a la vez a la *práxis* (acto de transformarse a sí mismo). Marx (como se citó en Bourriaud, 2009) decía que “la *práxis* pasa constantemente para la *poiésis* y viceversa” (p. 144). De ahí que podríamos decir que la *práxis* defendida por Marx y Bourriaud corresponde justo a la autorrealización mencionada por el artista Grayson Perry. En lo concerniente a la figura del artista-artesano, la investigadora Kadma Rodrigues (Vieira y Rodrigues, 2011) escribe: “Gobernándose a sí mismo en el diálogo permanente con técnicas,

materiales y soportes, el artesano es cualquier persona que cultive el dominio de sí mismo a través del desarrollo de la llamada ‘mano inteligente’” (p. 99). Pienso que la labor del arte es más completa para el artista cuando se realiza mediante la acción de transformar, afectar la materia transformándose al mismo tiempo, como un verdadero acto de alquimia.

No obstante, antes de seguir reflexionando acerca de la originalidad de la obra de arte, veamos brevemente el arte que se basa en la copia o imitación de la naturaleza. Mímesis viene del griego y significa “imitación de otra persona”. Sus componentes léxicos son *mimos* (imitación, mimo), más el sufijo *-sis* (formación, impulso o conversión)<sup>31</sup>. Designaba entonces, para los griegos, a la imitación que tiene como finalidad el arte de la época. En *La República*, en donde todo parece querer encauzarnos hacia una tesis moral, el concepto de la mímesis recorre sus páginas como un hilo conductor, de la misma manera en que lo hace toda la filosofía de Platón.

A propósito de la imitación, Salabert (2013) explica que “imitar creativamente tiene por consecuencia una obra que, habiendo tenido por objeto alguna entidad del mundo, ha hecho de ella un pretexto para exteriorizar ciertos contenidos relativos a un yo-artista que deviene sujeto de expresión” (p.67). En mis trabajos artísticos, por ejemplo, siempre utilizo una imagen de un objeto real que sirve, como ha afirmado Salabert, de pretexto para la representación de una idea. ¿La imitación o mímesis impone límites a la creación del artista? ¿No se puede imitar creando? Pienso que imitar lo real no deshace o debilita el acto creativo, y menos aún la originalidad de la obra, puesto que hay elecciones de objetos o sujetos modelos insertados en un nuevo contexto, que establecen otras asociaciones y significados, sin mencionar la carga simbólica inserida en ciertas imágenes. Entre los incontables entes del mundo que el artista elige de modelo y la reproducción que hace de ellos hay un espacio vacío que puede ser completado por esas nuevas formas y significaciones.

En mi proceso de trabajo llamo este fenómeno, caracterizado por la elección, contextualización y alteración del objeto modelo, de “metamorfosis de la imagen”. Todas las formas representadas en mis obras tienen una razón de ser: consciente o inconscientemente, busco insertar un significado metafórico o simbólico que exprese algo más que la simple imagen representada, sea ella una cuerda, un hilo, un reloj, una piedra, una hoja, un señor o una figura mitológica. Es justamente en este espacio entre la imagen del modelo y su representación donde yacen la inspiración, la creencia, la fuerza creativa e innovadora. De este modo, me apropio de la *mimesis* de la Naturaleza, en provecho de mi naturaleza interior. Me anima la creencia de que, de esta forma, puedo crear obras-parábolas u obras-leyendas, es decir, obras que son producidas con lenguajes comprensibles y capaces de ser aprehendidas diferentemente por cada espectador según sus capacidades cognitivas y sensibles. Volveremos a hablar más detalladamente sobre estas obras-parábolas en otro apartado.

Cuando represento la imagen de un hombre, un señor, un minotauro o incluso una imagen de un cuadro ya conocido, no las elijo solo por sus aspectos formales o

---

<sup>31</sup> <http://etimologias.dechile.net/>

naturales, sino también por sus potenciales afectivos y semánticos. Supongo que, a partir de ellos, de las formas y afecciones, puedo producir en el receptor, un estado mental y emocional equivalente o próximo al experimentado por mí al momento de la idea inicial y durante la creación de la obra.

Veo también la imitación como una actividad importante en el proceso de aprendizaje, de formación e instrucción. Empezamos siempre imitando a alguien; aprendemos así, a caminar, a hablar, a escribir, a hacer arte y, en un dado momento, dejamos de imitar de uno u otro modo y, entonces, añadimos algo de nuestro carácter y subjetividad. El saber-hacer, ya internalizado, cede lugar al poder-hacer sin reglas o modos específicos. La caligrafía, por ejemplo, refleja muy bien el proceso de imitación de un modelo que, por fin, resulta en el surgimiento de algo nuevo: una caligrafía propia y particularizada.

Salabert (2013) puntúa muy bien la diferencia entre la imitación y la creación: mientras la primera, a través de la mimesis, conserva el mundo, la segunda produce otros mundos. Dicho de otro modo, la creación añade algo nuevo, inusitado; aspectos objetivos (forma, color, textura) o subjetivos (otros contextos o ideas) que añaden una diferencia de la imagen original o referencial. Al contrario de la imitación, en la creación concurren los efectos, la expresión del artista, señalada por Frenhofer en *La Obra Maestra Desconocida*, la espontaneidad del impulso y, por ende, el apareamiento de la originalidad, la primera y más importante propiedad del acto creativo, según Gruber.

Tal vez convenga aquí puntualizar y reflexionar sobre mi producción artística con relación a cierto aspecto del arte contemporáneo. Con el intuito de discurrir sobre la originalidad, la innovación y la imitación o copia, he producido para la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, siete obras que tienen como referencia trabajos de otros artistas. No obstante, todas ellas, a parte del cuadro *La joven de la perla* que forma parte de la obra *Reproductibilidad*, sufrieron transformaciones o metamorfosis visuales que son mencionadas en la presentación de cada una.

La utilización de trabajos artísticos conocidos fue una forma de enseñar al público diferentes maneras por las que el artista puede transformar o metamorfosear una obra: alterar el orden y la omisión de personajes del cuadro (*Indelebles Parcas*), trasladar el personaje del cuadro e insertarlo en otro ambiente (*Mi Entendido* y *Melocotones Pintados no Perecen*), ampliar el tamaño de la figura (*Mi Entendido*), cambiar el rostro del personaje (*Reproductibilidad*), alterar la personalidad del personaje por un simple detalle (*Cuando te vi*), transformar el lenguaje de la obra, en este caso de instalación a pintura (*Desplazamientos*), modificar el tipo de acción del personaje original (*Poética*). En realidad, las obras originales fueron copiadas como una crítica al concepto de mimesis y originalidad en el sistema del arte contemporáneo.

Ya vimos en el apartado anterior que en nombre de una libertad de expresión del artista y de un arte por el arte, las reglas académicas y la mimesis artística fueron abolidas de la producción, sobre todo a partir del arte moderno. Es raro encontrar en los grandes espacios de arte contemporáneo pinturas que figuren una imitación de un modelo de la naturaleza. En algunos sitios no encontramos ni pinturas, como afirma Vila-Matas (2014) en su libro *Kassel no invita a la lógica*. Sin embargo, el hecho de

no encontrar obras miméticas no indica que el arte contemporáneo valore la originalidad de la idea, la creatividad o la innovación.

Durante mucho tiempo fue considerado como algo natural en el mundo del arte el hecho del artista crear su obra a partir de una anterior. Los aprendices solían copiar las obras de los grandes maestros, los propios maestros se inspiraban en poses o composiciones de otros artistas, los movimientos eran fomentados por la repetición del mismo estilo desarrollado por otro artista, se hacían copias para criticar el propio sistema del arte. El exponente máximo del pop art, Andy Warhol, exponía, en las grandes muestras y museos, fotografías de otras obras y trabajos que eran copias exactas de objetos cotidianos, como crítica al mundo del arte que enaltecía la originalidad. Aún hoy, los principales representantes del arte contemporáneo no se preocupan por producir un arte que no sea original.

Hoy en día, los propios artistas son los primeros en afirmar que copian sus ideas de otros artistas. Michel de Montaigne, por ejemplo, declaró que cosechaba sus ideas de todas partes; el artista Christian Marclay (como se citó en Thornton, 2015) señaló el uso de imágenes de otras personas para sus obras: “Las ideas eran como flores con las que armaba una guirnalda: la única cosa de su propiedad era la cinta con que sujetaba su objeto artístico” (p. 355).

Aunque la obra conceptual tenga su valor en la idea y en el pensamiento asociado al objeto, no hay ningún problema si el artista se apropia de la misma concepción presente en otra obra. El valor de innovación requerido por algunos teóricos para la definición de creación y originalidad es desconsiderado e inexistente en ciertos trabajos de grandes artistas del mercado del arte contemporáneo.

Veamos, por ejemplo, el *Estudio de perspectiva* (imagen 2.20), una serie de fotografías del chino Ai Weiwei, y *L.O.V.E.* (imagen 2.21), del italiano Maurizio Cattelan. Las dos obras presentan una mano enseñando el dedo mediano hacia un monumento histórico; en el objeto de Cattelan la mano es una escultura hecha en mármol de Carrara y se halla delante de la Bolsa Milanesa. Es una obra que posee un sentido ambiguo, dado que muchos creen que el artista está mostrando el dedo para la institución financiera, pero la posición de la mano indica justo lo contrario, pues cuando las personas utilizan ese gesto lo hacen con la palma volteada para dentro.



Fuente: <https://www.moma.org/>

**Imagen 2.20.** Ai Weiwei. *Study of Perspective*. Copias de plata en gelatina. 50 x 70 cm. 1995-2003



Fuente: <https://www.domusweb.it/>

**Imagen 2.21. Maurizio Cattelan. *L.O.V.E.* Escultura en mármol. 1100 x 470 x 470 cm. Piazza Affari Milano. 2010**

También está la obra *Super-noi* (imagen 2.22), de Cattelan y el vídeo *Police Drawing* (1971), del artista conceptual californiano John Baldessari. Los dos trabajos enseñan autorretratos de los dos artistas realizados por diseñadores de la policía a partir de relatos verbales de conocidos, describiéndolos como presuntos criminales. Afirma Cattelan a Thornton (2015): “Un gran artista copia sin enseñar la fuente” (p.169).



Fuente: Thornton (2015)

**Imagen 2.22. Maurizio Cattelan. *Super-noi.* Dibujos a tinta. 150 x 150 cm. 1998**

Por lo expuesto, verificamos que la imitación o la inspiración en otras obras, aquí nombradas de metamorfosis artísticas, es muy recurrente en la realidad del mundo del arte contemporáneo. No obstante, hay casos en los que no podemos afirmar que las obras sean una imitación o relectura de un trabajo de otro artista. Pero ¿cómo saber si el artista copió de otra obra o si fue solo coincidencia de ideas semejantes? De hecho, muchas veces, ni el propio artista sería capaz de afirmar categóricamente que la idea original surgió de su propia mente, dado que muchas informaciones o imágenes se confunden con imágenes soñadas o ya vistas, que no recordamos y, entonces, las atribuimos a nuestra propia creación.

En esta investigación, por ejemplo, me di cuenta de que dos obras creadas para la muestra guardaban similitudes con otros trabajos artísticos vistos en otras

exposiciones. Aunque mantengan propuestas distintas, visualmente *Gracia Incesante* (imagen 2.23) se acerca muchísimo a la obra del artista Majd Abdel Hamid (imagen 2.24) vista en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM); y la obra *Desplazamiento* (imagen 2.25), a la obra del artista Jorge Ballester (imagen 2.26), vista en la exposición *Entre l'Equip Realitat i el Silenci* en la Fundació Bancaixa, pues ambos metamorfoseamos la fuente de Duchamp en pinturas.



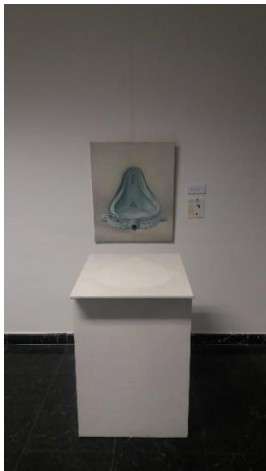
Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.23. Eduardo Góes. *Gracia Incesante*. 2019**



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.24. Majd Abdel Hamid. *Hourglass. Relojes de arena*, 20 piezas. 2012**



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.25. Eduardo Góes. *Desplazamiento*. Óleo sobre lienzo. Dos cuadros de 60 x 50 cm. 2019**



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.26. Jorge Ballester. *Ceci n'est pas un Concept*. Acrílico. 2009**

Me parece que la copia es solo un acuerdo del sistema del mercado del arte para controlar y manipular el valor material de las obras. No muy aceptado por algunos representantes del mercado del arte, el artista Cildo Meireles, por ejemplo, señala que gran parte de sus obras conceptuales, si es necesario, pueden ser rehechas para alguna exposición. Casi todo lo que hace permite edición, circulación. Él sigue la lógica de lo que es practicado en el mercado con relación a la escultura de modo general: pueden tener hasta tres versiones (Quemin, 2014).

Pienso que el concepto de originalidad sirve efectivamente a la glorificación del propio nombre del artista, tal y como ha ocurrido entre nosotros desde el Renacimiento hasta la actualidad. Se copia desde que existe el Arte. La historiadora y directora de la Pinacoteca del Museo de Historia de Arte de Viena, Sylvia Ferino, logró armar una exposición llamada *El Doble*, en la que el visitante tendría que adivinar cuál era el original y cuál era la copia<sup>32</sup>. En el proceso de la experiencia estética de una copia exacta de una obra, ¿en qué cambian sus cualidades formales? La imposibilidad de distinguir uno del otro ya señala que en la recepción estética de una obra nuestro cerebro es afectado del mismo modo. El fenómeno de ver un cuadro original o su fotografía o copia es igual.

El trabajo *Reproductibilidad* puntúa también la cosificación del arte y el desarrollo del mercado de copias que genera millones de euros por año. El portal alemán *kunstskopi.de*, por ejemplo, que tiene autorización para comercializar las doscientas mil copias de cuadros y pinturas que tiene en su archivo, imprime unos treinta mil cuadros al año. Las obras más solicitadas son: *Las amapolas de Argenteuil* de Claude Monet (imagen 2.27), *La joven de la perla* (1665), de Johannes Vermeer y *El Beso* (1907-1908) de Gustav Klimt.



Fuente: <https://historia-arte.com/>

**Imagen 2.27. Claude Monet. *Las amapolas de Argenteuil*. Óleo sobre lienzo. 50 x 65 cm. 1873**

---

<sup>32</sup> *Dèjà vu: arte, artimañas y avaricia*. (2013). Productor ejecutivo Carlos Delgado. Producción de Deutsche Welle. <https://www.youtube.com/watch?v=QqltOptF0yI>. Recuperado el 05/06/20.

En verdad, tanto la copia como la falsificación, lo que transforman notablemente es el valor de mercado de la obra. Cuando pinturas falsificadas de artistas célebres son descubiertas, su cotización se desploma abruptamente en el mercado del arte. La noción elitista de originalidad se ha convertido en el principal parámetro valorativo que legitima una obra artística para la venta.

La propuesta de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo* también buscó reflexionar acerca del carácter de innovación de la obra. Hubo trabajos – sobre todo *Indelebles Parcas, Reproductibilidad y Aborto* – que no se modificaron durante la muestra; ellos sirvieron de ejemplos para enseñar que la innovación no es solo un fenómeno de responsabilidad exclusiva del artista, sino también de la mirada del espectador. Y para ilustrar este pensamiento añadido aquí las palabras de la artista Marina Abramović (como se citó en Thornton, 2015): “No podemos inventar nada en este mundo que ya no está aquí. Se trata de ver las cosas de manera diferente” (p. 361), y del poeta Fernando Pessoa (2006):

La única manera de que tengas sensaciones nuevas es que te construyas un alma nueva. Baldío esfuerzo el tuyo si quieres sentir otras cosas sin sentir de otra manera, y sentirte de otra manera sin cambiar de alma. Porque las cosas son como nosotros las sentimos – ¿cuánto tiempo hace que tú sabes esto sin saberlo? – y el único modo de que haya cosas nuevas, de sentir cosas nuevas, es que haya novedad en sentirlas. (pp. 290-291)

Para Salabert (2013), la creación, sea en la ciencia o en el arte, tiene en la novedad su primera característica. El objeto producido debe revelar algo de inesperado, desconocido, es decir, poseer un carácter inusitado que pide, sin embargo, una aprobación por parte de la sociedad. Si asociamos los conceptos de falsificación y originalidad de la obra a la dimensión temporal, diríamos que la primera estaría ligada al pasado, a la obra primera, mientras la segunda pertenece al futuro, al orden de lo desconocido, de lo anhelado.

#### **2.4.2. Fase Larva: la idea y el nacimiento de la obra**

¿En qué momento preciso se inicia una obra? Como artista, creo que esta es una cuestión difícil de responder. Podría arriesgarme a decir que sería en el momento de la primera imagen visualizada o de la primera idea divisada; o incluso, en el momento del surgimiento de los trazos iniciales del dibujo o del boceto. Es el célebre momento de la inspiración, de la chispa que se enciende, de la idea que se prende. Pero una obra no nace ni se hace en un instante. Ella es el resultado de toda una vida. De manera subjetiva, la obra es fruto de un conjunto de saberes, conocimientos y percepciones elaborados a partir de músicas, libros, conversaciones, películas, viajes etc. Es decir, es producto de toda una experiencia de vida, de conexiones cerebrales imposibles de delimitar. La obra nace con el artista y se desarrolla silenciosamente en su interior, como un huevo, hasta la primera impresión de su surgimiento.

Me parece que la obra y todos los elementos que la componen tienen inicio en tres momentos distintos: en el nacimiento del artista (el ambiente y el entorno), en la formación del artista (el carácter individual) y en la idea inaugural de la propia obra.



Partiendo del ámbito más general para el más específico, el nacimiento del artista, es decir, el lugar y la época definirán los aspectos de las obras que están ligados a la cultura y a las particularidades del momento: la realidad política, social y económica, el espíritu de la época, la presencia de las tecnologías y técnicas contemporáneas. El segundo momento dice respecto a la individualidad, al carácter y a la formación personal del artista que determinarán los temas recurrentes de su producción, las potencialidades y sensibilidades heredadas y desarrolladas a lo largo de su recorrido profesional, las influencias filosóficas y artísticas, el ritmo de creación y trabajo, sus creencias. En verdad, este segundo aspecto fue mencionado de una forma más general en la fase huevo del apartado anterior. La artista Ana Eckell (como se citó en Verlichak, 2005) señala muy bien este aspecto cuando dice: “Cada pintura, cada trabajo está cargado con mi propia vida. No es el resultado de dos horas ni unos días de trabajo. Está impregnado de mi cotidiano, de mi experiencia, mis afectos y frustraciones” (p. 138).

Los aspectos y experiencias relacionados al primer momento, ya los discutimos en apartados anteriores. Veamos, pues, brevemente los otros aspectos que influenciaron la creación de las obras de esta investigación: mi formación y el proceso de surgimiento de la idea inaugural. Esta última la presento de manera general, dado que me extendería demasiado si la puntuara separadamente para cada una de las veintisiete obras de la exposición.

Consciente de las deficiencias de mi formación artística y cultural, durante mi infancia hasta el comienzo de mi vida adulta, he buscado suplir esos vacíos, estudiando, leyendo, acudiendo a cines y a conciertos, visitando los limitados museos y espacios de arte de la ciudad de Salvador, Brasil. Intenté de todas formas ampliar mis conocimientos y alimentar nuevos pensamientos e ideas, pues conocer a Platón, Schopenhauer, Nietzsche, leer la biografía de Picasso, Dalí, Leonardo y Miguel Ángel, degustar la poesía de Manuel de Barros, Fernando Pessoa, explorar el universo de Rubens, Caravaggio, Gustav Klimt, Rodin, Bach, Chopin, Wagner, Beethoven, enriqueció extraordinariamente mis sueños de artista, mis apetitos, mi creatividad y mi sensibilidad.

La técnica y el dominio de la pintura en óleo, el lenguaje en el que mejor me expreso, los aprendí con el artista Alfonso Laffita antes de ingresar en la facultad de Bellas Artes; pero los saberes artísticos y el pensamiento crítico los desarrollé a lo largo del curso en la Universidade Federal da Bahia (UFBA). Estoy convencido de que encontré definitivamente la pintura solo en 1991, a los veinticinco años, con el gran maestro Alfonso Laffita (imagen 2.28), el artista retratista estadounidense que vivía en Salvador. El cuadro *Jeoshua* (imagen 2.29) es el primer trabajo en el que, orientado por el maestro Laffita, pinté una figura humana. Bajo su sugerencia y orientación, realicé varias reproducciones de obras de mis artistas favoritos, por medio de imágenes de libros: Rubens, Caravaggio, Raffaello Sanzio (imagen 2.30), François Gérard (imagen 2.31) etc. De modo que empecé mi carrera artística bastante tarde, solo después de mi graduación en ingeniería civil. Creyendo en el discurso de que la vida de artista no me llevaría a una vida profesional estable, decidí primeramente intentar una carrera más promisor.



Fuente: Eduardo Góes (1994)  
**Imagen 2.28. Alfonso Laffita. Irmã Dulce. Óleo sobre lienzo. 1992**



Fuente: Eduardo Góes (1995)  
**Imagen 2.29. Eduardo Góes. Jeoshua. Óleo sobre lienzo. 1993**



Fuente: Eduardo Góes (1998)  
**Imagen 2.30. Eduardo Góes. Copia del cuadro *Madona della Seggida*. Óleo sobre lienzo**



Fuente: Eduardo Góes (1999)  
**Imagen 2.31. Eduardo Góes. Copia del cuadro *Eros e Psique*. Óleo sobre lienzo**

En 1998, después de graduado en Bellas Artes, intenté varias veces, sin ningún éxito, participar en algunos salones de arte en Bahía (Brasil), presentando pinturas en óleo.

Decidí cambiar de lenguaje y, solo entonces, fui seleccionado para los salones de los años siguientes. La primera instalación que expuse en el salón de arte de Alagoinhas fue la obra *Despedida* (imagen 2.32), una crítica a la “muerte de la pintura”. A partir de entonces, me percaté de que podría seguir produciendo pinturas inseridas en instalaciones. Mis observaciones acerca de este lenguaje las desarrollo en el próximo apartado.



Fuente: Eduardo Góes (2008)

**Imagen 2.32. Eduardo Góes. *Despedida*.  
Instalación. 2008**



Fuente: Eduardo Góes (2003)

**Imagen 2.33. Eduardo Góes. Copia  
del cuadro *Anunciación* de Rubens  
insertado en el cajón**

Pienso que todo artista después de un cierto tiempo de carrera ya conoce sus potencialidades, así como sus límites y las exigencias del mercado del arte. Como dice Norman Rockwell (como se citó en Marling, 2017): “He dejado de creer que devolveré al mundo la era dorada de la ilustración. Hace ya mucho tiempo que me di cuenta de que jamás seré tan bueno como Rembrandt” (p. 79). Ya he superado el sueño ingenuo de intentar ser un artista célebre y exitoso económicamente. Además de ser profesor de dibujo en la facultad de Bellas Artes de la UFBA, mi finalidad ahora, como artista, es seguir progresando en la técnica y expresividad y producir obras que guarden el bien, lo bueno y lo bello, es decir, trabajos que conlleven un cierto grado de belleza, que tengan un contenido universal y reflexivo, y que puedan, sobre todo, afectar positivamente a las personas que los miren. Busco ahora producir un arte que esté vinculado al otro que mira, con el observador que busca de alguna forma entender o conectarse con el objeto artístico. No me interesa crear una obra de “calidad” para unos pocos elegidos y excluir a los demás. Esta idea fue la detonadora de esta exposición: intentar crear un arte de calidad para el gran público sin exclusión o segregación.

En mi opinión, una obra de arte, sobre todo una obra clásica, se comporta igual que un sujeto más en el mundo real. Ella no es solo un mero objeto artístico que ocupa una dimensión física, sino también un ser que habita un espacio psico-mental, subjetivo, virtual, cargado de historias, memorias, valores, pensamientos y emociones de varios individuos y de diferentes épocas. A diferencia de un objeto

corriente, ella afecta el estado mental y emocional de quien la encuentra. La *Mona Lisa*, el *Moisés*, el *Guernica*, la *Venus de Milo*, así como *Don Quijote*, *Madame Bovary* y los héroes de Marvel se convirtieron en personajes influyentes en nuestra realidad.

Fundamentado en la teoría de los afectos de Spinoza (2016), me limito a crear trabajos que no representen sentimientos y pensamientos negativos como violencia, guerra, horror, sufrimiento, odio etc. Señala Spinoza (2016):

El alma humana es apta para percibir muchísimas cosas, y tanto más apta cuanto de más maneras pueda estar dispuesto su cuerpo. [...] El cuerpo humano es afectado de muchísimas maneras por los cuerpos exteriores, y está dispuesto para afectar los cuerpos exteriores de muchísimas maneras. Ahora bien, todas las cosas que acontecen en el cuerpo humano deben ser percibidas por el alma humana. (p. 151)

Lo que Spinoza expresa es que las afecciones del cuerpo o afectos son percibidos e interpretados por el alma como conceptos del alma, como ideas de esas afecciones, por las cuales estas pueden aumentar o disminuir la potencia de obrar de ese mismo cuerpo.

La dinámica de los afectos de Spinoza (2016) está fundamentada en esa esencia, fuerza o energía vital que él denomina de potencia. “Así pues, la potencia del hombre, en cuanto explicada por su esencia actual, es una parte de la infinita potencia, esto es, de la esencia, de Dios o la Naturaleza. Que era lo primero” (p. 318). Este esfuerzo o potencia de obrar corresponde a la cantidad de energía que cada ser dispone para mantener en sí la esencia dada, la esencia actual de la cosa misma. Podríamos relacionarla al término “elan vital” o impulso vital de Henri Bergson, *conatus* de Thomas Hobbes, “voluntad” de Schopenhauer, “voluntad de poder” de Friedrich Nietzsche, “libido” de Freud. En definitiva, representa la fuerza interna principal del hombre que mantiene su sobrevivencia, su existencia. Como afirma Spinoza (2016): “Cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser” (p. 220). De modo que, esta potencia de obrar no se conserva en un estado siempre estable, ella varía de acuerdo con las afecciones del cuerpo.

Afirma Spinoza (2016): “El cuerpo humano puede ser afectado de muchas maneras, por las que su potencia de obrar aumenta o disminuye, y también de otras maneras, que no hacen mayor ni menor esa potencia de obrar” (p. 210). Pero ¿qué es lo que proporciona el cambio de esta potencia del ser, que expresa el incremento o la disminución del poder del cuerpo. Para el filósofo holandés, todas las *afecciones* corpóreas —activas o pasivas— tienen como resultado también un sentimiento o una emoción que él llama “afecto”. “Pues un afecto es la idea de una afección de cuerpo, y, por ello, debe implicar un concepto claro y distinto” (p. 423).

Por lo tanto, el afecto es, una experiencia del alma, de un cambio en la potencia para un estado más perfecto o menos perfecto, provocada por una afección corpórea. En pocas palabras, un afecto es una idea, por la cual el alma afirma una fuerza de existir mayor o menor que antes. Para Spinoza (2016), la idea de todo cuanto aumenta o disminuye la potencia de obrar de nuestro cuerpo se resume a los afectos de la alegría y la tristeza. Así los define: “La alegría es el paso del hombre de una menor a una

mayor perfección. La tristeza es el paso del hombre de una mayor a una menor perfección” (p. 285).

Teniendo en consideración que la vida es el resultado de encuentros de cuerpos que generan afectos en el alma, y que, a su vez, favorecen o reprimen la potencia de su esencia, como artista, he considerado relevante el tipo de obras o cuerpos que produzco en el mundo. De ahí que, en mi proceso de creación, haya elegido generar temas e imágenes positivas que posibiliten un mayor estado de potencia en el alma de los cuerpos afectados. En un mundo caótico, complejo e inestable como el actual, no veo adecuado añadir más afecciones corpóreas negativas.

No obstante, para esta investigación, no podría dejar de mencionar un tema que para muchos resulta pesado y negativo: la muerte. Toda metamorfosis expresa una renovación, un cambio radical, una transformación para algo nuevo, que puede estar asociada a la propia idea de la muerte, pero no necesariamente anuncia la muerte física, sino el nacimiento de nuevos acontecimientos, nuevas ideas. En la primera parte de la novela *Las Intermittencias de la Muerte* (2005), de José Saramago, el escritor portugués retrata la muerte como el personaje de una mujer que deja de cumplir su función y tarea como debe. Interrumpida la muerte de los ciudadanos de un único país, las personas comienzan a disfrutar de su nueva inmortalidad, pero pronto se dan cuenta de los problemas financieros, demográficos y sufrimientos de la gente de los asilos y hospitales que no pueden morir. La vida gana significado e importancia a través de la propia muerte. De ahí que algunas obras de la exposición retraten directa o indirectamente la fugacidad de la vida, el concepto de lo pasajero, de lo transitorio y las ideas de *memento mori* (“recuerda que morirás”), *tempus fugit* (“el tiempo huye”) ligadas a la propia naturaleza de la metamorfosis. Por cierto, el argumento que ha dado el nombre a la exposición fue el *leitmotiv* de esta investigación. Las ideas e imágenes de las obras surgieron a partir del estudio y conocimiento más profundo de la metamorfosis en la naturaleza, en el arte y en la vida.

Pasemos ahora al tercer momento del nacimiento de la obra: la idea inaugural. Esta idea la incorporo aquí a la misma idea inicial, a la divina locura creativa, a la inspiración, a la intuición defendidas por algunos artistas y teóricos. En definitiva, a la idea que muestra lo que quiere ser sin revelar los detalles.

La palabra intuición derivada del verbo latín *intueri*, compuesto del prefijo in (en, dentro) y la raíz *tueri* (mirar, contemplar) significa “percibir íntimamente (in-) e instantáneamente una verdad o idea como si se la estuviera viendo”<sup>33</sup>. Desde mi punto de vista, la intuición se refiere al conocimiento inmediato en que no media la razón; así pues, es un fenómeno ligado al breve instante del tiempo del dios griego Kairós, mencionado en apartados anteriores, y a una experiencia separada de la lógica, de la racionalidad de la mente humana. Es un acto inconsciente que da lugar a las cosas antes que a las razones que las explican. Pienso la intuición como una potencialidad natural de todo individuo, igual que la sensibilidad y el intelecto y, por lo tanto, variable en su manifestación, acción y capacidad de expresión.

---

<sup>33</sup> <http://etimologias.dechile.net/?intuir>

Para mí, la intuición no se trata de un entusiasmo, de un don, de una revelación, de un furor poético o frenesí, sino de un episodio inicial inspirador, una captación de algo, de una idea, que pronto vuelca sus materiales, informaciones en la conciencia. Es traer la luz a la oscuridad, hacer visible lo invisible. Una antelación que, al entrar en la escena de la conciencia, establece sus principios para la acción que llevará a cabo por medio de la razón. De ahí que la sitúe en un nivel por encima de la mente humana, de todo material lógico y racional. La idea inaugural de cada obra de la exposición surgió en un momento inesperado de Kairós y en forma de imágenes, de figuras estáticas, de poses. Estas figuras-imágenes son un mundo, un retrato de un instante que sintetiza toda la idea principal de la obra.

No creo, pues, que la intuición vinculada a la inspiración artística sea algo divino, un momento de éxtasis poético que surja de la nada. Por ello, hablamos inicialmente en los otros dos momentos del nacimiento de una obra, pues entiendo la intuición como un arreglo, una organización de informaciones que nutrimos a cada día y que en un dado momento surge espontáneamente como una visión, como una imagen que espera ser materializada en el mundo visible.

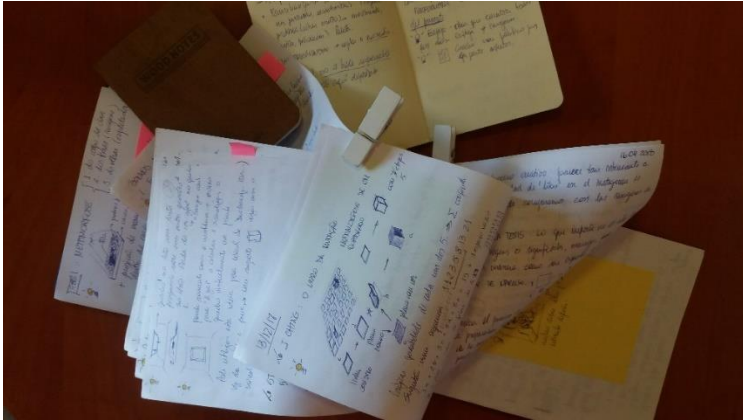
A causa de esta investigación estuve más atento y consciente del proceso creativo y, en lo concerniente al instante exacto del surgimiento o el nacimiento de la idea inaugural, me percaté de que ella ocurría justo en el momento en que ejercía alguna actividad mecánica como, por ejemplo, cuando caminaba, fregaba los platos o mientras me duchaba. Después leyendo sobre el proceso creativo de otros artistas verifiqué que este fenómeno también les era común. Afirma la artista Marina Abramović (como se citó en Thornton, 2015): “Las ideas llegan en cualquier momento, en cualquier lugar, mientras preparo un gazpacho o cuando voy al baño” (p. 358). Había momentos también en que la idea surgía cuando leía libros sobre el tema estudiado o mientras entraba en contacto con otro tipo de arte: música, cine, literatura. Me he sorprendido con la cantidad de ideas que surgieron cuando leía al poeta Fernando Pessoa y, por ello, no evité citarlo varias veces en este trabajo. A sabiendas de que esto me pasaba, cuando iba a empezar a leer, estudiar o investigar un tema específico para algún proyecto, llevaba siempre conmigo un cuaderno de notas para registrar estos *insight* iniciales sin perder la esencia de la idea central. Notaba que mientras más tiempo tardaba para registrarlos más me alejaba del verdadero mensaje primevo.

Mi proceso creativo se asemeja en ciertos aspectos al de la artista argentina Matilde Marín (como se citó en Verlichak, 2005):

El mío es un proceso mental y hasta que no tengo todo resuelto en mi cabeza no lo largo. Cuando tengo ideas, recogidas de experiencias visuales directas y transformadas en imagen propia, o sugerencias inspiradas en lecturas, las escribo en un librito. Mis anotaciones pueden referirse a ideas textuales o transferencias, pueden pensar en la huida o contener bocetitos de posibles obras. (p. 65)

Para esta exposición, por ejemplo, apunté las ideas detonadas a partir de lecturas, películas, músicas, exposiciones en una libreta azul o en otra menor que llevaba cuando no estaba en casa (imagen 2.34), lo que al final resultó en más de 150 notas, bocetos y observaciones. Otras pocas inspiraciones se perdieron por no haberlas

registrado en el momento exacto; creo que el instante intuitivo es tan fugaz que ni siempre la memoria logra guardarla. En el momento del surgimiento de la idea busqué, en la medida de lo posible, no hacer ninguna clase de juicio, apuntaba todo lo que me venía a la mente. Como dice el artista Grayson Perry (como se citó en Thornton, 2015): “No descarte las ideas tontas, porque lo *cool* es enemigo de la creatividad” (p. 381).

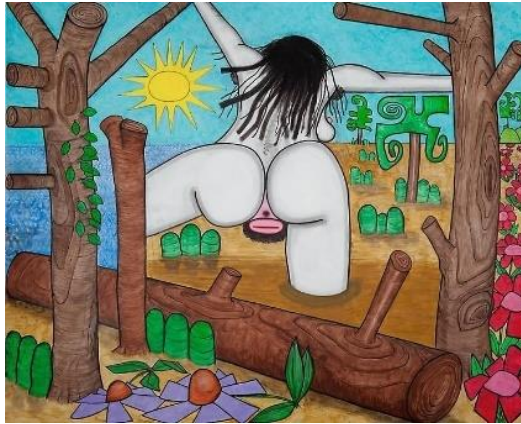


Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.34. Cuadernos de notas 2016-2020**

Tras el momento de inspiración, el artista debe saber ordenar, establecer, disponer de todas las acciones del intelecto, de la razón. Cabe al artista saber seleccionarlas y convertirlas en imágenes visibles de acuerdo con el interés del momento. De todo el material registrado, elegí 35 ideas que fueron posteriormente desarrolladas racionalmente para convertirse en las obras de la muestra *Metamorfosis: ver en el tiempo*. El criterio de elección de las ideas siguió el siguiente orden de importancia: tema relacionado con metamorfosis, potencial estético de la obra, nivel de impacto sobre el espectador, problemas de ejecución, tiempo y costo de producción.

En lo concerniente al tiempo, es difícil definir la duración del nacimiento, de la gestación y producción de un trabajo de arte; son muchas variables para ser consideradas: el lenguaje, la técnica, la dimensión, el tema, la disposición del artista etc. El tiempo de una pintura, por ejemplo, se construye en el conjunto de acciones desde el instante de la idea inaugural, del proyecto, de las pinceladas sobre el lienzo, de los equívocos, hasta el momento de la finalización del trabajo. La pintura *Larger Bather (Quicksand)* (imagen 2.35), del artista Carroll Dunham, por ejemplo, fue creada a partir de diversas capas transparentes de pintura, innumerables pinceladas sobrepuestas y redireccionadas. El artista tardó seis años para finalizarla. Sin embargo, en el caso de mi proceso creativo, logré registrar en un tipo de diario el tiempo que tardé en la ejecución de determinadas obras de la exposición.



Fuente: <https://whitney.org/>

**Imagen 2.35. Carroll Dunham. *Larger Bather*. Poliuretano medio y pigmento y lápiz sobre lino. 244,2 × 302,9 cm. 2006-12**

No obstante, si presentamos los tiempos de una obra de esta forma, se da a entender que la creación se hace por momentos puntuales. Como artista, pienso que estos momentos, además de parecer sucesivos, son también simultáneos en su potencialidad. Es decir, los tiempos están interrelacionados; la idea original es la síntesis de lo que será corporificado (futuro), las acciones de la producción de la obra (presente) dan visibilidad a la idea inicial (pasado), a la vez que crean efectos que formarán parte de la experiencia del espectador (futuro), y este, por fin, dará vida y sentido a todo el proceso y memoria de la obra (pasado). El arte logra sintetizar perfectamente los tres conceptos de los tiempos griegos mencionados anteriormente: cronos, aión y kairós.

Es cierto que todo instante, cuando vivido de forma intensa y significativa, suele romper las barreras del presente convirtiéndose en algo eterno para el individuo. De suerte que, si consideramos la eternidad como un instante enriquecido de afecciones y sentidos emocionales y mentales, la obra de arte que logra afectar al espectador de esta forma se convertiría en un objeto atemporal, esto es, un objeto que actualiza el pasado y conoce un rasgo del futuro en un presente consciente. El arte resulta ser la victoria contra el tiempo y el artista su “héroe” incansable.

El filósofo italiano, autor del pensamiento débil, Gianni Vattimo (como se citó en Verlichak, 2005) sostiene que en realidad siempre dialogamos con los muertos. En investigaciones con los teóricos, por ejemplo, y en visitas a museos, uno siempre está hablando con los otros, con los que nos precedieron. Pienso que inconscientemente mantenemos un diálogo permanente con el pasado, con lo que está extinto en el mundo real, aunque las ideas puedan ser actuales, sobre todo en el mundo del arte.

Aunque el artista no tenga el conocimiento exacto del destino o del futuro de su obra, aun así, la crea. Hace arte como una necesidad interna e histórica, independientemente de que se exponga o no, de que se venda o no. El polifacético artista, Aleksandr Rodchenko (1891-1956), por ejemplo, perseguido y muerto



durante el stalinismo, en el invierno ruso con temperaturas de 18° C bajo cero y sin leña para la estufa, se veía obligado a quemar sus dibujos para calentarse. Sabía que todos ellos terminarían en el fuego, pero, aun así, seguía dibujándolos (Verlichak, 2005).

Según Thornton (2010), las obras no surgen de la nada; ellas son hechas – no solo por los artistas y sus asistentes, sino también por los marchantes, comisarios, críticos y coleccionadores que las “apoyan”. Para ella, los artistas son los que producen las obras que “se parecen al arte”, los curadores atienden a las expectativas de sus pares y de los directores de museos, los coleccionadores se movilizan para comprar a los pintores de moda y los críticos intentan ver la dirección de las tendencias y actuar de forma correcta. Por lo expuesto por Thornton (2010), vemos el momento del nacimiento de la obra ya en el mundo del arte, la presentación del trabajo a los diferentes públicos por medio de muestras y exposiciones. Nuestras observaciones sobre este surgimiento de la obra, que aquí definimos como recepción estética, las veremos en el capítulo cuatro más detalladamente, dado que se trata de un nacimiento independiente del artista. Veamos ahora el proceso artístico relacionado con los objetos artísticos de esta investigación.

#### ***2.4.3. Fase Crisálida: la construcción del gesto poético***

El funcionamiento del proceso creativo de un individuo es una tarea difícil de explicar, incluso para los científicos especializados en este campo tan desconocido y misterioso de la neurociencia. Para verificar como se procesaron las creaciones de las obras, objetos de esta investigación, utilicé como guía de reflexión y parámetro las teorías del médico italiano Lamberto Maffei y de la profesora y crítica genética Cecilia Salles. Según Maffei (2016), en el proceso creativo de artistas y científicos podemos destacar cuatro características comunes: un acontecimiento sensorial, una actitud juvenil, la imprevisibilidad y un componente inconsciente.

Así como relatan muchos artistas y científicos, las ideas para mis obras surgieron como imágenes no muy definidas que fueron tomando formas poco a poco a partir del momento en que las apuntaba o las dibujaba. Vale resaltar una vez más que, en mi caso, casi siempre la obra presentada al público no correspondió a la imagen que capté en el instante de la idea inaugural. Primero, por tratarse de una percepción por imágenes que es muy rápida, confusa y sin detalles; segundo, por las asociaciones de ideas relacionadas con el tema inicial que se suman al pensamiento visual; y tercero, por las transformaciones mismas que sufre la imagen visualizada cuando construida a través de un dibujo u otra representación visual: cuestiones estructurales de la composición.

Para Maffei (2016) el mensaje visual no les resulta tan excepcional a los neurobiólogos porque es algo que hace parte de todo ser humano, dado que el cincuenta por ciento de sus neuronas responde directa o indirectamente a las imágenes que capta por la retina. Para los científicos, este pensamiento visual, cuando utilizado como componente sensorial de la creatividad, se produce en dos momentos diferentes: la fantasía y la imaginación. Como afirmaba Freud (como se citó en Maffei, 2016): “La imaginación necesita a la fantasía para salir de lo cotidiano, pero

la fantasía necesita a la imaginación para ser fecunda” (p.109). De esta manera, en el primero momento del mensaje inicial, la libertad y la originalidad de la fantasía son esenciales para la imaginación, es decir, el segundo paso de la organización y producción de la idea inicial del proyecto: la actitud juvenil e infantil.

Es de conocimiento general que las experiencias de la primera infancia son primordiales para la formación del cerebro y del carácter de un adulto. A propósito de esta propiedad, Maffei (2016) se refiere directa o indirectamente al mundo de la fantasía del niño, uno que tiene un cerebro libre, espontáneo, limpio de prejuicios y con enorme plasticidad, es decir, “la extraordinaria propiedad de cambiar de función e incluso de estructura”. Sin embargo, eso no significa que los artistas y científicos tengan que pensar o fantasear como los niños, sino poseer propiedades cerebrales semejantes, o sea, permitir que la libertad, el sueño, la “locura”, el juego, la imaginación sirvan de alimento y nutriente al cerebro y hablen más fuerte que la razón, las normas y los aspectos de la realidad adulta.

Para la producción de las obras de este estudio, no afirmaré que este componente infantil haya colaborado de manera efectiva en los resultados finales de las imágenes, puesto que no logro libertarme tan fácilmente de la racionalidad, del pensamiento crítico, de ciertas limitaciones personales, así como de otros controles generados por mi formación como ingeniero civil. No obstante, durante la exposición, en el momento de las metamorfosis, es decir, cuando cambiaba los aspectos visuales de algunas obras, he notado que me permitía “travesear” con el proceso de manera bien suelta y libre, sin muchas elaboraciones ni preocupaciones por las formas o por los resultados. Me veía jugando con la exposición, entreteniéndome con las obras, divirtiéndome con las ideas que me surgían intuitivamente. Muchos de los cambios ya habían sido planeados durante el proyecto de la muestra, sin embargo, algunos no los realicé o acabé reemplazándolos por otros. Diría que fue el momento “infantil” y de osadía de este trabajo. Comparo aquí los cuatro verbos o acción de la Esfinge (saber, osar, querer, callar) con mi proceso creativo: querer afectar al espectador, saber utilizar la técnica para alcanzar la idea inicial, osar ultrapasar mis límites y callar en el momento de la experiencia estética del público. El momento de osar sería entonces, en mi caso, esta actitud “infantil” de curiosidad, de permisividad, de ausencia de control y juicio, que también se hizo presente en el momento en que pintaba los cuadros.

Como ejemplo podría citar un momento “infantil” que se me vino a la memoria, cuando visitaba el espacio Eduardo Escalante. Justo en medio de la pared principal de la sala, había un conjunto de objetos de seguridad que, como toda pieza de esta naturaleza, llamaba bastante la atención. De ahí surgió en mí la pregunta: ¿Por qué no utilizarlo como un juego o provocación, ya que se encaja en el tema propuesto por la muestra? De esta forma nació la idea irónica y crítica de la obra *Objeto Encontrado* (imagen 2.36).



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.36. Eduardo Góes. Objeto Encontrado. Ready-made. 120 x 150 x 20 cm. 2019**

La imprevisibilidad, tercera de las particularidades del acto creativo según Maffei (2016), se trata de acontecimientos cerebrales que ocurren de manera imprevista sobre todo en los momentos de reposo o relajamiento del cerebro; cuando las vías nerviosas se encuentran despejadas y libres de compromisos. Afirma Maffei (2016):

Aventuro la hipótesis de que estas descargas espontáneas que proceden de todas las regiones cerebrales y que interactúan continuamente de un modo casual puedan volverse algunas veces significativas y generar imágenes o ideas, que precisamente por la naturaleza del proceso generador resultan imprevisibles y originales. (p.112)

Para el neurocientífico, esta actividad cerebral casual y espontánea o “ruido cerebral” es un factor preponderante en el proceso de generación de ideas. Se trata de acontecimientos que llegan de manera inesperada a nuestra mente, que se organiza y da lugar a la percepción. *El insight* inicial de las obras de la exposición *Metamorfosis*, por ejemplo, surgió en su mayoría con imágenes inesperadas en momentos diferenciados ya mencionados. Maffei (2016) no diferencia muy bien el primer aspecto, el acontecimiento sensorial de la imprevisibilidad, pero como artista pienso que la primera característica está relacionada con las ideas detonadas a partir de vivencias o impactos causados por medio de nuestros sentidos: una lectura, una música, una imagen; mientras la imprevisibilidad se fundamenta más bien en una síntesis de un conjunto de informaciones y experiencias adquiridas a lo largo de un determinado tiempo.

El componente inconsciente, última característica puntuada por Maffei (2016) dice respecto a la independencia de la voluntad y de la conciencia en el acto creativo, es decir, la creatividad es un acto inconsciente del cerebro.

El artista podría tener una vía privilegiada para recibir estas señales procedentes del inconsciente, a menudo en forma de imágenes, que luego el lento trabajo del hemisferio izquierdo descarta o bien verifica con paciencia su validez en el fatigoso camino de la creación. (p. 116)

Juzgo que todos los individuos que trabajan con la creatividad se identifican de alguna forma con esas propiedades del proceso creativo. Verificando la producción de la exposición *Metamorfosis*, puedo afirmar con seguridad que las intuiciones que originaron las obras aquí enseñadas se emparejan perfectamente con las líneas del pensamiento inicial de Maffei (2016). En resumen, diría que el proceso de creación que me acompaña está fundamentado en estas características del *insight* inicial del hemisferio derecho, el que después de verificado y valorado por el hemisferio izquierdo, se continua y construye visualmente a través de un trabajo lento, cuidadoso, arduo, pero placentero.

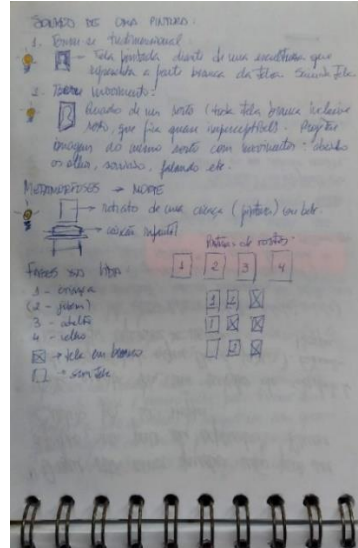
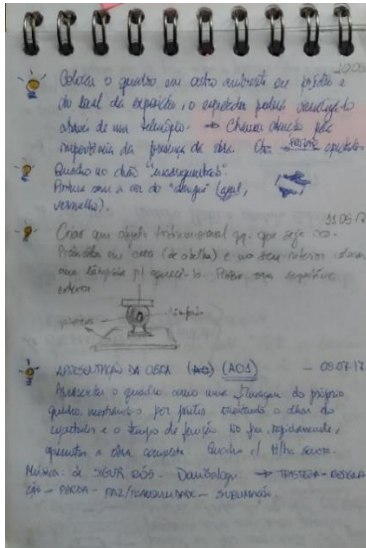
Cabe resaltar que, antes de empezar un proyecto de una obra o exposición, me alimento primeramente de informaciones, de conocimientos y de imágenes asociadas al tema de la investigación, a saber: música, literatura, película, pintura o cualquier otra tradición del conocimiento humano. Por esta razón, he elegido asociar esta investigación al proceso de metamorfosis de la mariposa, mencionado anteriormente, pues retrata perfectamente el proceso que sigo en la creación. Entiendo perfectamente la afirmación de Mozart (como se citó en Maffei, 2016):

Cuando estoy, por así decir, completamente imbuido en mí mismo, completamente solo y de buen humor, digamos viajando en un coche de caballos, paseando después de una buena comida o de noche, cuando no me puedo dormir, mis ideas fluyen mejor o con mayor riqueza. De dónde y cómo es cosa que no sé, además no puedo forzarlas... Todo este inventar, este producir, ocurre como en un sueño vívido y placentero. (p. 117)

La construcción del gesto artístico se hace con la labor y una voluntad sostenida del sujeto envuelta en una serie de placer, contrariedades y contratiempos. La relación del artista con la idea de producir la obra es algo como una obsesión. En un determinado momento él se ve atrapado en ella y no le queda otra cosa que llevar adelante esta “obstinación”: piensa en ella, sueña con ella, se irrita por ella, se ve en ella. Es un maravilloso e indócil parto. Una voluntad casi obstinada de una idea constante que lleva al creador a un foco de atención único asistido por su creencia. Y para la mantención de esta labor con ahínco, el almacenamiento de informaciones y la experimentación de datos son dos actividades imprescindibles en mi proceso creativo. A menudo tengo necesidad de verificar lo que registré para guiarme y auxiliarme en la continuación del proceso hacia la obra proyectada. Lo ideal es que los registros de la memoria de la propia génesis no se alejen demasiado del tiempo de ejecución del trabajo. Ya me vi algunas veces sin entender o recordarme qué era lo que en verdad quería decir con ciertas observaciones o bocetos, por lo general, registrados rápidamente.

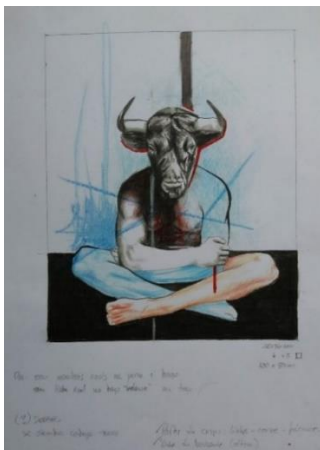
La profesora e investigadora Cecilia Almeida Salles (2008) señala que los documentos de proceso no siempre se encuentran en el mismo lenguaje de la obra a materializarse, mejor dicho, que el artista puede hacer uso de un registro diversificado – verbal, escrito y/o visual – a ser traducido, finalmente, para una obra tridimensional, por ejemplo. Las obras para la exposición *Metamorfosis* fueron, en su mayoría, documentadas primeramente por medio de la escritura; las ideas y palabras fueron apuntadas en un cuaderno y añadiéndoles, algunas veces, diagramas o bocetos rápidos para no perder la imagen inicial (imagen 2.37). A continuación, elegida la idea original, el estudio fue desarrollado a través de un esbozo más elaborado con

anotaciones marginales referentes a la textura, color, dimensión, materiales (imágenes 2.38 y 2.39), para finalmente, ser ejecutado en una maqueta de la obra pensada (imágenes 2.40 y 2.41). Hay en mí una necesidad de verificar cómo el trabajo se organiza en el espacio real, así como su relación con el entorno y otras obras. Algunos ajustes suelen ser hechos tras la visualización de la pieza en maqueta, a saber: dimensión, ubicación, definición de materiales, formato.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

Imagen 2.37. Notas para proyectos



Fuente: Eduardo Góes (2019)  
Imagen 2.38. Proyecto para la obra *Laberintos*



Fuente: Eduardo Góes (2019)  
Imagen 2.39. Proyecto para la obra *Alma Velada*



Fuente: Eduardo Góes (2018)  
**Imagen 2.40. Maqueta de la obra Valor**



Fuente: Eduardo Góes (2018)  
**Imagen 2.41. Maqueta de la obra Palabras y Hierbas**

Para el dibujo y pintura de las figuras humanas y de los objetos, suelo fotografiar los modelos naturales (imágenes 2.41 y 2.42). Tras saber cómo será la composición o pose de la figura humana registrada en los bocetos, contrato modelos vivos y los registro en fotos en la misma posición y otras semejantes. Luego, elijo aquellas de mejor calidad, nitidez, expresión y luz. Así como los artistas Wangechi Mutu, Eugenio Dittborn, Christian Marclay que utilizan imágenes de la internet, para esta exposición particularmente utilicé también este recurso, sobre todo en los casos de las reproducciones de obras conocidas.

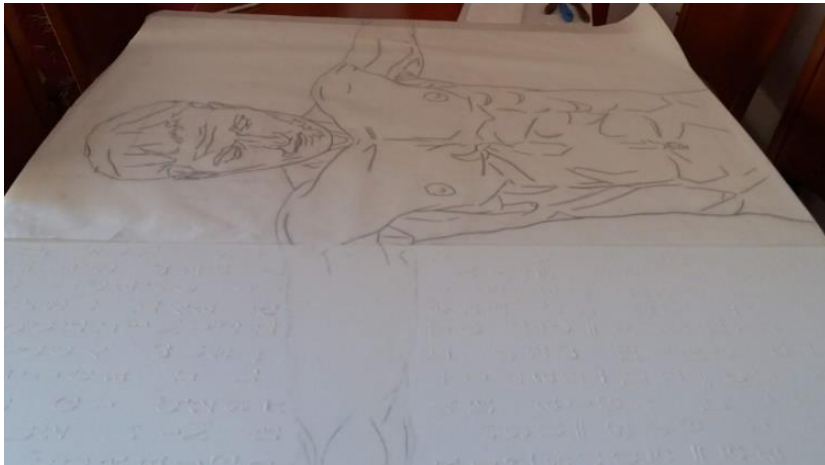


Fuente: Eduardo Góes (2006)  
**Imagen 2.42. Fotografía del modelo para la obra Sombras**



Fuente: Eduardo Góes (2008)  
**Imagen 2.43. Fotografía del modelo para la obra Cronos**

Después de registradas las imágenes para las obras, en un papel transparente fino, dibujo la figura ampliándola a la dimensión del cuadro, y luego, utilizando carboncillo, la transfiero al lienzo donde será pintada (imagen 2.44). A partir de entonces, empiezo la pintura en blanco y negro para definir el volumen (imagen 2.45) y, acto seguido, la pintura en color con tres o más capas de pinturas. Trabajo con la técnica de veladura, es decir, con la aplicación de diferentes capas de color transparentes donde la luz penetra y se quiebra, se modifica, se refleja, según los colores que están por debajo (imagen 2.46).



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.44.** Dibujo para la obra *La Caída de Ícaro*



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.45. Primera capa de pintura de la obra *Melocotones Pintados no Perecen***



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.46. Segunda y tercera capas de pintura de la obra *Rizoma – cuadro 1***

El proceso creativo es un acto permanente de toma de decisión – sustitución, eliminación, adición. Por ello, estos soportes de creación funcionan a la vez como instrumentos fundamentales para las reflexiones, lecturas, evaluaciones de resultados, así como testimonios materiales del proceso evolutivo de creación.

Asimismo, el registro del proceso mantiene relación con la existencia eminentemente cambiante de la obra. Particularmente, en esta exposición en que las obras estuvieron en constantes metamorfosis, fue imprescindible la elaboración de imágenes del



trabajo en movimiento, o sea, con relación a su dimensión temporal: lo que viene antes y lo que viene después.

Hacia parte del proyecto de esta tesis, además de los registros corrientes, documentación del proceso, tomar nota de las dudas, angustias, decepciones y satisfacciones a lo largo del proceso de ejecución de la obra, del acto de creación pictórica misma. Pero en los primeros intentos me di cuenta de que tendría de abrir mano de estos registros, dado la rapidez y no conciencia del cómo se procesaban las tomadas de decisiones en el momento de creación. Confieso aquí mi incapacidad para ponerme a la vez en el papel de sujeto-activo y operante, y objeto-pasivo y observador de la creación. Atribuyo esta inhabilidad al hecho de que, en el instante de producción de la pieza, esta nos exige demasiada atención y dedicación, incluso en los momentos de parada para reflexión. Cualquier acto aparte de la creación perjudicaba el flujo de pensamiento sobre la materialización de la obra.

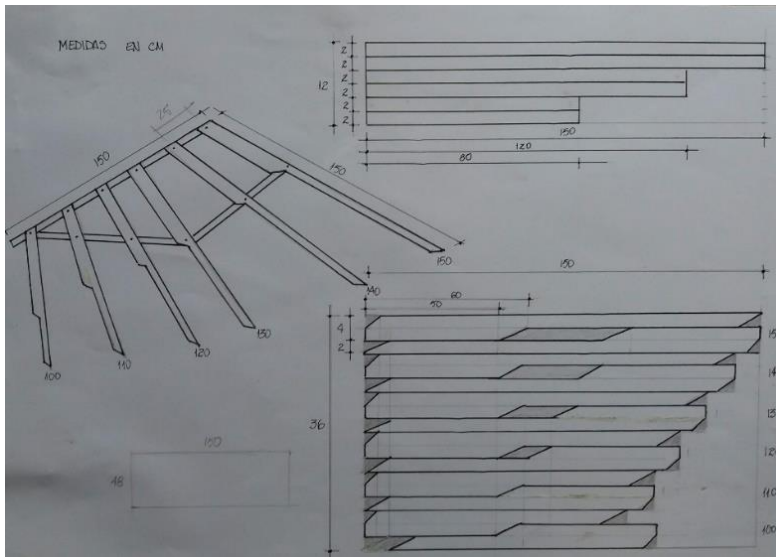
Pienso que por mucho que el artista desarrolle racionalmente la obra, siempre, al finalizarla, habrá algo misterioso, algo que se le escapa y cuya presencia ni él mismo nota. Es como si saliera de su inconsciente naturalmente. Y quizá se trate de algo más interesante que la imagen misma de la obra. “Seguramente, siempre lo más importante queda afuera”, señala el artista argentino Eduardo Medici (como se citó en Verlichak, 2005, p. 47).

De igual manera, la construcción intelectual y material de la obra se muestra como un sistema complejo de registro tanto para el artista como para el crítico genético. Para el primero, son muchos detalles para observar y para registrar tras la aprehensión de la idea originaria: aciertos, equívocos, acasos, pinceles, colores, soluciones, dudas, desistencias etc. Mientras para el segundo, no es solo una colección de datos aislados a ser analizados, sino una acción de rehacer y de comprender la red del pensamiento del creador. Edgar Morin (como se citó en Salles, 2008), por ejemplo, describe este trabajo como un “arte de transformar detalles aparentemente insignificantes en evidencias que nos permiten reconstruir toda una historia” (p. 59).

Aunque haya procurado estar consciente del proceso creativo, como artista no consigo aceptarlo como la fase más importante o valorarlo más que la obra final. La artista Klauss Vianna (como se citó en Salles, 2008), por ejemplo, afirma: “... insisto en que lo que es más importante que el resultado del proceso es el proceso en sí mismo, ya que generalmente nos conducen a objetivar nuestras acciones hasta el punto de establecer objetivos y propósitos que terminan impidiendo la experiencia del proceso en sí, del rico camino a seguir” (p.93). Por supuesto, que la rica experiencia del gesto creativo es esencial cuando notamos la obra como un organismo vivo y en actividad, y el sentido de lo nuevo se encuentra en la desaparición de lo previsible, en la lógica de lo inesperado y en los equívocos. Hay artistas que consideran el proceso como la propia obra, dado que los límites entre obra y proceso desaparecen. Obras que son proceso: formas que se transforman, que están en constante movilidad. Quiero subrayar aquí que los trabajos presentados en la exposición no se trataban de este tipo de obras, sino obras en proceso.

Mi formación como ingeniero civil incide en el proceso creativo al momento de la organización y de la planificación de las obras. Tras la idea y creación visual de la pieza, todo el proceso de construcción material se hace bajo la racionalización de

posibilidades y evaluaciones pragmáticas y logísticas de la obra. El tipo de lenguaje, el material, la dimensión, el dibujo técnico (imagen 2.47), la interacción espacial, la metamorfosis forman parte de los componentes que deben ser solucionados por el pensamiento lento y racional del hemisferio izquierdo. En esta investigación me di cuenta de que en mi proceso creativo ocurría una alternancia de actividades emocionales y racionales, como un flujo Yin y Yang, a saber: aparición de la idea, fantasía, imaginación, visualización, planificación, elección, percepción, *poiesis*, evaluación, ajustes y conclusión. La inmersión en mi proceso artístico es una variación de elementos afectivos y electivos.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.47. Proyecto de las alas de madera para la obra *La Caída de Ícaro***

Naturalmente que pongo en práctica el pensamiento de Mondrian cuando afirma: “Se piensa antes y se piensa después, nunca durante el trabajo” (como se citó en Verlichak, 2005, p. 84). Veo en esta afirmativa del artista una forma de resaltar que hay momentos específicos de las etapas de la creación artística en los que el pensamiento es fundamental para el proceso, pero no indica que él también no esté presente en el momento de la ejecución de la obra – dudas, elecciones, soluciones – aunque la emoción y la sensibilidad sean las protagonistas del instante. Muchas veces tengo la sensación de que mis pensamientos y mis actitudes racionales con relación a la creación de las obras, a lo mejor me cierran a la libertad, a la soltura, a la indocilidad, a la espontaneidad. Pienso que debería haber un mayor equilibrio entre la prudencia, la precaución, la cautela y el riesgo, lo impulsivo, lo imprevisible. Pero, al mismo tiempo, sé que si me pongo a trabajar por impulso, no estaré actuando de forma natural y verdadera. Y todo artista que no es auténtico en su producción creativa acaba por comprometer la calidad y expresión de su propio trabajo. Pienso que es allí, justo en este punto, donde podemos encontrar la verdad en el arte. El

oficio de crear implica una manera de ver y de ser ante la vida, una actitud de fidelidad a la propia naturaleza.

A diferencia de muchos artistas, cuando empiezo a pintar un cuadro, por ejemplo, sé exactamente adónde quiero llegar. Prefiero trabajar a partir de una idea ya elaborada y corporizada que de un lienzo en blanco. Por supuesto que a menudo ocurren variaciones y alteraciones con relación a la idea original; puedo seguir caminos diversos de lo planeado, pues la obra misma acaba por exigir otras soluciones y distintos resultados. Es cierto que la actitud de cada artista frente al trabajo es muy particular y singular. Afirma el artista Eduardo Medici (como se citó en Verlichak, 2005):

En el trabajo siempre hay dos momentos. El primero es de inmersión en la obra. Uno comienza a disponer los elementos sobre la tela, la tabla sin saber el resultado hasta el instante de retirarse para tomar distancia y ver lo realizado. [...] La razón o el sentido no aparece acaso, hasta el final. (p. 35)

Al contrario del artista Eduardo Medici, el trabajo de la artista Matilde Marín (como se citó en Verlichak, 2005), ya se acerca más precisamente a mi proceso creativo:

La creación tiene distintos momentos muy ligados con la alegría y la satisfacción más intensa e instantes de angustia parecidos a la muerte cuando no puedo salir adelante con lo que estoy trabajando. Entre momentos extremos, la obra resultante suele coincidir centralmente con lo que tenía en la cabeza, pero dejo que intervenga el azar, me conecto mucho con eso” (p. 65).

La mayoría de la gente que no trabaja con creación artística cree que es una actividad compuesta solo de momentos de placer y satisfacción. Desconoce que también hay momentos de impotencia, tristeza, inseguridad, impaciencia, desolación; que me llevan a un estado de melancolía, disminuyendo mi potencia de actuar. Cuando me pongo frente a la tela para trabajar, la aproximación y la concentración frente a ella es variable y cambiante. A medida que el trabajo va desarrollándose y adoptando nuevos aspectos, la actitud interna en relación con la creación también sufre alteraciones. Hay momentos de fluidez y de torpeza, de placer y de angustia, de satisfacción y de frustración, de incertezas y de determinación, que se van alternando a lo largo de este complejo proceso creativo. En el lenguaje de Spinoza (2016), momentos de aumento y disminución de la potencia de obrar. Es una relación de acercamientos y alejamientos con la obra; de amores y odios.

Después de entrar en contacto con la realidad de otros artistas a través de lecturas de libros y entrevistas, me he enterado de que hay muchas similitudes entre sus procesos creativos y el mío. Me identifico, por ejemplo, con Remo Bianchedi (como se citó en Verlichak, 2005), cuando señala que la obra en su construcción tiene una vida propia, que es un sujeto que se va mostrando poco a poco. “Cuando empiezo un proyecto lo tengo todo anotado en el libro y después voy haciendo correcciones. Dejo que entren modificaciones en el boceto. Dejo que la idea fluya, se contamine de otras, se niegue y se confirme” (p. 84). Igual que Bianchedi, noto que algunas veces me aparto del esquema inicial, pero no de la idea esencial, algo como si la obra se independizara.

El fenómeno de la creación, en el que están incluidos los micro duelos, demanda elecciones y desprendimientos, que van apareciendo imperceptiblemente en distintos momentos: cuando la idea inicial se convierte en bocetos y dibujos; cuando el cambio

de la imagen se materializa en formas, en colores, en texturas; cuando se firma el cuadro; cuando se lo llevan. Crear es dar visibilidad, es hacer aparecer a través de ocultamientos y desapariciones; sobre todo en la pintura, donde capas se sobreponen unas sobre otras. Idas y venidas, hacer y deshacer, seguir y desistir, todo ello se hace presente en el proceso creativo.

No obstante, en muchos de mis trabajos quiero llamar la atención sobre algo que no está explícitamente visible, pero que puede ser notado por el espectador curioso y activo, que al completar la obra artística ve un sentido más allá de su imagen enseñada. Me identifico perfectamente con el artista Eduardo Medici (como se citó en Verlichak, 2005) cuando señala que “Los artistas siempre queremos mostrar algo que no podemos mostrar, porque en última instancia siempre se nos escapa. A mí me queda una enorme insatisfacción frente a la obra terminada porque nunca es lo que yo esperaba, siempre tengo la sensación de que falta algo” (p. 39). Esta sensación es frecuente en mi proceso de finalización de la obra.

Soy un artista que necesita la materia para corporificar y dar visibilidad a la obra. La tecnología no me es indiferente como herramienta, como medio de producción artística, sino como lenguaje. Reconozco su importancia y su representación en el arte del siglo XXI, pero no me satisface trabajar con lo virtual. Para mí, el cuerpo, el pensamiento y la emoción deben estar juntos y presentes en el momento de la creación de la pieza artística, así que no sé trabajar de otra manera. Mi cuerpo funciona como un instrumento por donde obligatoriamente todo el proceso creativo tiene que pasar; por ello, dispenso la proyección para ampliar o dibujar y la ayuda o trabajo de asistentes en la materialización del objeto. Me cuesta emocionalmente no formar parte del procedimiento constructivo de la obra. Me complace seguir las metamorfosis del proceso, el diálogo con los materiales y con el objeto en construcción, las dudas, los celos, las elecciones, los efectos y los afectos de mis interferencias. Supongo que es justo en esta etapa cuando el alma del artista se hace más presente, por medio de la expresión de sus pensamientos y sus emociones. Pienso que la ausencia del artista en este momento debilita considerablemente la díada artista-obra y toda energía, magnetismo o aura que se nota en algunas obras maestras. Pienso que, así como las enfermedades son somatizaciones de sentimientos y pensamientos mal resueltos e ignorados, las obras de arte son “somatizaciones”, expresiones de pensamientos y sentimientos bien proyectados, estudiados y elaborados o no.

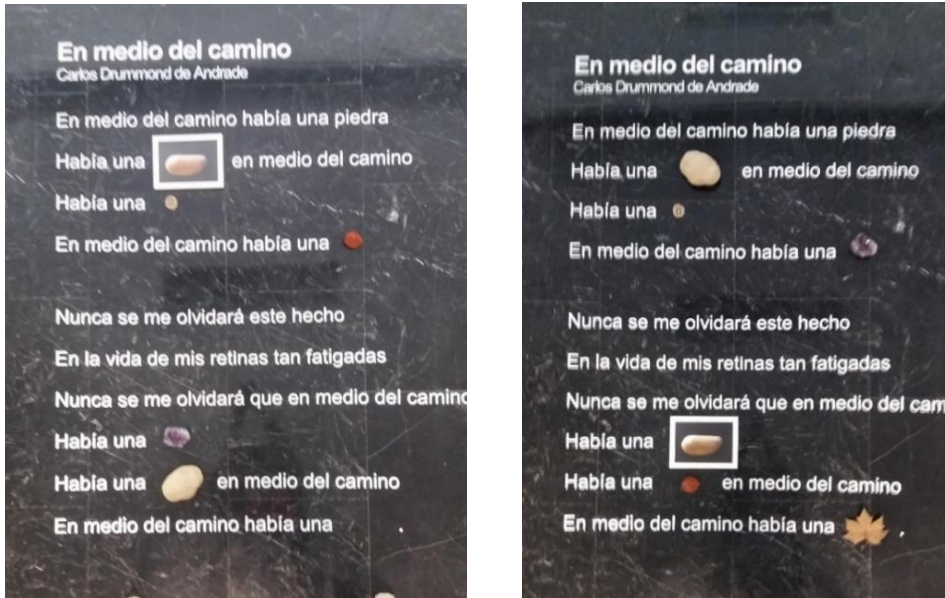
Además de necesitar formar parte del procedimiento constructivo de la obra físicamente, solo me pongo a crear obras cuyo lenguaje puedo dominar. Para mí, el conocimiento de la técnica es imprescindible. Solo por medio de ella noto que tengo más libertad de acción y creación. Superar los obstáculos de la materialidad de la pieza amplía la posibilidad de representación y deja libre la imaginación, puesto que el creador tiene capacidad y habilidad para representar lo que sea. Es difícil que un artista desarrolle perfectamente su potencial si se encuentra limitado o condicionado por el conocimiento práctico. Creo que no se puede arriesgar, innovar, experimentar sin el dominio básico acerca del material y del medio. No quiero decir con esto que no arriesgue utilizar nuevos materiales, pero solo me propongo a empezar a trabajar después de algunos experimentos. En esta exposición, por ejemplo, utilicé por primera vez en mis trabajos la pintura en óleo sobre plástico y madera.

Experimentar algo nuevo me hizo recordarme de cuando incorporé en mi producción de trabajo la instalación como medio de expresión artística. Como artista plástico o artista artesano como prefieren unos, primeramente, la rechacé vehementemente por tratarse de un lenguaje que trabaja básicamente con objetos industrializados y del cotidiano, y como mencioné anteriormente, necesito crear materialmente mis propios objetos artísticos. No obstante, por otro lado, distinguía la riqueza y posibilidades creativas de la instalación: la dimensión palpable del objeto, la construcción en el espacio real, la inserción del espectador en la obra y la fuerza de su efecto sobre el observador, para citar algunos. De ahí que, me preguntara: ¿por qué no considerar el cuadro, el dibujo, la escultura como un objeto cualquiera? A partir de esta decisión, empecé a realizar instalaciones en las que la obra (la pintura) estuviera inserida en otra obra (la instalación). De manera que, en el espacio expositivo, no se veía simplemente un cuadro aislado o colgado en la pared, sino una pintura interactuando y dialogando con otros materiales, con otras obras y con el espacio mismo.

No obstante, la instalación es un lenguaje que tiene un tiempo de vida corto y limitado al momento de la exposición. Desaparece la obra por completo y después solo quedan los componentes sueltos, sin sentido y sin valor. Lo máximo que se conserva son fotos y vídeos, como registros de un trabajo que un día existió. Se trata de un medio artístico que pertenece particularmente al espectador, a la experiencia estética del instante, al tiempo presente. A diferencia de un cuadro o de otros medios, que siguen existiendo físicamente, la instalación después de creada y expuesta deja de existir, desaparece materialmente, es como si fuera un sueño o hubiera pasado por el fenómeno de la muerte. A consecuencia de todas estas características asociadas al tiempo y a la transformación, decidí que este lenguaje debería obligatoriamente formar parte de la exposición.

Además de todos estos aspectos mencionados hasta el momento sobre el proceso de creación, no podemos dejar de considerar un componente esencial para su concretización: el presupuesto de la obra. Los gastos de realización postergaron algunas ideas y varios cambios tuvieron que ser realizados: desistiendo de algunos proyectos que exigían mayor inversión, disminución de dimensiones de las obras, uso de aparatos tecnológicos, reducción del número de obras y tipo de material utilizado en algunos trabajos.

Ahora bien, estos hechos también forman parte del proceso, y el artista que es creativo no tendrá dificultades para encontrar soluciones para los distintos problemas que siempre surgen. El proceso creativo es un caminar hacia la obra final, y como en todo recorrido hay momentos en los que enfrentamos determinados obstáculos. La obra *Hitos* (imagen 2.48) es una referencia a las dificultades o sorpresas que se encuentran a lo largo de esta metamorfosis o proceso de creación.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.48. Eduardo Góes. *Hitos*. Instalación. 140 x 120 cm. 2019**

La obra es una representación visual del poema *No Meio do Caminho* (1928) del poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade<sup>34</sup>. El texto fue presentado sobre el suelo de la sala de exposición, escrito en letras blancas (140 x 120 cm). Se trata de un diálogo entre la escritura y la imagen, en el que distintas representaciones del objeto “piedra” aparecen como sustitutas del significante en sí (piedra). La obra juega con la repetición de la palabra y sus posibles significados y representaciones. Fue utilizada una fotografía de una piedra natural, una piedra preciosa (amatista), una runa (*ehwaz*, asociada al movimiento y al dinamismo), una piedra pulida, un modelaje en arcilla en forma de piedra y un espacio vacío para sustituir la palabra en el texto original (imagen 2.49). A lo largo de la muestra, la posición de los objetos se iba modificando, y el último día, en el espacio en blanco, se puso una hoja seca de la obra *Palabras y Hierbas* que se hallaba a su lado. El título *Hitos* fue basado en la quinta acepción de la palabra definida en el Diccionario de la RAE: “mojón o poste de piedra, por lo común labrada, que sirve para indicar la dirección o la distancia en los caminos o para delimitar terrenos”. En *Hitos* hay piedras que delimitan significados, lenguajes e imaginaciones.

<sup>34</sup> <https://www.culturagenial.com/poema-no-meio-do-caminho-de-carlos-drummond-de-andrade/>. Recuperado el 13/06/20.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.49. Piedras que formaban parte de la obra *Hitos***

La obra *Objeto Encontrado* (imagen 2.36) dialoga con *Hitos*, en el sentido de haber sido mi piedra encontrada en el espacio expositivo. Parodiando el poema de Drummond diría: en medio del camino había un extintor, había un hidrante de incendio en medio del camino, había una alarma... La obra *Hitos* dialoga, a su vez, con el trabajo *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth (imagen 2.50), que se basa en una investigación en torno a la naturaleza del arte. Con un sentido tautológico, se aproxima a una misma reflexión desde tres perspectivas diversas: mediante el objeto (la silla), su representación o índice (la fotografía de la misma silla), y dos elementos lingüísticos (la palabra que designa al objeto y su definición). Kosuth llama de ese modo la atención sobre un triple código de aproximación a la realidad: un código objetual, un código visual y un código verbal (referente, representación y lenguaje).



Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/>

**Imagen 2.50. Joseph Kosuth. *One and Three Chairs*. Escultura. 1965**

Tras empezar a teorizar el resultado de la exposición verifiqué que la piedra del poema podría referirse también al objeto envuelto en pañales utilizado por Rea para engañar a Cronos cuando devorara a su hijo Zeus. Esta asociación inconsciente remite la obra *Hitos* al tema central de la exposición: el tiempo. Veamos entonces ahora qué relación podemos mantener entre el proceso creativo y la dimensión temporal.

El tiempo por naturaleza, es creación que no cesa de cambiar, sigue haciéndose a cada instante su línea, su flujo, su orden, su círculo. Tenemos conciencia de que el concepto de tiempo es muy relativo y depende de la circunstancia, del contexto del acontecimiento y de las culturas. Maffei (2016) señala que “los psicólogos han demostrado que existen ciertas actividades como la del artista o la del investigador, tan comprometidas y ricas en recompensas emotivas e intelectuales, en las que no se nota el cansancio y se pierde la noción del tiempo” (p. 72). Este es un buen ejemplo del tiempo griego *airós* en arte, el tiempo sin tiempo.

En el proceso creativo, el artista deja de sentir el tiempo, se orienta, actúa sobre él; se convierte en objeto de mutaciones calificativas (Bourriaud, 2009). Percibo que, en el instante de la creación, experimento un momento en que el cuerpo, la mente y la emoción están en plena armonía y conexión, esto es, los instantes son marcados tanto por una gran intensidad de presencia consciente del acto como por una experiencia radical de la existencia. La concentración, palabra que significa acción unificadora con el centro de algo o una unión enfocada en un acto, se convierte en algo natural y esencial en el momento de la creación.

En el libro *El alma en la mano: artesanos y escultores de México y Valencia*, de Carmen Marcos y Carlos Martínez (2011), los autores entrevistan a más de treinta artistas que exponen su experiencia con el tiempo durante la producción artística. Una de las preguntas es: “¿Qué papel desempeña el elemento tiempo en su proceso de creación?” Es curioso notar que las respuestas varían de acuerdo con los siguientes aspectos: el tiempo que para, que presiona, que vuela y que no se cuenta. En lo concerniente al primer aspecto, vemos frases como: “justamente el tiempo se detiene”, “el tiempo se estaciona y entonces, todo lo demás no cuenta, ni el tiempo mismo”, sugiriendo que él pertenece a otra realidad distinta del cotidiano. Con todo, hay artistas como Gema Hoyas, Antonio Castellanos, Gabriel Rufete y Jaume Gacés que mantienen con el tiempo una relación de presión, dado que trabajan con plazos determinados para entrega. Al contrario de estos, encontramos a Lina Sirerol, Pere Vidal, Pascual Viñes, Claudia Martínez que se llevan muy bien con el tiempo de creación: el tiempo que vuela. Señala René Contreras: “Pero hay un tiempo que es mucho más... podría decirse emocional, como otro tipo de percepción del tiempo, que es cuando tú te realizas en una actividad, cuando estás dedicado a ella, tu tiempo transcurre de otra forma, puede ser más corto” (p. 74). Y, por último, hay artistas como Anna Talens, Heliberto Ortega, Antonio Bañuls, Octavio Gómez, que dicen que el tiempo no se cuenta porque lo que importa es el tiempo de la propia obra. Afirma Odilon Ortega: “El tiempo limita el artesano y para crear una pieza yo siento que no debe de haber tiempo, la pieza debe de estar terminada ahora sí al tiempo que lo necesite”. (p. 130)

El artista cuando pinta, por ejemplo, sigue sus pensamientos y sentimientos, produce la imagen a través de pincladas o gestos, observa, evalúa su trabajo y cambia lo que



no está de acuerdo. No tiene que rendir cuentas a nadie, él mismo es el propio artista del tiempo sin medida. Todo sentimiento de duración se desvanece. El reloj que marca este tiempo es el de la propia naturaleza del proceso, y actúa sin prisa y todo a su debido momento.

Asocio una vez más la figura del artista con la del demiurgo, del ser divino, cuando verifico que su actividad y su relación con el tiempo mientras produce y crea su obra se acercan mucho al universo divino y a la eternidad. La creación es nada más que la organización y ordenación de un mundo en desorden; a partir del caos se llega a un universo ordenado, a un todo integrado, armónico y perfecto. Pienso que crear es la actividad humana que más se aproxima al acto divino. Como vimos arriba en los discursos de algunos artistas, el momento de la producción se basta a sí mismo, pues el creador está en armonía con lo que hace, está integrado en una vida plena, tan plena que no hay espacio para otras vidas pretéritas o futuras. El presente es suficiente y hartado. La sensación de pertenencia al momento y al cosmos del dios Aión le satisface. Absorto en la vida que tiene delante de sí, la vida vivida basta sin necesidad de dar espacio a otras.

Por hacer uso de la técnica de óleo sobre lienzo, cuyo proceso de secado es lento, igual que los artistas Carmen Sánchez, Fanny Galera, Octavio Gómez (Marcos y Martínez, 2011), suelo trabajar en varias obras a la vez, priorizando siempre la que empecé primero. Con relación al ritmo de mi producción, me considero un artista que trabaja lentamente, con paciencia y sin prisa. Respeto mucho el tiempo de la obra misma, los materiales me obligan a esperarlos. Por otro lado, la velocidad de los gestos y de las pinceladas se acelera cuando paso un periodo largo trabajando todos los días, y por ello estoy de acuerdo con Matisse cuando afirma que el pintor debe trabajar todos los días. El artista no debería dedicarse a nada más que al arte.

Existen, ahora bien, otras relaciones que las obras de la exposición *Metamorfosis* pueden mantener todavía con la dimensión temporal. Vimos hasta aquí, el tiempo de ejecución y producción de la obra que, en mi caso, se caracteriza por un ritmo lento y controlado, que exige toda una logística y elaboración cuidadosa: estudios dibujados, aplicación de ciertas reglas de composición y convenciones de representación, fotografiar los modelos y otras normas operativas – volumen, textura, color. No obstante, está también el tiempo de metamorfosis de cada obra en el momento de la exposición, dado que las piezas fueron “entregadas” al público como un “gesto inacabado”, como trabajos que realizaron individualmente sus performances, con una descripción de una narrativa temporal a ser completada y finalizada hasta el último día de la muestra. Las obras exigían una segunda visita, una segunda mirada. Todos sabemos que dentro de la dimensión temporal que conocemos, nada vuelve sin transformación, los sujetos y los objetos ya no son los mismos del momento anterior al retorno. Cualquier repetición es un fenómeno acumulativo y comparativo del antes y el después. Repetir es un acto de metamorfosis.

La escena me recordó mucho el pensamiento de David Le Breton (2017) sobre el proceso de caminar como una posibilidad de alimentarse de la belleza para ampliar la mirada del mundo.

Caminar es una apertura al mundo. Restituye en el hombre el feliz sentimiento

de su existencia. Lo sumerge en una forma activa de meditación que requiere una sensorialidad plena. A veces, uno vuelve de la caminata transformado, más inclinado a disfrutar del tiempo que a someterse a la urgencia que prevalece en nuestra existencia contemporáneas. Caminar es vivir el cuerpo, provisional o indefinidamente. (p. 15)

Breton nos enseña el caminar como una forma de encuentros de cuerpos, de afecciones casuales. Me parece que de este modo deberían ocurrir también las visitas a exposiciones de arte.

#### **2.4.4. Fase Adulta: trayectos artísticos y la muerte de una obra de arte**

En apartado anterior, intentamos definir el nacimiento o el punto alfa de una creación artística. Ahora nos preguntamos, ¿dónde se halla el instante final u omega de una obra de arte? Vimos que determinar el origen de una obra de arte es un hecho complejo, cualquier tentativa de hacerlo es una mera especulación infructuosa. Sin embargo, su momento final puede ser más fácilmente determinado, aunque hay discordancias con respecto al instante exacto. La investigadora y crítica genética Salles (2008), por ejemplo, toma como referencia el momento en que la obra fue entregada al público; yo, como artista, estoy de acuerdo cuando se trata de una instalación, pero en los casos de trabajos más plásticos como la pintura o escultura, diría que sería más bien, con la firma del creador.

¿Cuándo y por qué se muere una obra de arte? Antes del surgimiento de la idea del arte efímero en el siglo XX, los objetos artísticos eran creados con la finalidad de vencer el propio tiempo y así poder prolongarse durante siglos. De modo que una de las preocupaciones del creador era la calidad del material utilizado en la construcción de las obras; artistas tradicionales solían preocuparse con la perennidad de la obra.

No obstante, M. Blanchot<sup>35</sup> (como se citó en Pelbart, 2010) supone que hay dos concepciones de muerte: una como una verdad plena y poderosa, relacionada con el “Hecho de la Muerte” más conocido por todos nosotros; y la otra, del orden de la incertidumbre, más un rumor que un hecho, una muerte que no cesa de ocurrir – un “Evento del Morir”. Utilizo aquí estos dos conceptos para diferenciar las muertes que noto en la obra de arte. De ahí que, el “Hecho de la Muerte”, lo asociaría a la destrucción definitiva de la obra, su desaparecimiento material por completo – una pintura incinerada o una escultura destrozada, por ejemplo. La muerte como lo inaccesible, la indeterminación material absoluta. Ya el “Evento de Morir” estaría más bien de acuerdo con las innúmeras muertes virtuales por las que pasa una obra, es decir, los momentos en los que se hallan guardadas o lejos de la mirada y de la experiencia estética del público, a saber: desaparecimiento de una obra conocida, almacenamiento de objetos artísticos en museos y galerías, instalaciones desmontadas etc. A diferencia de la primera, es una muerte más poética, una muerte por alejamiento; y a cada resurgimiento, se hace presente un nuevo potencial de significados y lecturas. Surgen otras metamorfosis.

---

<sup>35</sup> Maurice Blanchot (1907-2003), escritor y crítico literario francés. El tema de dos muertes se encuentra en el libro *L'écriture du désastre*.

El “Evento de Morir” atribuido por M. Blanchot estaría más bien de acuerdo con el afecto de la tristeza de Spinoza (2016). Para el filósofo, hay muerte toda vez que hay tristeza, pues esta reprime el potencial de obrar, disminuye la energía vital del ser. Las afecciones corporales que generan la idea de tristeza en el alma producen daños irreparables en la fuerza interior del hombre, así como le alejan de la perfección y de la naturaleza divina. Todo cuerpo que afecta otro cuerpo y genera ideas inadecuadas en el alma de un individuo acaba por provocar pequeñas muertes y disminución de su potencia o esencia. La muerte, para Spinoza (2016), es la victoria definitiva del desamor, o sea, del desencuentro con el mundo; representa el momento final, cuando su potencia vital alcanza el grado cero. Por lo tanto, como creador de cuerpos afectantes – obras artísticas – me preocupo con los cuerpos afectados – el espectador –, puesto que la alegría es un bien precioso de la vida del que no podemos prescindir. Vale resaltar que para Spinoza (2016) hay solamente tres afectos primarios: deseo, alegría y tristeza; los demás surgen o son derivaciones de estos tres. De ahí que el afecto de la alegría se asocie a lo que es bueno o a lo que hace bien para la potencia vital del ser. Acerca del bien, escribe Spinoza (2016): “El conocimiento del bien y el mal no es otra cosa que el efecto de la alegría o el de la tristeza, en cuanto que somos conscientes de él” (p. 321). Y para el concepto de lo bueno señala:

Así pues, entenderé en adelante por “bueno” aquello que sabemos con certeza ser un medio para acercarnos cada vez más al modelo ideal de la naturaleza humana que nos proponemos. Y por “malo”, en cambio, entenderé aquello que sabemos ciertamente nos impide referirnos a dicho modelo. (p. 311)

De suerte que para Spinoza (2016) los hombres son más perfectos o imperfectos según se aproximen más o menos al modelo en cuestión. Y añade también: “Entiendo por *bueno* lo que sabemos con certeza que nos es útil” (p. 312). Luego, cuanto más útil es una cosa para nosotros, tanto más concuerda con nuestra naturaleza.

Por medio de la filosofía de Spinoza pude entender mejor el papel del arte para la sociedad y para el individuo como ser humano. A propósito de los cuerpos afectantes y afectados presentes en la estructura artista-obra-espectador, ahora percibo que lo que es esencial es la relación de afectos que hay entre artista-espectador y viceversa. La obra de arte es solo el cuerpo de unión entre ellos. Pienso que el artista debe ser más consciente de su utilidad, responsabilidad e importancia con relación al alma de cada espectador. Para Spinoza (2016), los hombres serán tanto más útiles mutuamente mientras más busque cada uno su propia utilidad. “Pues lo más útil para el hombre es lo que concuerda más con su naturaleza, el hombre” (p. 348).

Pienso que la relación de afectos entre artista-espectador debería ser llevada más en consideración en el proceso de creación y en la experiencia estética.

En lo concerniente a la relación espectador-artista, afirma Teixeira Coelho, comentarista de *A obra-prima ignorada* de Balzac (2012):

Quando nos exponemos a uma obra de arte, nos exponemos ao contacto com a pessoa que a realizou, não com a coisa com a que essa pessoa entrou em contacto, e muito menos com a coisa. Nós exponemos a essa pessoa; nós exponemos a lo que más nos interessa como personas: otra persona. Eso solo se puede lograr por su propia expresión. (p. 100)

De modo que Teixeira Coelho (2012) reafirma el pensamiento de Spinoza: nada hay entre las cosas singulares que sea más útil al hombre que un hombre.

Para ilustrar aquí la existencia de una obra de arte y este aspecto de sus constantes muertes o “eventos de morir”, añadiremos las palabras del filósofo nipón Keiji Nishitani (como se citó en Torralba, 2018):

Nuestra vida choca con la muerte a cada paso; todo el tiempo mantenemos un pie plantado en el valle de la muerte. Nuestra vida permanece en el borde del abismo de la nihilidad, al cual puede regresar en cualquier momento. Nuestra existencia es, a la vez, una no existencia, oscila desde y hacia la nihilidad, feneciendo sin cesar y sin cesar recobrando su existencia. Eso es lo que se denomina el devenir constante de la existencia. (p.123)

Igual que la vida de un ser, la muerte de una obra de arte se hace presente a todo instante, desde el momento de su idealización, que puede no ser considerada o concretada, incluso durante su exposición. Este pensamiento me recordó mucho lo que escribió Rilke. En *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, el poeta Rainer Maria Rilke (1968) recuerda un tiempo antiguo en el que cada individuo llevaba consigo su muerte.

Antes, se sabía —o quizá, solamente se sospechaba— que cada cual contenía su muerte, como el fruto su semilla. Los niños tenían una pequeña; los adultos, una grande. Las mujeres la llevaban en su seno, los hombres en su pecho. Uno tenía su muerte, y esta conciencia daba una dignidad singular, un silencioso orgullo. (p.12)

De esta perspectiva, la muerte, interiorizada en cada ser humano, se parecería a una obra de arte en construcción, en metamorfosis.

La obra *Melocotones Pintados no Perecen* (imagen 2.51) presenta justamente este fluir del tiempo, su irreversibilidad y su cadencia – el *Tempus irreparabile fugit* – y la capacidad del arte de mantener viva la imagen de una idea. La pintura-instalación es una copia de la obra de *Naturaleza muerta con melocotones* (1591-1594), de Caravaggio, ejecutada casi fielmente a la original. En esta versión, uno de los melocotones de la imagen, que estaba pintado sobre una fina capa de plástico adherente, fue sustituido por una línea punteada que sugería la forma y la posición del melocotón que había antes (imagen 2.52). En frente del cuadro y sobre una peana blanca, había una cúpula de cristal que cubría un plato vacío de porcelana blanca. A mediados de la muestra, el plástico con la figura del melocotón fue removido y un melocotón real fue colocado sobre el plato vacío. El último día de la exposición la fruta ya se encontraba podrida.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.51. Melocotones Pintados no Perecen. Óleo sobre lienzo, cristal y porcelana. 24 x 33 cm. 2019**



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.52. Detalle de la retirada de una fruta del cuadro *Melocotones Pintados no Perecen***

Aunque la mayor parte de las obras de arte haya sido creada para sobrevivir al paso de los años o los siglos, también les llega el momento de su desaparecimiento físico, el instante crucial del acto de *Átropos*, cuando con sus frías tijeras les corta su hebra de existencia material, y de este modo no podemos más mirarlas o contemplarlas. El historiador Noah Charney, en su libro *El museo del arte perdido* (2018), documentó las principales obras de arte desaparecidas a lo largo de la historia<sup>36</sup>. El novelista de arte estadounidense no duda en afirmar que la mayoría de los grandes objetos

---

<sup>36</sup> <https://arsmagazine.com/el-misterio-de-las-obras-de-arte-perdidas/>. Recuperado el 29/05/20.

artísticos de la humanidad se han perdido. Charney (2018) alude distintas razones por las cuales las obras de arte pueden dejar de existir, a saber: accidentes, desastres naturales (terremotos, erupciones volcánicas e inundaciones), guerras, robos, saqueos, vandalismo, actos terroristas, iconoclasia.

Las causas de destrucción de obras de arte son variadas, pero hay un principal responsable: el ser humano. Es incalculable el valor de las numerosas pérdidas de obras de arte que fueron destruidas en atentados terroristas, como los del World Trade Center de Nueva York (2001) y la destrucción de la cabeza de la gigantesca estatua del Buda de Bamiyan (2001); en los saqueos de la ciudad de París y Roma durante la Segunda Guerra Mundial; en los robos del palacio Papal en Aviñón (1976), de la Galería Nacional de Estocolmo (2000) y en la década de los setenta, los robos cometidos por el grupo terrorista irlandés IRA; en el incendio del Real Alcázar de Madrid (1734) y del Museo de Arte de Nueva York (1958).

La obra *Restos de Sueños* (imagen 2.53) tiene como tema principal la muerte del hombre, así como el momento del desaparecimiento de la propia obra por acción del espectador. Vemos en la obra-performance *Restos de Sueños* un cuadro con una imagen de un hombre mayor sentado sosteniendo una botella de agua, y justo abajo, por el suelo, una gran goma gris en la que se encuentra escrita la frase: “Ctrl + Z”. Fueron utilizadas las técnicas de dibujo en grafito en el rostro y las manos del señor y de pintura en acuarela en la ropa y la botella. El visitante pudo, por medio de su propia voluntad, borrar la figura en grafito con la goma (imagen 2.54). El último día quedaba solo la imagen de la ropa y de la botella.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.53. Eduardo Góes. *Restos de Sueños*. Grafito y acuarela sobre papel. 100 x 70 cm. 2019**



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.54. Espectador borrando el dibujo de la obra *Restos de Sueños***

Vivir en una ciudad como Valencia fue una experiencia fundamental para crear obras que se destruyen o desaparecen. Tras haber visto las Fallas durante tres años seguidos, me impresionó la naturalidad de esta tradición que quema esculturas bellísimas. Anteriormente asociaba el acto de la destrucción solo a las cosas feas, mal hechas y disformes; fue la primera vez que presencié la destrucción de algo bello como si fuera algo normal. Esta experiencia me enseñó la importancia del sitio donde se crean y producen las obras, sobre todo si se trata de otro país con culturas y tradiciones particulares. Pienso que naturalmente el artista adquiere algo del entorno.

Pero la destrucción del arte, según Charney (2018), incluye también aquellas llevadas a cabo por sus propios creadores o sus propietarios. Picasso, por ejemplo, no vacilaba en pintar nuevos cuadros encima de otras obras que no le satisfacían. Ingres, debido a los celos de su segunda esposa, se vio obligado a deshacerse del cuadro del desnudo de su primera mujer. Winston Churchill, propietario de su retrato regalado por el Parlamento británico, ordenó que lo quemaran por tratarse de un cuadro “maligno” e “indecente”. John Rockefeller, por motivos políticos, se deshizo del mural de Diego Rivera por haber incluido el retrato de Lenin en la obra. Y Donald Trump, cuando compró el edificio Art Decó Bonwit Teller, destruyó los paneles en relieve creyendo que no poseían ningún mérito artístico. Tampoco ha vuelto a verse el Retrato del doctor Gachet, de Van Gogh, que pertenecía al gran empresario japonés Ryoei Saito, muerto en 1996, el que ordenó que el cuadro fuera incinerado junto a él<sup>37</sup>.

Y por motivo bastante diferente de los anteriores, Banksy activó una trituradora oculta en el marco del cuadro *Niña con el globo*, tras haber sido subastado en Sotheby's, Londres (imagen 2.55). La crítica al comercialismo es el mensaje

---

<sup>37</sup> <http://www.magazinedigital.com/historias/reportajes/obras-maestras-perdidas>. Recuperado el 26/02/20.

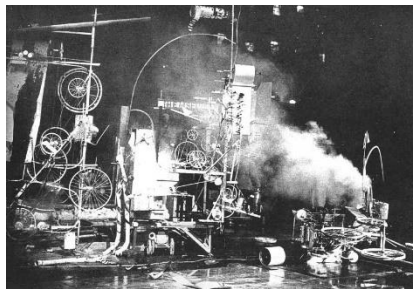
recurrente en los trabajos de este famoso artista callejero, que, tras su último acto artístico, ha escrito en su blog la frase de Picasso: “El impulso de destruir es también un impulso creativo”<sup>38</sup>. En *La obra maestra desconocida* de Balzac (2005), cuando el maestro Frenhofer destruye sus cuadros antes de morir, nos sugiere otro modo del artista quedarse con ellos.



Fuente: <https://www.businessinsider.com/>

**Imagen 2.55. Banksy. Love is in the Bin. 2018**

La idealización de la obra *Cronos* (imagen 2.4) tenía también como propuesta enseñar el acto de destrucción de la obra como un acto poético de construcción. La idea del trabajo se acerca al arte de performance del artista suizo Jean Tinguely pionero en creación de esculturas autodestructivas. Su instalación más conocida fue *Homenaje a Nueva York* (imagen 2.56), la que explotó en presencia de una audiencia en el jardín del Museo de Arte Moderno de esa ciudad<sup>39</sup>.



Fuente: <https://masdearte.com/>

**Imagen 2.56. Jean Tinguely. Homenaje a Nueva York. Escultura autodestructiva. 1960**

<sup>38</sup> <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2019/02/04/nota/7173431/pintura-love-bin-banksy-que-se-autodestruyo-sera-exhibida>. Recuperado el 27/02/20.

<sup>39</sup> <https://es.gallerix.ru/pedia/sculpture--jean-tinguely/>. Recuperado el 06/03/20.



La conocida escultura de Tinguely que se autodestruyó en minutos, a lo mejor presentó la idea de obra indestructible, puesto que es en el propio acto de su destrucción donde se hallaba la idea perenne, es decir, la obra verdadera. El acto de destrucción de la obra *Cronos* por el derretimiento de la capa de parafina, jugaba con la idea del dios Saturno que lo devora todo y a todos. No obstante, para mi sorpresa, Saturno esta vez no consumió la pintura como yo lo esperaba: la capa de parafina se derritió, pero la pintura permaneció casi intacta.

Por lo expuesto, vemos que estas obras efímeras fueron creadas con una fecha de caducidad; obras en las que el tiempo de vida fue planeado anteriormente por el propio creador o en las que el acto artístico sería la performance de la destrucción de la propia obra, como vimos en los ejemplos mencionados arriba.

¿Es toda obra de arte un objeto acabado? Pero ¿cuándo un artista finaliza su obra?

El artista sigue siempre un camino desconocido, aunque tenga en mente un plan y rumbo determinado adonde quiere llegar. Para alcanzar la obra final, tiene que seguir un recorrido con constantes bifurcaciones y decisiones, algunas veces cruciales para la propia obra; hay incluso trabajos que son dejados de lado por desistencia del propio artista. Los caminos y descaminos de la construcción de la obra es un fenómeno con una gran diversidad de mundos posibles, casi siempre ignorados por el propio artista. Como creador, no sé afirmar si es el artista el que define el camino o la obra la que se adueña del proceso y, lo induce hacia ella misma.

En una entrevista con el artista modernista brasileño, Alfredo Volpi (como se citó en Leirner, 1991), cuando le preguntaron si se había arrepentido alguna vez de algo con relación a su trabajo, dijo: “¿En mi trabajo? No, nunca. Cuando no me gusta una obra, la destruyo” (p. 330). Esta respuesta de Volpi nos enseña también a la figura del artista como primer espectador y crítico de la obra con potencial destruidor.

Mis observaciones van dirigidas al hecho de que cada fase de una obra establecida por el artista podría ser un posible término – una obra en potencial. Este hecho contribuye para relativizar la noción de conclusión y, así, poder ver aquella forma, considerada final por el artista, solamente como un final soportable. Es más bien lo que Salles (2008) conceptuó como la estética de lo inacabado o de la incerteza; el objeto “acabado” representa un momento del proceso, así como el momento del proceso contiene potencialmente un objeto acabado. La afirmación del artista Eduardo Medici (como se citó en Verlichak, 2005) nos sirve como ejemplo de esta estética de la incerteza: “Suelo dejar muchas obras a mitad de camino porque a veces, no sé cómo seguir las y otras, porque sé demasiado bien cómo resolverlas. Las dejo precisamente porque sé” (p. 34).

La obra *Aborto* (imagen 2.57), por ejemplo, es un trabajo que se encaja perfectamente en esta estética de la incerteza de Salles (2008). La obra inacabada es una pintura en blanco y negro, en óleo sobre lienzo, de la imagen de una mujer desnuda sentada sobre el suelo, mirando su propio cuerpo; su brazo derecho se ve representado por un enmarañado de líneas en carboncillo y el izquierdo, roto como una escultura en mármol. Durante la exposición se le solicitó a un espectador que cortara el lienzo justo donde se hallaba el trazado de una línea roja, abajo del ombligo (imagen 2.58).



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.57. Eduardo Góes. *Aborto*. Óleo sobre lienzo. 100 x 70 cm. 2019**



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 2.58. Detalle de la obra *Aborto*. Óleo sobre lienzo. 2019**

Como un individuo que está atento a los detalles y minucias, debo confesar que, para los artistas perfeccionistas, esta estética de la incerteza se hace más presente en el proceso creativo. La perfección es una paradoja, pues al tiempo en que anima al artista a crear trabajos con óptimos resultados y calidad, también puede impedirle la producción de obras más osadas o incluso el comienzo de proyectos inusitados.

Además del hecho de que el perfeccionista trabaja en muchos momentos bajo la presión de una exigencia exagerada.

Para el poeta Fernando Pessoa (2006), por ejemplo, el término de un poema o poesía depende efectivamente de su grado de exigencia de perfección:

Me quedo pasmado cuando termino algo. Me quedo pasmado y desolado. Mi instinto de perfección debería inhibirme de acabar; debería inhibirme hasta de dar comienzo. Pero me distraigo y hago. Lo que consigo es un producto, en mí, no de una aplicación de la voluntad, sino de una concesión suya. Comienzo porque no tengo fuerza para pensar; acabo porque no tengo alma para suspender. Este libro es mi cobardía. (pp. 169-170)

No todas las obras que produzco me encantan. Desde que empecé a dibujar, siempre tuve la perfección como una obsesión. Al igual que la artista Tomma Abts, creía que lo que hacía un buen artista era el perfeccionismo. Y por ello, este pensamiento me persiguió por mucho tiempo, hasta el momento en que me di cuenta de que la perfección solo debe ser buscada, pero no alcanzada. Una vez más comparto mi sentimiento con el gran poeta portugués Fernando Pessoa (2006) cuando dice: “Hacer una obra y reconocerla mala después de hecha es una de las tragedias de mi alma. Sobre todo, es grande cuando se reconoce que esa obra es la mejor que podía hacer” (p. 234). A lo largo de los años aprendí a aceptar mis límites y lo que hago, aunque el resultado final no me agrada. Ahora me permito mirar un trabajo finalizado sin que él me censure, es decir, sin censurarme, puesto que otro aprendizaje me ha enseñado el mismo poeta: “Adoramos la perfección porque no la podemos tener; la repugnaríamos si la tuviésemos. Lo perfecto es lo inhumano, porque lo humano es imperfecto. [...] No hay método para obtener la perfección excepto ser Dios” (p. 238). De ahí, una vez más, la razón del mito del artista asociado a la figura del genio o del ser divino: su acercamiento a la perfección.

Como un artista insatisfecho algunas veces con los resultados, diría que una obra no está terminada, sino que está pasible de ser mostrada. En este proceso de maduración de la obra, el artista tiene que aprender a convivir con esta eterna insatisfacción: siempre hay algo a ser mejorado o la posibilidad de una forma más adecuada de representación. Paul Valéry (1984) recuerda que:

A los ojos de estos amantes de inquietud y de perfección, una obra nunca está acabada – una palabra que, para ellos, no tiene sentido – sino abandonada; y este abandono que la entrega a las llamas o al público (ya sea por el cansancio o la obligación de entregarla) es un tipo de accidente para ellos, comparable a la ruptura de una reflexión que la fatiga, la molestia o alguna otra sensación acaba por anular. (p. 77)

Hoy en día, cuando finalizo una obra, tengo mucho cuidado para que no sufra ningún accidente o le ocurra algo que la estropee. No me gusta retocarla. Para esta exposición, en especial, decidí no ser tan perfeccionista como de costumbre, y me permití dejar el trabajo justamente con sus marcas y defectos como parte del propio proceso. De ahí que apenas la terminaba ya buscaba un espacio en alguna pared para colgarla, a fin de que, de este modo, pudiera secarse igual que la mariposa: al salir gradualmente de su crisálida, deja secar al sol tranquilamente las nuevas alas.

Vimos, pues, en este apartado la acción y el tiempo de acción del artista sobre su creación. Antes de seguir el recorrido normal con el tercer componente de la estructura triádica artista-obra-espectador, veo pertinente destacar un tema todavía asociado al artista-obra, pero en sentido inverso a lo que discutimos aquí, quiero decir obra-artista. A lo largo del proceso de creación y producción de las obras, muchos artistas suelen dejar sus ideas, dudas y reflexiones registrados en documentos de proceso o registros temporales de su génesis: cuadernos, notas, bocetos, maquetas, observaciones y ajustes, fotografías, proyectos, vídeos, o sea, todo el soporte material del proceso creador. Estos registros cuando preservados y almacenados enseñan un recorrido de ampliación de ideas, definiciones y asociaciones visuales generadas por yuxtaposiciones de imágenes dejadas por el propio artista. De ahí que, todas estas fuentes sirvan para acceder al pensamiento, sentimiento y experiencia del autor en el momento de la creación.

El registro del proceso de creación y la preservación de documentos o manuscritos, es una actividad antigua, sobre todo en el campo literario. En el arte visual, por ejemplo, encontramos el conocido trabajo de Rudolf Arnheim, *The genesis of painting: Picasso's Guernica* (1962), en el que son estudiados los bocetos, los movimientos y la relación de los personajes del cuadro. De igual manera, Italo Calvino (1994), en *Seis propuestas para el próximo milenio*, no ha dejado de hacer una tímida crítica genética cuando nos enseña el funcionamiento de la imaginación de Leonardo da Vinci, a través de sus manuscritos.

Es innegable la fascinación del público por el *making-of* de películas de cine, o por los vídeos en las redes sociales que enseñan a los artistas en pleno proceso de creación. Pollock y Picasso, ya en el siglo XX, desvelaron sus actos creativos por medio de grabaciones de vídeos. No es suficiente la obra finalizada, la cuestión del origen y del cómo-hacer despierta muchas veces una curiosidad incontenible. Se busca ver más allá del exterior, de la obra finalizada y de la materialidad del momento. La sociedad del *reality-show* también se interesa en “violar secretos” de obras de arte.

Ya mencionamos que algunos artistas y pensadores defienden la idea de que el proceso mismo de creación es ya la propia obra. Escuchemos a algunos de ellos: “¿Y por qué no concebir una obra de arte como una ejecución de una obra de arte?”, pregunta Paul Valéry, mientras Georges Braque (como se citó en Salles, 2008) asevera: “El proceso de realización siempre tiene prioridad sobre los resultados” (p.19). En la afirmación de Braque notamos que hay una cierta jerarquía del proceso con relación a la obra “acabada” entregada al público. Para él, el efecto de la experiencia estética se enriquece cuando se nota el proceso, la narrativa histórica y la memoria de la obra. Borges (como se citó en Salles, 2008), al contrario, señala que la verdadera obra de arte es aquella que logra omitir todo el proceso creativo, que no deja entrever el camino recorrido para llegar hacia ella. ¿Pensaría Miguel Ángel de la misma manera que el escritor argentino cuando solicitó a su asistente que sus dibujos, bocetos y apuntes fueran destruidos tras su muerte?

Lo que nos interesa en este trabajo no es el proceso de creación como la obra misma, sino una investigación que indague el objeto artístico a partir de su venir-a-ser, de la

ejecución, de los procedimientos de producción y de las metamorfosis de las obras expuestas.

El crítico genético “busca la historia de las obras”; afirma Salles (2008), “vive una conexión cercana con un acto eminentemente íntimo, y busca los principios (o algunos principios) que rigen este proceso” (p. 33). Los investigadores en este campo artístico buscan los desarrollos de las elecciones estéticas, de las soluciones y de los criterios adoptados por los artistas, es decir, el camino elegido para llegarse a la obra final. En el caso de los pintores, por ejemplo, las dudas y los obstáculos – las piedras encontradas por el camino, aludidas en la obra *Hitos* (imagen 2.48) – son resueltos con ciertos ajustes presentes en los cambios de formas, posición, sustitución de colores etc.

Para Salles (2008), intentar acercarse al proceso de generación de una obra, por diferentes ángulos, es una forma de conocer las capas yuxtapuestas de la mente del artista en creación, huellas dejadas a lo largo del camino. Dicho de otro modo, es un recorrido que parte de la obra hacia el artista. Como principales objetivos del campo de la Crítica Genética, la profesora y crítica considera, a saber: valorar el proceso de creación dejado por el artista; conocer los mecanismos constructores de las obras de arte; percibir los recorridos de fabricación; verificar el tiempo de maduración de la obra en su permanente estado de mutación, ampliar los estudios sobre la obra en cuestión. En suma, la crítica genética se ocupa de la relación entre obra y proceso, y de los procedimientos del artista determinantes en la construcción de la pieza – sus metamorfosis. Cabe resaltar que, aunque la crítica genética auxilie en la lectura de una obra de arte, no es este su objetivo primero. Ella busca de otro modo el reencuentro del artista.

Al observar cómo el artista se relaciona con el mundo y cómo construye su obra, el investigador del proceso enfatiza la relación autor/obra y tiene en el propio creador su primer receptor (Salles, 2008). De esta perspectiva, la estructura triádica, hasta entonces representada por artista-obra-espectador, pasaría a ser circular, apenas considerando al artista como único espectador, mientras la obra no sea entregada al público. Las primeras lecturas vienen del propio artista-espectador; el autor como lector y crítico, pero un lector especial, el que, a la vez, hace, lee, se autocritica y rehace la obra. Para el escritor Almuth Grésillon (como se citó en Salles, 2008) el “autor es más lector que escritor” (p. 110), puesto que a todo instante está leyendo, corrigiendo, cambiando, cortando, añadiendo y enriqueciendo los efectos del texto. Es cierto que todo artista adopta naturalmente esta postura de receptor y juzgador, puesto que necesita conocer anticipadamente los efectos que la obra causará en la experiencia estética. Este acto se refiere perfectamente a la capacidad de juzgar aludida por Nietzsche en el comienzo de este apartado.

La propuesta inicial de la obra *Aborto* (imágenes 2.57) fue producir un trabajo en el que el espectador pudiera visualizar, en la imagen del cuadro, las distintas etapas de mi proceso de pintura, a saber: boceto de la figura con carboncillo; primera capa en blanco y negro para trabajar el claro-oscuro, o sea, el volumen; primera capa de veladura en color; demás capas de veladura hasta alcanzar el efecto deseado. No obstante, la obra que inicialmente se llamaría *Gestación*, resultado de un trabajo-imagen del proceso creativo y sus diferentes estadios, acabó por convertirse en

*Aborto*, una representación de una obra metamórfica incompleta; es una demostración de mi incapacidad de lidiar con la continuidad del proceso, por motivo de insatisfacción con el resultado obtenido. Mi desistencia de este trabajo permitió que Átropos, la mayor de las tres Moiras, se pusiera en acción y, anticipadamente, cortara la hebra de vida de *Gestación*, y esta se metamorfoseara en *Aborto*, obra presentada al público con el sentido de interrupción de un proceso que se encontraba en creación. Una metamorfosis incompleta (imágenes 2.59 y 2.60).



**Imagen 2.59. Proyecto para la obra  
*Gestación*. Técnica mista sobre papel.  
2018**



Fuente: Eduardo Góes (2019)  
**Imagen 2.60. Obra no finalizada  
denominada *Aborto*. Óleo sobre lienzo.  
2019**

Los registros del proceso que deseaba dejar a la vista en la obra *Gestación* funcionarían como una prolongación del cuerpo de la obra y de la mente del artista, como un interregno entre la díada artista [...] obra. La materialidad del objeto artístico crece lentamente a través de sus pequeñas metamorfosis, y su sentido y fuerza progresan al incorporar nuevos elementos y desechar los antiguos. El artista-espectador en este momento creativo es el único testigo de la obra en permanente revisión y comparación de lo que es con lo que fue o dejó de ser. Como artista-investigador de este trabajo sobre las metamorfosis presentes en la tríada artista-obra-espectador, mi propuesta inicial era documentar al máximo todas las informaciones y cambios con respecto a las obras creadas. Sin embargo, confieso aquí una vez más, tras finalizar el proceso creativo, que mi objetivo de registrar mis preferencias y gustos en el acto de creación fracasó. No logré como deseaba en el proyecto de esta

investigación enseñar al sujeto por tras de la obra y su gesto que construyó, eligió, apuntó, vaciló, borró.

En el momento de construcción de este texto, tras leer algunos libros sobre producción creativa, me enteré de que llevar a cabo los registros en el momento del proceso de creación es algo muy difícil. Valéry (como se citó en Salles, 2008) explica que, en la mayor parte de los casos, el artista es incapaz de darse cuenta de los caminos tomados, así como de que él mismo detiene un poder cuyos mecanismos ignora. El crítico genético es consciente de este fenómeno, puesto que ya considera de antemano que el proceso de creación está colmado de decisiones que no dejan huellas. El investigador, explica Salles (2008), no tiene acceso a la fuente de nuevas ideas o a los momentos sensibles de creación, sino a la continuidad del pensamiento que se desarrolla hacia la materialización de estos momentos de descubrimiento, de estos instantes iluminados.

Dar a conocer el proceso de creación de una obra es también permitir al espectador otro enfoque, una nueva mirada sobre el objeto artístico finalizado. De esta perspectiva, la experiencia estética no ocurre solo a partir de su aspecto exterior enseñado y finalizado, sino de componentes internos, de sus secretos y tiempos. De ahí que, visualizar la obra desde dentro pueda generar nuevas percepciones, nuevos saberes que convertirán el producto artístico acabado en producción de otras ideas e interpretaciones. En suma, presentar el proceso creativo es también, como defienden algunos artistas, una forma de arte, un objeto artístico en movimiento, en metamorfosis – una “obra del tiempo”. No obstante, por ahora presentamos el momento final del proceso creativo: la exposición pública de las obras.

# 3

## **El Laberinto de Creta: La Exposición *Metamorfosis* – *ver en el tiempo***

Dando continuidad al conjunto de este estudio sobre la tríada artista-obra-espectador, en este capítulo reflexionamos acerca del momento en que la pieza artística gana vida: la exposición de arte. La obra para llegar hasta los observadores tiene que hacerse pública, es decir, debe abandonar su espacio creativo, su crisálida y convertirse en un objeto presente y visible a la sociedad. Considero la muestra el momento exacto en el que la obra obtiene vida propia, afecta al espectador directamente y nace para el colectivo. Ilustro este momento con el vuelo de Ícaro en la mitología, y con el vuelo de la mariposa en busca de su consorte, en la naturaleza. A partir de ahí, el artista ya no detiene más ningún control sobre su trabajo; la obra, independiente de su creador, adquiere su identidad misma en otros espacios y tiempos. Por lo general, la presentación de los trabajos artísticos al público suele ocurrir en los conocidos espacios artísticos como salas de arte, galerías, museos, ferias, bienales etc.

La exposición es el momento de interacción e integración con otros cuerpos, sean ellos un objeto inanimado o un sujeto espectador. Es donde y cuando ocurren y se producen los encuentros y afectos artísticos. De modo que, el artista y el curador u otro sujeto responsable por la muestra deben crear todas las condiciones necesarias



para que este momento sea lo más eficiente y productivo posible, es decir, que haya una buena lectura, experiencia o recepción de los trabajos presentados al visitante. En esta investigación considero que, como artista-investigador, todas las obras fueron, la mayor parte del tiempo, creadas pensando en la figura del espectador, puesto que la recepción de los trabajos artísticos fue el objetivo final de este estudio. Cabe resaltar, sin embargo, que pensar en el espectador no quiere decir que se cree una obra para que sea aceptada por todos o agrade a la mayoría, sino que se produzca un objeto artístico que logre afectar al espectador de alguna forma, sobre todo en lo que concierne a las emociones o reflexiones.

Pienso que, si el artista crea una obra con un determinado mensaje (valor cognitivo) a ser interpretado por el receptor, debe actuar de una forma “generosa” y permitir que la información le llegue sin muchos estorbos y dificultades de lecturas. Una obra hermética segrega, incapacita y molesta a la mayoría del público que no encuentra, en el objeto artístico, componentes que le habiliten a contemplarlo, experimentarlo o interpretarlo. El artista que no piensa en el público como un grupo heterogéneo, el cual solo percibe lo que está capacitado para ver, dirige, en la estructura triádica artista-obra-espectador, el sentido hacia sí mismo: obra-artista en lugar de obra-espectador. Si el flujo de energía “natural” de la tríada no alcanza a su elemento final, el espectador, lógicamente todo el proceso de diálogo o relación está perjudicado.

Motivados por esa inquietud, entonces, en el primer apartado de este capítulo, hablamos de la propuesta del artista para el momento de la experiencia estética y del fenómeno relacional proporcionado por el arte, como objeto de comunicación. A partir de la teoría de Nicolas Bourriaud (2009) acerca de la forma esencialmente relacional de la obra, puntuamos el nacimiento de interrelaciones humanas que se da en el encuentro fortuito con la pieza artística y sus posibles efectos en el espectador. A continuación, en un segundo apartado, presentamos tanto las ideas y objetivos del proyecto de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, como la evaluación final que de él hicimos. En el tercer apartado tratamos de los distintos valores asociados a las obras de arte: estético, artístico, cognitivo, histórico etc.; y de qué manera el mercado del arte contemporáneo relaciona estos valores como patrón de juicio y definición del destino y del valor mercantil de una obra. Y por fin, hablamos sobre el momento de la exposición y sus propuestas como ambiente en el que la obra gana vida y dialoga con el espectador, los temas abordados, los lenguajes utilizados, así como, sus dimensiones física y metafísica.

### **3.1. La obra de Dédalo: el arte y su forma relacional**

El artista debe tener en mente lo que quiere proponer al espectador, además de tener bien claros los valores, las formas y posibilidades de las obras. De modo que, cuando califico al artista de “generoso” – a lo mejor el término altruista serviría más bien – quiero decir que el creador debe permitir que el observador se apropie de la creencia y creación del artista: la idea o la imagen convertida en objeto artístico visible. Cuando el mensaje no es claro e inteligible para la mayoría de los públicos, se hace necesario un intérprete o un elemento intermediario entre obra y espectador, como ha ocurrido en la época del arte moderno con la figura del crítico. Cabe resaltar que la

experiencia estética que definiendo anula o excluye, por completo, cualquier elemento de mediación en la díada obra-espectador, sean personas o textos explicativos. En definitiva, el artista es el único responsable de definir qué clase de diálogo quiere mantener con la audiencia a la cual proyecta sus pensamientos y sentimientos. Para hablar más detalladamente de esta relación estética, comparto mis ideas con el historiador y crítico de arte contemporáneo Nicolas Bourriaud (2009).

El crítico francés afirma que el arte siempre fue un fenómeno relacional en distintos grados, es decir, un factor de sociabilidad y fundador de diálogos. Por lo tanto, una exposición de arte debe considerar como tema central el “estar-juntos”, como diría Spinoza (2016), proporcionar encuentros entre cuerpos, entre visitantes y obras. No obstante, Bourriaud (2009) enfatiza que esta relación o elaboración colectiva de sentido no se da únicamente en el ámbito entre obra-espectador, sino también entre sujetos. Dicho de otro modo, durante la exposición se establece la posibilidad de una discusión inmediata: percibimos, somos afectados, comentamos, afectamos otros cuerpos, nos desplazamos en un espacio-tiempo, opinamos y criticamos. Por ello, asevera que el arte es el sitio de producción de una socialización específica: una estética relacional (Bourriaud, 2009).

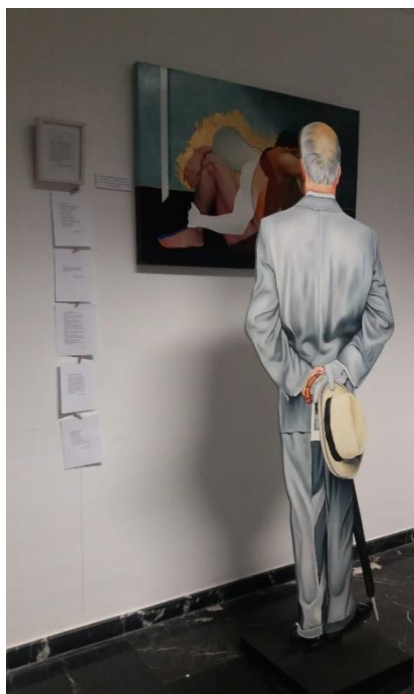
El arte representa una actividad de cambio que no puede ser regulada por ninguna moneda. Esta afirmación de Bourriaud (2009) se fundamenta en el hecho de que la obra artística no debe ser valorada a partir de la forma del propio objeto, de sus características que le son exteriores, sino de su forma relacional. La actividad creativa del artista produce relaciones entre personas y mundos por intermedio de un objeto artístico visible. De modo que, cuando el artista presenta su trabajo a la sociedad, lo entrega en dos sentidos: de cambio (moneda) y de comunicación (ideas).

En la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo* hay dos obras específicas que potencian, de cierta manera, lo que Bourriaud (2009) llama de “forma relacional”, a saber: *Sombras y Travesía em Dó(r) Menor* (Travesía en Do(lor) Menor). La obra *Sombras* (imagen 3.1) es una pintura en óleo sobre lienzo que representa la imagen de un hombre sentado abrazando sus rodillas, entrelazada con otras dos imágenes o sombras del mismo personaje. La tercera figura resulta un poco difícil de visualizar a principio, puesto que el cuerpo pintado de forma realista se mezcla con otras áreas de pinturas planas y monocromáticas. El cuadro presenta un juego de luz y sombra, proyecciones y texturas, creando un tipo de imagen que hace recordar un rompecabezas. En la exposición, al lado derecho e izquierdo del cuadro, había dos etiquetas con los siguientes mensajes: “Este cuadro será sorteado el día 14 de noviembre de 2019 a las 19 horas, entre el público presente” y “Textos producidos por participantes del taller de escritura creativa *Libro Vuela Libre*, en diálogo con la obra *Sombras*” (imagen 3.2).



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 3.1. Eduardo Góes. *Sombras*. Óleo sobre lienzo. 70 x 100 cm. 2019**



Fuente: Eduardo Góes (2019)

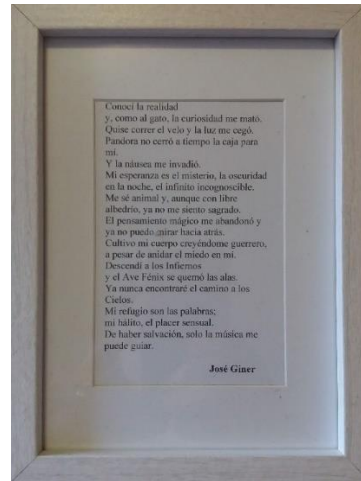
**Imagen 3.2. Los textos de los alumnos del taller Libro Vuela Libre al lado de la obra *Sombras*. 2019**

A lo largo del proyecto de las obras surgió la idea de crear un cuadro que pudiera servir de tema para un grupo de escritores en formación – un tipo de ejercicio de construcción de texto a partir de un cuadro. La propuesta era permitir un diálogo, una interacción entre dos creadores y medios artísticos distintos: uno fundamentado en la imagen y el otro, en las palabras. Contacté a la profesora Aurora Luna, responsable por el taller de escritura creativa *Libro Vuela Libre*, quien pronto aceptó la idea y la ejecutó con sus alumnos (imagen 3.3). El resultado fue la producción de ocho pequeños textos de diferentes estilos (anexo I), creados a partir del mismo objeto artístico, y presentados durante la exposición. Los textos fueron enseñados en un pequeño marco de madera blanca y cristal a cada tres días, por orden de sorteo (imagen 3.4).



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 3.3. Producción de los textos en el taller *Libro Vuela Libre*. 2019**



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 3.4. Uno de los textos presentado al lado de la obra *Sombras***

Pienso que ya al momento del proyecto de la obra y de la exposición, el artista tiene que definir el grado de participación que pretende exigir del público: la naturaleza de las obras, la interferencia en el acto de la experiencia estética, la relación obra-espectador, el tipo de afecto; a fin de que ocurra un estado de encuentro ideal. Cuando todavía ejecutaba los primeros bocetos de las obras *Sombras* y *Travesía em Dó(r) Menor* me di cuenta de que ellas podrían dialogar de otras maneras con el público además del momento de la exposición, o a lo mejor, ampliar su acción artística fuera del espacio de la sala de arte. Inspirado por el tema de *Sombras*, decidí hacer interactuar a la obra con otros lenguajes, proyectar sus efectos en otros medios y espacios artísticos. Además de la idea ya apuntada con el taller de escritura, vi la posibilidad de extender los encuentros fortuitos y las afecciones, provocando de este modo, nuevas metamorfosis en la misma obra.

Como deseaba que el espectador pudiera visitar la exposición más de una vez, pensé que motivarlo con el sorteo de un cuadro el último día de la muestra podría ser una forma de invitarlo a una nueva visita, a un nuevo encuentro con las obras ya totalmente metamorfoseadas. De ahí que haya elegido el cuadro *Sombras* para esta actividad. El día del cierre de la muestra, entre los pocos espectadores que se encontraban allí, y antes de realizar el sorteo, expliqué de qué se trataba la propuesta, puntuando que el vencedor no se convertiría en el propietario del cuadro, sino en responsable por él, durante un período de tres meses, una especie de “guardián”. Estando todos de acuerdo con las reglas presentadas, la obra fue sorteada y entregada a la ganadora. Tras una semana, le envié la siguiente carta con la propuesta de la obra:

Estimada Señora

La obra *Sombras*, en óleo sobre lienzo, con 70 x 100 cm de dimensión y pintada en 2019, formó parte de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, realizada por el artista visual brasileño Eduardo Góes, en la Sala de Arte de la Biblioteca d'Arrancapins – Eduardo Escalante, del 25 de octubre al 14 de noviembre de 2019, en la ciudad de Valencia, España. La muestra estuvo compuesta por 27 obras, que se metamorfoseaban, que transformaban sus formas y sus conceptos a lo largo de la exposición. La obra *Sombras* fue sorteada el último día, con la propuesta de que el ganador se responsabilizara por dar continuidad a la transformación de esta pieza.

Si está leyendo ahora este texto significa que es ahora la persona que poseerá este cuadro durante los próximos 90 días. A fin de que el propósito del artista siga adelante, usted, como uno más de los colaboradores de la realización de la obra, deberá seguir los siguientes pasos:

1. Si le gusta el cuadro, elija un sitio donde pueda colgarlo durante los 3 meses siguientes, sáquele una foto y envíela al correo electrónico del artista: [akadur137@gmail.com](mailto:akadur137@gmail.com). Si no le gusta, por favor, elija otra persona que tenga interés en quedarse con él. En el e-mail deberá constar: la dirección donde estará el cuadro, el nombre del nuevo elegido y la fotografía del cuadro colgado;
2. Después de pasados los 3 meses, deberá elegir otra persona, la que será responsable por el cuadro en los próximos 90 días;
3. Envíe su correo electrónico al artista para que él se entere del nombre del nuevo “propietario” y pueda trazar el trayecto del cuadro, dando así, continuidad a la obra;
4. Entréguela a la persona elegida en la fecha designada (90 días después de que usted lo haya recibido) junto a este mensaje.

Gracias por su colaboración y su participación en esta obra itinerante.

Saludos,

Eduardo Góes

El trabajo *Sombras* es un experimento artístico basado en la relación de la tríada artista-obra-espectador, en el que el elemento confianza es esencial para la realización de la nueva propuesta de la obra. A partir del momento que *Sombras* fue sorteada, no es más la forma física la que se constituye en objeto de arte, sino la proposición, el recorrido de la obra y la relación obra-espectador, el comportamiento y actitud del

participante, la elaboración colectiva del sentido señalado por Bourriaud (2009). *Sombras* se convirtió en una obra en tránsito, en movimiento, sin casa y sin destino.

Podríamos asociar lo que el historiador y crítico de arte llama de “colisión”, encuentro fortuito o el nacimiento de una forma, a lo que Spinoza (2016) denomina de “afecciones corpóreas”. Para Bourriaud (2009) la forma puede ser definida como un encuentro casual duradero que nace del desvío y de la colisión aleatoria entre dos elementos hasta entonces paralelos. De ahí que, para él, la forma del arte contemporáneo va más allá de su forma material, del contorno que se opone a un contenido; ella es un elemento de enlace entre sujetos y objetos. Las afecciones en las experiencias estéticas resultan de momentos de subjetividad entre obra-espectador, espectador-obra, espectador-espectador.

Para destacar la forma plástica de la forma esencialmente relacional, Bourriaud (2009) puntúa que, en lugar de “forma”, referente a un objeto cerrado en sí mismo gracias a su estilo y forma, el arte contemporáneo debería hablar de “formaciones”, de una propiedad relacional, es decir, la manera que se da en el encuentro fortuito, que nos enlaza por la mirada, que pone en juego interrelaciones humanas. La forma de Bourriaud (2009) nace del diálogo del artista con el público, de la invención de relaciones entre sujetos.

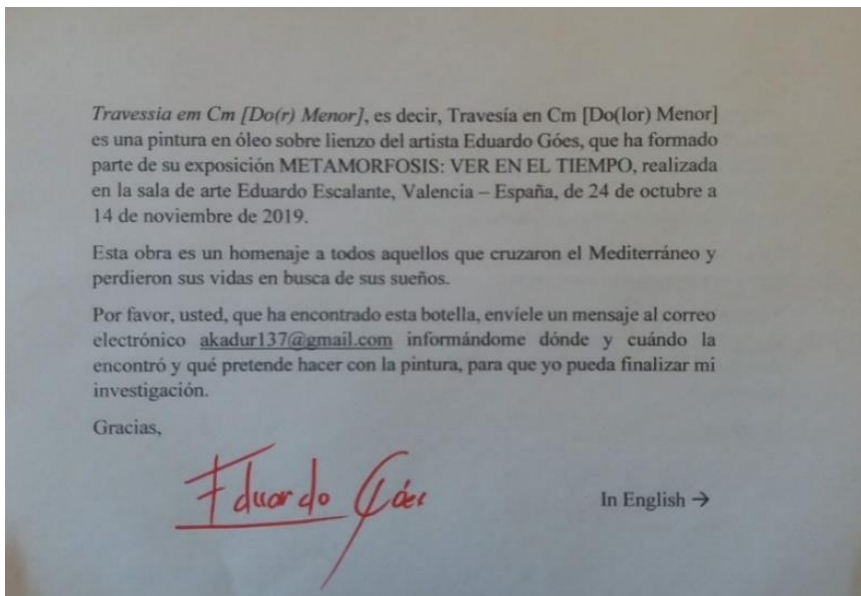
Siempre he puntuado a mis alumnos de la universidad la importancia y la responsabilidad de la obra del artista en lo que concierne a su relación con el mundo. A depender del contenido y de la experiencia estética provocada por el arte, la obra puede actuar de forma positiva o negativa en la realidad de su entorno. El arte tiene el poder de ayudar a los individuos a entender mejor la complejidad humana, a soportar las deficiencias de la vida, y a mantenerlos alerta ante la realidad que nos afecta diariamente. Sin embargo, no creo en el poder del arte de cambiar el mundo, sino en su potencial de generar ideas para pensar y comprender la vida y el ser humano.

El arte es un fenómeno fruto de la imaginación del artista que intenta afectar, provocar, fecundar, a través de un objeto creado, la imaginación del espectador. Es la capacidad de crear imágenes invisibles y transformarlas en una realidad visible: la obra de arte. Por medio de la experiencia estética y de los ojos del espectador que mira el objeto real, este vuelve a convertirse en imágenes internas, ideas invisibles en la mente ya no más del artista, sino del espectador. Hacer arte es metamorfosear idea-imagen del artista para imagen-idea del observador a partir de las afecciones corpóreas de un objeto artístico. Acerca del fenómeno de arte señala Martel (2017):

El arte es misterioso porque su finalidad nos es desconocida y sus efectos siempre trascienden los fines a los que lo destinamos. [...] Y aunque el arte en sí nos ennoblezca aportando belleza a nuestra vida, aunque tenga la capacidad de plasmar conceptos culturales complejos de manera simple y efectiva, y aunque preserve la transmisión de creencias de una generación a otra, todas estas funciones podrían provenir de la original, misteriosa e irreductible luminosidad del arte. (p. 18)

Cité anteriormente, también como ejemplo de forma relacional, la obra *Travesía em Dó(r) Menor* (imagen 3.6). Este trabajo solo fue insertado en la exposición después de una semana desde su inauguración, como una manera de reforzar la idea de la muestra

en construcción. Se trata de un experimento artístico cuyo resultado todavía es una incógnita para mí, dado que la propia obra, o bien sigue su recorrido todavía o quizás fue interrumpida en el proceso de construcción. La forma plástica de *Travessia em Dó(r) Menor* es una pintura en óleo sobre lienzo, en pequeña dimensión, de una imagen de una mujer de pie cargando un hombre inconsciente, envuelto en un tejido rojo. Esta obra fue mi primera experiencia con pintura en óleo con una dimensión tan pequeña; no estaba muy seguro de que conseguiría ejecutar los detalles de los rostros y de las manos de las figuras. La propuesta para la obra fue pintar un lienzo con el tema de la inmigración en el mar Mediterráneo, ponerla en una botella de cristal y lanzarla al mar. Además del mensaje visual, había también dentro de la botella un texto en español y su traducción al inglés:



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 3.5. Mensaje en la botella que envolvía la obra *Travessia em Dó(r) Menor***

Después de finalizada la exposición, el lienzo fue enrollado, envuelto en el mensaje de modo que pudiera ser leído sin necesidad de abrir la botella, y tapado con un corcho de vino. El día 2 de febrero de 2020, día en que se celebra la fiesta popular de la orixá Iemanjá, en Brasil, y cuando las personas se dirigen hacia las playas para ofrecer regalos a esta diosa africana de los mares, fui a la playa de Pinedo, en Valencia, y tiré la botella al mar Mediterráneo (imágenes 3.6 y 3.7).



Fuente: Eduardo Góes (2019)

Imagen 3.6. Eduardo Góes. *Travessia em Dó(r) Menor*. 2020

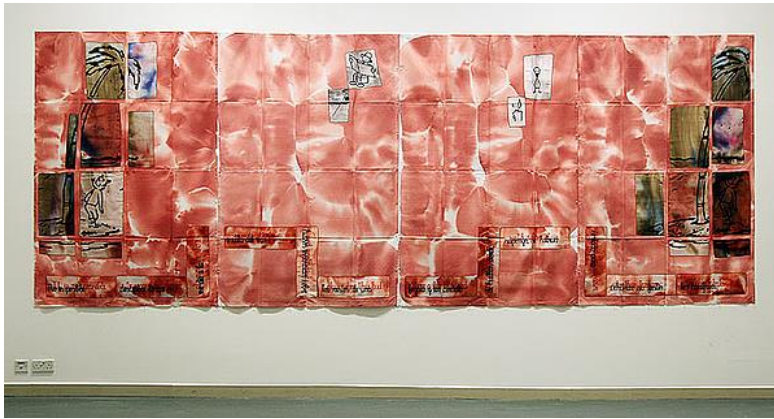


Fuente: Eduardo Góes (2019)

Imagen 3.7. *Travessia em Dó(r) Menor*. Performance. Valencia. 2020



La obra *Travesía en Dó(r) Menor* dialoga con el concepto de las *Pinturas Aeropostales*<sup>40</sup> del artista chileno Eugenio Dittborn (imagen 3.8). Como mensajes en tránsito, las dos obras, que abordan temas políticos y antropológicos, se ven afectadas por el viaje, por el trayecto recorrido. La primera en una botella, por el mar, y la segunda en paquetes postales, por el aire. Por un lado, una con un único origen y sin destino, mientras la otra, con orígenes bien definidos y destinos variables. Como señala bien Basbaum (2013): “El trazado del territorio es parte del proceso, de la misma manera en que los territorios pueden dar lugar a otros procesos” (p.39).



Fuente: <https://universes.art/es/>

**Imagen 3.8. Eugenio Dittborn. Pinturas Aeropostales. 2002-2008**

La obra se acerca a las poéticas del desplazamiento y fue idealizada para intentar ultrapasar o romper los límites de la frontera política por vía del mar Mediterráneo. Construir una poética de desplazamiento, comunicación o bloqueo, y permitir que la obra, a la deriva, siguiera su propio camino. Me encantó ver la imagen de la botella de movimiento moroso, casi imperceptible y en su tiempo seguir su trayectoria sin rumbo, perceptible solo por el reflejo del sol sobre ella.

Esta obra es un ejemplo de un objeto artístico que abarca diferentes momentos de creación, ejecución y recepción. A la vez, podríamos decir que se trata de una pintura que fue expuesta en un ambiente de arte, de una performance realizada en un espacio público, y de una obra relacional que depende todavía de una respuesta del receptor a fin de que la finalice y complete su sentido. *Travesía em Dó(r) Menor*, en verdad, es un experimento artístico que dialoga con el público y con una persona en particular – la que encontrará el objeto –, y con los espacios internos y externos de la exposición.

---

<sup>40</sup> Consisten en una serie de materiales flexibles, que son doblados, metidos en sobres especialmente diseñados y enviados por correo a un lugar internacional de exhibición. Cuando unidos, juntamente con los sellos, forman una obra de gran tamaño. Son obras con dupla identidad: carta y pintura. <https://www.arteinformato.com/agenda/f/pinturas-aeropostales-recientes-156525>. Recuperado el 24/01/20.

Es una obra que inventa relaciones y negociaciones entre sujetos, como diría Bourriaud (2009).

Veo la obra de arte como un sujeto más en el mundo, el que se anida en un determinado espacio de nuestro entorno para proporcionar encuentros y afecciones corpóreas. La pieza de arte no es solo una forma plástica con contenido, un objeto estético, sino una estética relacional. Si la obra es el resultado de gestos, juicios personales, históricos y estéticos, cargados de pensamientos, emociones o afectos, ¿no podríamos definirla también como un sujeto u objeto con alma? Pienso la Obra de arte no solo como formas plásticas, sino como seres del mundo y personajes de un tiempo y lugar, dado que guardan en sí valores del propio hombre y de una época, conservan ideas y sentimientos. Es así como entiendo la frase de Serge Daney (en Bourriaud, 2009) cuando afirma que “toda forma es un rostro que nos mira” (p. 29). La forma relacional se convierte en rostro, un rostro que representa la imagen del objeto y que toma el lugar de otra imagen: la idea del artista. La forma es un rostro porque llama a un diálogo. Es de esta perspectiva que Bourriaud (2009) define la obra de arte como un objeto relacional, como un lugar geométrico de una negociación entre distintos correspondientes y destinatarios. Vimos, por ejemplo, en la trayectoria del artista (capítulo 1) que el arte puede ser leído como una historia de los sucesivos campos relacionales externos, que cambian de acuerdo con determinadas prácticas creadas por los artistas y su tiempo.

Las obras-performance, así como la propia exposición, poseen, según Bourriaud (2009), una disponibilidad simbólica, en lo que concierne al tiempo de la recepción estética. El historiador francés ejemplifica la performance como un arte que opera bajo el signo de no-disponibilidad, presentándose en un momento específico. Como algunas de las obras de la exposición son de carácter performativo, es decir, cambian su imagen a lo largo del tiempo, se trata de obras que no pueden ser vistas a cualquier momento, luego son obras que se ofrecen al consumo en una temporalidad restricta. Ella se desarrolla en el tiempo del acontecimiento estipulado por el artista, o sea, del 25 de octubre al 14 de noviembre de 2019. Es un punto de encuentro, un fenómeno ubicado en un espacio-tiempo bien definido.

*Metamorfosis: ver en el tiempo* fue la propuesta de un encuentro estipulado (duración de la exposición), y encuentros fortuitos con las obras. Podríamos decir, una clase de trabajo en “tiempo real”, en el que creación y exposición tienden a fundirse. Las intervenciones por parte del propio artista y por parte del espectador-manipulador crearon un ambiente donde las piezas fueron cambiadas de ubicación, de apariencia y de sentidos. La exposición desempeñó el papel de una materia dúctil, que ganó forma estética y forma relacional por medio a las acciones del creador y del receptor. El visitante ocupó un lugar fundamental, puesto que su interacción con las obras ayudó a definir la estructura relacional de la exposición.

Bourriaud (2009) señala que una buena obra de arte siempre pretende más que su presencia en el espacio: ella busca interacción, diálogo y negociación con el público. Las obras-performance de la exposición forman parte de una clase de trabajo que es efectivamente entregado al público. El artista no tiene una idea previa de lo que va a ocurrir. La intención de crear obras de esta naturaleza fue reflexionar sobre las afecciones espectador-obra, puesto que todo observador, así lo pienso, altera de cierto

modo la obra de arte, sea de forma subjetiva, a través de la manipulación de la idea, del sentido conceptual, o sea de manera objetiva, por medio de alteración física, de la apariencia de la obra. Crear trabajos artísticos de esta naturaleza lleva a proporcionar un tipo de metamorfosis en la figura del observador. Convierte al espectador corriente en un espectador-participante, interactivo. Cabe resaltar aquí que no comparto la idea de co-creación con el público, con el curador, o con ninguna institución. Prefiero afirmar que mis obras ya están creadas y finalizadas en su proceso de ejecución y materialización de la idea primeva. El espectador es justamente el individuo que le da vida, que la completa y elabora sentidos acerca de ella. Es simplemente el receptor del mensaje que tiene el derecho y la elección de leerlo, interpretarlo, alterarlo e, incluso, destruirlo.

Además de *Sombras y Travessia em Dó(r) Menor*, la obra *Restos de Sueños* (imagen 2.53) también podría ser considerada como una obra relacional, dado que dialoga, negocia con el público, al buscar una reacción inmediata. El observador se ve frente a una obra que requiere una reacción suya: borrarla o no. Al igual que la obra *Sin título* (imagen 3.9), del artista Felix Gonzalez-Torres, en la que el espectador podía coger un caramelo, contribuyendo de este modo para el desaparecimiento de la obra, si cada uno de los visitantes ejerciera este derecho. Tanto en *Sin Título* como en *Restos de Sueños*, los artistas apelan al sentimiento de responsabilidad del visitante, pues él debe entender que su gesto contribuye para la disolución de la obra. Pero, la acción de borrar la imagen del señor mayor, además de proporcionar el desaparecimiento del dibujo, completa el sentido del título de la obra: *Restos de Sueños*.



Fuente: <https://www.larazon.es/>

**Imagen 3.9. Felix Gonzalez-Torres. Sin Título (Portrait of Ross in L.A.). Instalación – Instituto de Arte de Chicago. 1991**

Obras de esta naturaleza se comportan como si estuvieran esperando y mirando la reacción del observador: “toda forma es un rostro que mira”. Y la propia acción del observador sobre la obra, ya enseña un poco de su carácter. En definitiva, la obra acaba por crear una imagen del propio observador.

*Restos de Sueños* me remite también al trabajo de Robert Rauschenberg. El artista, tras haber solicitado a Willem De Kooning, en la época maestro del expresionismo abstracto, que le cediera uno de sus dibujos muy queridos a fin de que él pudiera borrarlo, creó la obra *Dibujo de De Kooning Borrado* (imágenes 3.10 y 3.11). Rauschenberg tardó un mes en borrar meticulosamente todo el dibujo; con este acto performativo dio valor artístico a la destrucción de una obra de arte ya creada, gesto influenciado por las ideas y conceptos del dadaísmo de los años 1920<sup>41</sup>.



Fuente: <https://www.moma.org/>  
**Imagen 3.10. Robert Rauschenberg.**  
*Erased De Kooning Drawing.*  
Performance. 1953



Fuente: <https://www.pinterest.se/>  
**Imagen 3.11. Escaneo infrarrojo**  
**mejorado digitalmente del dibujo**  
**borrado de Kooning**

La exposición es el momento de llevar al público los trabajos de arte idealizados y producidos por el artista. Demanda un cuidadoso plan de presentación – sea conceptual, comunicativo o financiero –, y debe ser planeado de modo que disminuya el conflicto entre obra y evento, es decir, que proporcione al espectador las informaciones necesarias a fin de que la experiencia estética se resuelva o empiece en el primer momento del encuentro con la obra. Si el artista no logra afectar al observador en el instante de su mirada, lo pierde de inmediato. En un mundo volátil, el ciudadano contemporáneo no suele cargar preocupaciones o cosas que compliquen

<sup>41</sup> <https://historia-arte.com/obras/dibujo-de-de-kooning-borrado>. Recuperado el 28/03/20.

su vida. Señala Basbaum (2013): "...este espectador convencional no podría soportar dejar el evento con preguntas y problemas, especialmente preguntas y dudas sobre el arte contemporáneo: la relación directa con las obras debe resolverse *in loco*, inmediatamente..." (p.86). De ahí que el impacto perceptivo que indique caminos iluminadores a la sensorialidad del espectador dependa indiscutiblemente de los valores imputados a las obras.

### **3.2. La ideación de Dédalo: el proyecto expositivo**

Presentamos aquí tanto una descripción del texto integral del proyecto de la exposición de un artista anónimo *Metamorfosis: ver en el tiempo*, producido tras haber encontrado el espacio para la muestra, como una evaluación de su resultado final. El proyecto original contenía más fotografías de las maquetas y de los estudios de las obras, sus datos y metamorfosis, así como el presupuesto y nota de prensa.

Así, al tratar de la naturaleza del proyecto, decíamos que, estando inspirada en la obra *Metamorfosis*, de Ovidio, la exposición *METAMORFOSIS: VER EN EL TIEMPO*, desarrollaría temas asociados a la transformación de la vida, de la materia, del hombre, del arte, de la percepción, utilizándose, para ello, del propio lenguaje visual artístico. Buscando sensibilizar y provocar reflexiones en el espectador sobre el arte contemporáneo, el artista representaría imágenes relacionadas con el tema de la metamorfosis y abordaría conceptos sobre la estética de la recepción, lo efímero y el tiempo.

Alegábamos que, a diferencia de muchas exposiciones artísticas, que suelen presentar el resultado estético de sus obras, *Metamorfosis: ver en el tiempo* se trataría de una exposición en proceso, la cual sufriría modificaciones cotidianamente. Esos cambios permitirían que el espectador que la viera por más de una vez pudiera experimentarla o vivenciarla de manera distinta, ya que muchas de sus obras no se ubicarían en el mismo sitio o estarían modificadas en su aspecto estético, dialogando, de esa manera, de forma completamente diferente con el espacio y el público.

Afirmábamos que la muestra sería presentada en la sala de exposiciones de la Biblioteca Eduardo Escalante en el Mercado de Abastos de la ciudad de Valencia, durante el periodo de 18 de octubre a 17 de noviembre de 2019. La muestra contaría a lo sumo con un número de más de veinte trabajos artísticos de diferentes lenguajes: pintura (acrílica y a óleo), dibujo, escultura, fotografía y vídeo instalación.

Al referirnos a su direccionamiento, afirmábamos que la muestra había sido pensada y planeada para el público en general, en especial, al público que le gusta el arte y busca diferentes bellezas artísticas. No se trataba, decíamos, de una exposición enfocada al reducido público del mundo del mercado del arte, aunque él pudiera también encontrar ideas y conceptos artísticos bien contemporáneos. Las obras habían sido creadas para que todos fueran capaces de disfrutarlas según su capacidad intelectual, su sensibilidad y su experiencia. El propósito mayor del artista, con esa exposición, era hacer un regalo visual a los niños, jóvenes y adultos, y valorar sus opiniones sobre las obras presentadas.

El público sería el gran crítico de esa muestra. A fin de que los trabajos artísticos hablasen por sí mismos, es decir, que no tuvieran ninguna referencia en cuanto al tiempo, a la autoría, a las técnicas aplicadas o al valor de venta, la muestra sería presentada solamente con su título y con el nombre de las obras. De esta manera, el espectador no tendría cómo valorar los trabajos sino por su propio valor estético y por la empatía que con ellas estableciera.

Por otro lado, sobre los objetivos pretendidos con la concreción de la exposición, sosteníamos que estos se fundamentaban en los siguientes propósitos: investigar y problematizar las diversas miradas y transformaciones por las que pasa una obra artística; vivenciar, acompañar y registrar el proceso de cambio de las obras expuestas durante la muestra; crear desdoblamientos, relecturas, nuevas miradas sobre algunos trabajos; elaborar y analizar las entrevistas y cuestionarios sobre la recepción estética del espectador durante la exposición; registrar el número de visitantes; verificar las obras con más y con menos recepción estética (afectos); verificar el tiempo de visita de los espectadores y tiempo de lecturas de algunas obras.

Agregábamos que, con la pretensión de alcanzar los objetivos señalados anteriormente, se utilizarían las siguientes herramientas y acciones: cámaras de video, máquinas fotográficas y grabadoras; cuestionarios y entrevistas; adhesivos para dar *me gusta*; divulgación en diferentes medios de comunicación y escuelas; grabación del comportamiento de unos espectadores durante la visita; invitación a escritores para producir textos a partir de la imagen de una obra a elegir; registro de firmas y comentarios en un libro de presencia.

Con respecto al espacio expositivo, informábamos que la exposición se realizaría en la sala de exposición de la Biblioteca de Abastos – Eduardo Escalante, ubicada en la Calle Alberique, número 18 (imagen 3.12). Este espacio es un centro cultural público ubicado en un edificio histórico rehabilitado en el centro de la ciudad de Valencia. La sala de exposición está situada en el antiguo Mercado de Abastos de la ciudad, proyectado por el arquitecto Javier Görlich, y construido entre 1939 y 1948. El espacio cultural realiza conferencias, talleres, cursos, seminarios y conciertos. Realiza anualmente cerca de cinco a diez exposiciones de producción propia.





Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 3.12. Fachada del Mercado de Abastos y entrada para la sala de exposición**

El espacio expositivo tiene un piso de mármol negro y paredes blancas donde no se puede utilizar ningún clavo u otro material que cause daños estéticos en el sitio (imagen 3.13). Posee una óptima iluminación de luz natural y luces artificiales que pueden ser direccionadas a las obras. Para esa exposición utilizamos solamente la pared de la derecha de la sala, ya que la pared de la izquierda está toda revestida de cristal. Las obras se colgaron con hilos de nailon, según exigen las normas de la biblioteca.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 3.13. Sala de Exposición Eduardo Escalante**

Este centro cultural suele realizar muestras de lenguajes más clásicos: pinturas, esculturas y fotografías. La exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, se destacó un poco más en relación con las anteriores, por tratarse de una exposición mutante, en proceso y con la presentación de diferentes lenguajes del arte contemporáneo.

Sala de Exposiciones Escalante

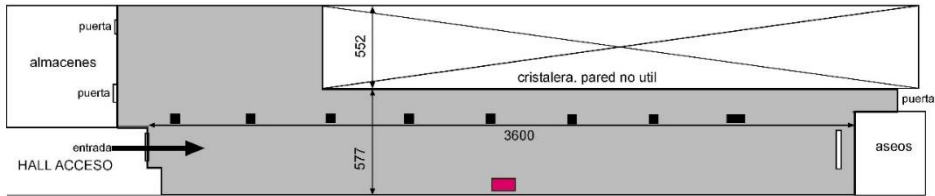


Imagen 3.14. Planta baja del espacio expositivo

DISEÑO DE LA EXPOSICIÓN

Ubicación de las obras en la sala de exposición:

Sala de Exposiciones Escalante

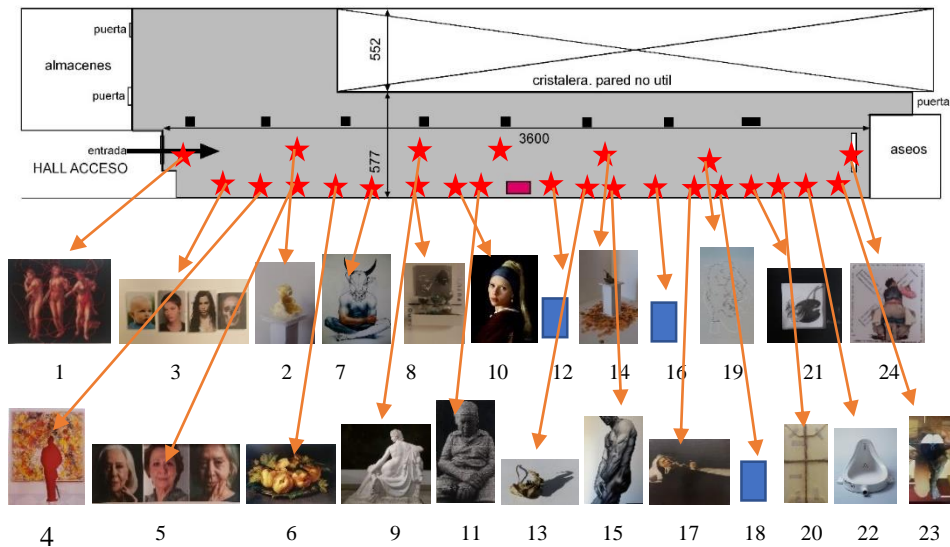


Imagen 3.15. Proyecto "Expográfico"



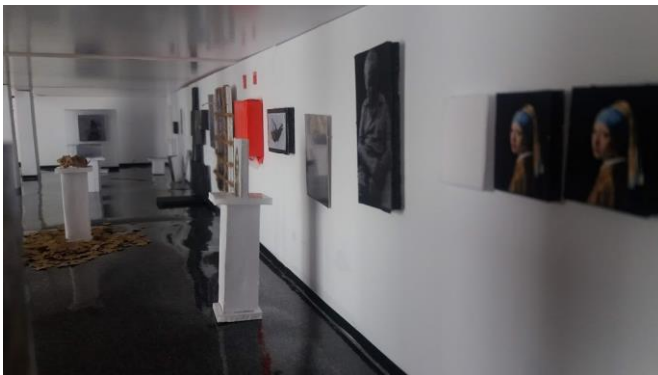
OBRAS – Títulos Provisorios a la época de la entrega del proyecto:

- |                          |                             |
|--------------------------|-----------------------------|
| 1.Las Tres Parcas        | 13.Sombras o entidades      |
| 2.El Toque del Rey Midas | 14.Palabras al Viento       |
| 3. ¿Hombre o Mujer?      | 15.Metamorfosis             |
| 4.Mi Entendido           | 16.Aborto                   |
| 5.Variaciones            | 17.La Sombra Inquebrantable |
| 6.Recortes               | 18.Cambios de Rumbo         |
| 7.Desvelos               | 19.Líneas del Tiempo        |
| 8. ¿Futuro o Pasado?     | 20.Cuerpo: paquete del alma |
| 9.Escultura Invisible    | 21.Mercado del Arte         |
| 10.Cambios de Valor      | 22.Desplazamientos          |
| 11.Restos de Sueños      | 23.Cronos                   |
| 12.Medusa                | 24.Creación                 |

IMÁGENES DE LAS OBRAS EN EL ESPACIO EXPOSITIVO – MAQUETA



**Imagen 3.16. Maqueta – Vista superior de la entrada**



**Imagen 3.17. Maqueta – Vista de la pared principal de la sala (1)**



*Imagen 3.18. Maqueta – Vista desde la parte central de la sala (2)*



*Imagen 3.19. Maqueta – Vista superior del final de la sala*

Al evaluar el proyecto presentado y su posterior concreción, señalamos que, a partir de los objetivos propuestos inicialmente, solamente no se llevó a cabo el de verificar el tiempo de visita de los espectadores y el tiempo de lecturas de algunas obras. Este control estaba planeado para ser ejecutado por medio de dos cámaras de video que estarían fijas en sitios estratégicos de la sala de exposición. El objetivo era asociar el tiempo de la experiencia estética que el espectador tardaría delante de cada obra con los datos de los *me gusta* (“me gusta” o “no me gusta”). Por motivos financieros, tanto esta acción como la divulgación de la exposición por medio de distintos medios de comunicación no fueron efectuadas.

En lo concerniente a la concreción del proyecto, no fueron ejecutadas las obras: *Desvelos* (experiencia no exitosa con la pintura que descongelaría), *Cambios de Rumbo* (experiencia no exitosa con los mohos que formarían parte de una capa de la obra) , *La Línea del Tiempo* (experiencia no exitosa con el incienso), *Escultura*

*Invisible* (falta de recursos financieros para montar la estructura para la composición de los cuatro lienzos), *Sombras o Entidades* (falta de recursos financieros para alquilar un televisor) y *Sombra Inquebrantable* (falta de recursos financieros para comprar los trece lienzos que componían la obra). Para sustituirlas fueron producidas las obras: *Espectador*, *Hitos*, *Sombras*, *Mutación*, *La Caída de Ícaro*, *Echos* y *Sujeción Encubierta*.

Como señalé anteriormente, esta exposición tiene como principio proporcionar, como únicas informaciones al espectador, los propios cuerpos de las obras y sus títulos. De modo que, en respeto al público, los nombres de los trabajos fueron bien estudiados a fin de que la idea principal de cada pieza pudiera ser aprehendida sin dificultad.

La práctica de atribuir un título a las obras, en el sentido adoptado actualmente, empezó con la invención de los denominados salones en Francia y con el surgimiento del mercado del arte debido a la necesidad de reconocimiento de las obras por su título en los catálogos y en las exposiciones. Los títulos conocidos de las obras antiguas anteriores al siglo XVII son designaciones prácticamente actuales. Por convención, muchos de ellos fueron elegidos con una definición sintética del tema o de la descripción sucinta de la composición: *Madona Sixtina* de Rafael Sanzio, *Amor sagrado y amor profano* de Tiziano, *Coronación de Napoleón* de Jacques-Louis David etc. No obstante, algunos títulos, por motivos variados, pueden ser alterados a lo largo del tiempo, como ocurre, por ejemplo, con el retrato de *Madame Matisse*, de Henri Matisse, que pronto pasó a ser conocido como *Retrato de mujer (la línea verde)*; y el famoso caso del cuadro de Vittore Carpaccio, que dejó de llamarse *Dos cortesanas* para convertirse en *La espera* (imagen 3.20), cuando se descubrió que junto a la obra *La caza de patos en el lago* formaban parte de un mismo cuadro, hasta entonces separados (Laneyrie-Dagen, 2013).



Fuente: <https://www.iltermopolio.com/>

**Imagen 3.20.** Vittore Carpaccio. *La Espera*: reconstrucción de *La caza de patos en el lago* y *Dos Cortesanas*. Óleo y temple sobre tabla. 78 x 63 cm y 94 x 63,5 cm. 1495

Hay también aquellos que se utilizan del título como una forma de disimular el tema o como una manera de provocar al público. Los primeros son los artistas de los siglos XVII y XVIII, en Francia, cuyos géneros de pintura – el paisaje y la naturaleza muerta – eran considerados “menores”, lo que les impedía de figurar en los grandes salones. Nicolas Poussin, por ejemplo, convirtió un paisaje en un tema religioso al inserir en la composición las figuras de Adán y Eva (imagen 3.21). Los artistas del segundo tipo son aquellos que utilizan el título como un instrumento para crear una relación lúdica y paradójica, como Marcel Duchamp con las obras *Desnudo bajando la escalera n.º. 2*, *L.H.O.O.Q.*<sup>42</sup> y *La mariée mise á un par ses célibataires, même* (*Grand Verre*) (Laneyrie-Dagen, 2013).



Fuente: <https://reproarte.com/es/>

**Imagen 3.21. Nicolas Poussin. *Adán y Eva en paraíso*. Pintura al óleo sobre lienzo. 117 x 160 cm. 1660-64**

Sin embargo, aunque parezca algo trivial, el título es muy útil para la percepción de muchas obras, dado que las características de la composición de pieza a veces no son suficientes para aclarar el tema o el significado. Por lo contrario, la elección de las palabras puede aportar indicaciones muy valiosas. La obra *Poética* (imagen 1.9), por ejemplo, abordó la importancia, para mí, del título del cuadro como su complemento pictórico, así como la fuerza evocadora de las palabras. En este trabajo, la metamorfosis de la obra a lo largo de la exposición no se produjo por una transformación del aspecto visual de la obra, sino de sus denominaciones, es decir, de sus títulos. No obstante, muchos artistas no prestan mucha atención a esta cuestión; unos prefieren olvidárselo o simplemente se satisfacen en poner *Sin Título*, y otros,

---

<sup>42</sup> Título dado a una versión de la Gioconda con bigotes, el que fue pensado preferentemente para ser dicho que para ser leído, es decir, es un homófono en francés de la frase “Ella a chaud au cul” - *L.H.O.O.Q.*, literalmente “Ella tiene el culo caliente”.

permiten que sus amigos titulen su cuadro como, por ejemplo, *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso.

Como señala el artista Gabriel Orozco (como se citó en Thornton, 2015): “El título ayuda a redondear la pieza. Un buen título ayuda en la percepción de la pieza” (p.410). Nunca he entendido muy bien a los artistas que no ponen nombres en sus trabajos plásticos; no imagino una canción, un libro, una película sin sus denominaciones. Refiriéndose a las obras “Sin Título”, el ex editor de *Artforum*, Jack Bankowsky (como se citó en Thornton, 2015) afirma que esa convención genérica en el mundo del arte “sugiere que la obra es tan autosuficiente, tan completa, que no necesita el suplemento del título” (p. 346). El hecho de haber cambiado, en esta exposición, el título de algunas piezas ya demuestra el cuidado que tengo con este componente esencial de la obra. Cambiaron de título: *¿Hombre o Mujer?* (*Azul o Rosa*), *Variaciones (Rizomas)*, *Recortes (Melocotones Pintados no Perecen)*, *¿Futuro o Pasado?* (*Gracia Incesante*), *Cambios de Valor (Reproductibilidad)*, *Medusa (Cuando te vi)*, *Palabras al Viento (Palabras y Hierbas)*, *Cuerpo: paquete del alma (Alma Velada)*, *Mercado del Arte (Valor)* y *Creación (Poética)*.

Evidentemente, por motivo de la sustitución de algunas obras, el proyecto *expográfico* también sufrió alteraciones con relación a la ubicación de algunas piezas. Tanto la distribución de los trabajos como la distancia entre ellos siguieron la idea de relación y posibles diálogos, a saber: por el tema, el material, el aspecto estético, la dimensión.

### 3.3. Las alas de Dédalo e Ícaro: el valor de la obra de arte

Las disciplinas humanistas tienen como principal tema y objetivo el propio hombre, de ahí que, de esta perspectiva y a través de sus reflexiones y conocimientos, le proporcionan pensamientos irreverentes, ideas creativas y distintas al sistema hegemónico del momento. El arte, que tiene una importancia fundamental en este campo del conocimiento humano, debería enseñar distintas formas de ver y pensar el mundo, atraer y acercarse a toda la sociedad, para entonces, poder enriquecerlos con los valores humanos que le son esenciales: libertad, amor, verdad, justicia etc. Pero, hablar de amor en nuestros tiempos se convirtió en algo cursi y sensiblero, y todos aquellos que de cierto modo no fomentan la lógica del sistema son marginalizados. “La estrategia económica – resalta Maffei (2016) – no mata ni envía al exilio a los hombres de pensamiento irreverente, pero los aísla sin piedad, los ignora, los degrada económicamente, como se hace con los enseñantes, con los investigadores y, por desgracia, con los pobres” (p. 80).

El valor es algo siempre atribuido por un sujeto o por un grupo, es decir, se trata de un concepto relativo, subjetivo o intersubjetivo. Considerando la tríada artista-obra-espectador, quiero detenerme, específicamente, en los valores del arte desde el punto de vista del espectador: el personaje afectado por el producto del artista. Como una pequeña ilustración me gustaría elegir a Marcel Proust (como se citó en Martel, 2017), para hablar desde su perspectiva, sobre lo que es el valor del arte. Escribe el novelista y crítico francés: “Sólo a través del arte podemos salir de nosotros mismos, saber lo que otra persona ve de un universo que no es el mismo que el nuestro y cuyos

paisajes, sin el concurso del arte, permanecerían tan desconocidos para nosotros como los que pueden existir en la luna” (p.15). El poeta Fernando Pessoa (2006) no está solo cuando afirma que “el valor del arte está en el poder de sacarnos de aquí”, y esto vale tanto para el artista como para el observador.

No obstante, el arte puede tener muchas clases de valía, dado que todo valor está siempre en función de las necesidades, los intereses y los deseos. De ahí que los valores del arte, no excluyentes entre sí, puedan ser de orden religioso, político, económico, moral, terapéutico, cognitivo, puramente estético etc.

Pero ¿qué es lo que diferencia un simple objeto físico de una obra de arte? Lo más lógico que podríamos decir con respecto a esta indagación es el fenómeno cultural. Todas las formas de conocimiento humano, efectivamente el arte, forman parte de la cultura material de un determinado grupo social. Así que, de acuerdo con los valores de ciertas culturas, concebidos a partir de sus ideas y comportamientos, unos objetos son más expresivos que otros, y a estos objetos los denominamos obra de arte.

La palabra “objeto” viene del latín *obiectus*, formada de prefijo *ob-* (sobre, encima) y el verbo *iacere* (lanzar, tirar). Originalmente, la palabra *obiectus* designaba algo de poco valor que se podría arrojar, sin preocuparse. *Obiectus* es algo que se nos pone enfrente (*ob-*) para que nos lancemos a alcanzarlo<sup>43</sup>. De esa perspectiva, el objeto es una unidad exterior al sujeto; algo “que puede ser captado por los sentidos o conocido por la razón”; “un asunto o materia de que se ocupa una ciencia o estudio” para incorporarla a los conocimientos; o aun, “fin o intento a que se dirige o encamina una acción u operación”<sup>44</sup>.

Dicho de otro modo, el objeto sería algo que afecta a sujetos dotados de diferentes sensibilidades, de distintas capacidades de emoción y de razón. En el lenguaje de Spinoza (2016), diríamos que los objetos son cuerpos externos que generan afecciones a otros cuerpos de igual o distinta naturaleza. En los cuerpos humanos en especial, estas afecciones son interpretadas por el alma como afectos. Al poder notar o sentir el objeto, este puede ser representado en la mente de un individuo en forma de una determinada idea con un valor definitivo. El campo fenomenal del arte, sobre todo actualmente con las fronteras borradas, no obedece a limitaciones. Así pues, no todo cuadro o fotografía es una obra de arte; y un simple objeto corriente puede convertirse en un objeto artístico. Como dice Giulio Carlo Argán (como se citó en Zoladz, 2011):

El valor artístico de un objeto es el que es evidente en su configuración visible o, como se dice comúnmente, en su forma, lo que tiene relación con la mayor o menor importancia atribuida a la experiencia de la realidad, lograda a través de la percepción y de la representación. Las formas son válidas como significantes solo en la medida en que una conciencia cosecha su significado: una obra es una obra de arte solo en la medida en que la conciencia que la recibe la juzga como tal. (p.93)

<sup>43</sup> <http://etimologias.dechile.net/?objeto>

<sup>44</sup> <https://dle.rae.es/diccionario>

Por lo tanto, desde el punto de vista de Argán, la obra de arte no es una categoría de objetos, sino un tipo de valor artístico atribuido por un observador. Si seguimos la historia de juicios de valor del historiador y crítico italiano, notamos bien las metamorfosis sufridas por las artes visuales a lo largo de la historia: las “artes vulgares” de la Antigüedad y de la Edad Media pasaron a ser denominados en el Renacimiento de “artes liberales”, las que, a su vez, a partir de las reivindicaciones de los artistas del siglo XVIII, obtuvieron la denominación de “bellas artes”; posteriormente surgieron otros términos como “artes aplicadas”, “artes decorativas”. Con las prácticas de los expertos (*connoisseurs*) del mundo del arte, surge su estratificación: arte popular, arte tradicional, arte étnico, arte político, arte femenino etc.; siendo que cada una de estas categorías encarna distintos valores.

El arte contemporáneo ya no comporta la cuestión del valor o del canon de las obras clásicas. En el antiguo mundo griego, el canon era una regla, una norma, un modelo representado por una obra a ser imitada. Para el historiador francés Antoine Compagnon (2010), este concepto era igual al adjetivo *clásico* del siglo XVII, cuando calificaba lo que merecía ser imitado, servir de modelo, lo que tenía autoridad. De modo que, Compagnon (2010) define el término clásico como algo que trasciende todas las paradojas y tensiones: entre lo individual y lo universal, entre lo actual y lo eterno, entre lo local y lo global, entre la tradición y la originalidad. El arte clásico logra superar las fronteras del tiempo y del espacio, de lo particular y de la cultura.

Compagnon (2010) explica que no solo el alejamiento en el tiempo, que es considerado una condición favorable al reconocimiento de los verdaderos valores de una obra, puede llevarse en cuenta. Hay también la selección de valores proporcionados por la distancia geográfica o por la exterioridad nacional. Es decir, muchas veces una obra es aceptada con más sagacidad y penetración, cuando se la observa o aprecia fuera de las fronteras de su contexto inmediato de producción.

El destino de las obras es aleatorio e indefinible. Puede que el tiempo o el espacio, o sea, la posteridad o la exterioridad, hagan la selección, pero aun así ello no garantizará que su apreciación o valoración sea definitiva. La obra que ha vencido el tiempo es digna de durar, pero su futuro no estará asegurado por los públicos, los sistemas o las modas venideras. El alejamiento del tiempo sigue siendo el mejor juicio de una obra, puesto que la desenreda de su escenario contemporáneo y de los efectos primarios que le impedían que fuera leída tal como es en sí misma (Compagnon, 2010).

Lo Bello desde hace mucho ha dejado de ser un patrón de juicio estético. Durante mucho tiempo (de Platón a Tomás de Aquino y hasta las Luces [Ilustración]) se le consideró una propiedad objetiva de las cosas. David Hume (como se citó en Compagnon, 2010), a partir de la observación de la diversidad de juicios estéticos según los individuos, las épocas, las naciones, fue el primero a desplazar lo estético del objeto hacia el sujeto, seguido posteriormente por Kant (2019), quien, en la *Crítica del Juicio*, consolida el juicio estético como algo puramente subjetivo. Para el filósofo alemán, a diferencia del juicio lógico o del juicio práctico (moral), fundamentados en propiedades objetivas, el juicio estético exprime un placer de los sentidos, un sentimiento subjetivo y desinteresado. En otras palabras, según Kant (2019), el juicio “Este objeto es bello” revela un sentimiento de placer – “Este objeto

me agrada” – y no puede ser demostrado o discutido a partir de pruebas objetivas (Compagnon, 2010).

Pienso que el arte es una forma más de conocimiento, capaz de enseñar aspectos de la verdad que la ciencia, la filosofía u otros campos del saber humano no pueden explorar. El arte nos da la posibilidad de ver el mismo objeto de observación a través de otra perspectiva, por medio de herramientas o parámetros no concernientes a las otras disciplinas. Un único objeto de estudio puede ser evaluado de distintos puntos de vista y todos ellos, a la vez, pueden ser verdaderos. Un árbol, por ejemplo, tendrá conceptos distintos según la perspectiva de quien lo estudie: un biólogo, lo identificará, de acuerdo a su especie, familia; a un nutricionista o un farmacéutico, le importarán sus productos y sus particularidades químicas; a un físico, le interesará comprender las leyes de ramificaciones de sus raíces y ramas. Cada uno de ellos, específicamente, genera conocimientos concretos y racionales permitidos y limitados por su propio campo de acción. Por lo que respecta al arte, serían los colores, las texturas, los volúmenes, los contrastes de luces, las formas, todos los datos de su apariencia los que importarían para la creación de nuevos significados y percepciones. Para el artista, lo que prevalece es la dimensión estética del objeto como materia prima a la construcción de nuevas miradas y significaciones a través de la representación o presentación de la imagen del árbol como objeto artístico. En definitiva, el arte es el único campo del conocimiento humano que posibilita la experiencia estética de un pensamiento o idea, además de aportar la gran potencialidad de integración y diálogo con otras disciplinas.

El arte constituye una fuente significativa de conocimiento, pero una clase de conocimiento distinto, que no evidencia en su contenido la verdad de hechos o realidades investigadas en otras áreas. La verdad en el arte es de otra dimensión, pues está ligada a la experiencia de la obra, a un aprendizaje subjetivo e irremplazable. Pienso que se trata de un aspecto de la verdad que se halla más en el individuo que en el propio objeto artístico. De ahí que defienda que el valor estético es indispensable en una obra artística, valor este que puede o debe estar agregado a un valor cognitivo, moral, histórico-artístico, terapéutico, ayudándonos a vivir formas de pensar, imaginar y percibir.

En efecto, vistas las cosas de esta manera, tenemos, por un lado, el valor estético como intrínseco y derivado de la experiencia y más fácilmente aprendido por todos los públicos, y, por otro lado, los valores capaces de beneficiar a la gente de acuerdo con el refinamiento de sus potencialidades perceptivas, cognitivas y afectivas. No obstante, la concretización de todos estos aspectos dependerá del modo como el artista organice en su obra la relación entre la forma y el contenido. Cabe al autor, por medio de su intención, sensibilidad y habilidad, encarnar en la constitución de la forma artística el significado y los valores a ser vividos por el espectador en la experiencia.

De manera que no podemos dejar de aceptar que una obra pueda expresar, comunicar determinados contenidos morales, políticos o didácticos, aunque no los hayamos percibido o vivenciado en nuestra experiencia estética. El simple hecho de una baja recepción estética no implica que la obra esté vaciada de valores artísticos, puesto que debemos reconocer indudablemente la pluralidad y las múltiples funciones que



las obras integran en su escrutinio. No obstante, pongo de relieve, una vez más, que la recepción pretendida en esta investigación se fundamenta básicamente en la respuesta afectiva del espectador en el momento de la experiencia estética del público en lo que se refiere a las obras de la exposición.

La separación entre valor estético y arte se ha consumado con el arte del siglo XX. De hecho, fue puesto en marcha el rechazo de lo estético, el proceso de desestetización de la obra de arte, la que pasó a ser más dirigida a la mente del espectador que a sus ojos o a sus emociones. Los artistas abandonaron el gusto, la calidad estética, las normas y técnicas tradicionales, la belleza y se volcaron a crear un arte con más valor cognitivo y conceptual; lo estético dejó de ser esencial al arte.

El concepto de valor estético alude a un elemento que según Francisca Pérez (2017) ha sido despreciado como valor: el placer. Por ser un sentimiento subjetivo, el placer no es considerado en sí mismo un valor, que por definición es un concepto universal. Notamos que el placer asociado a la idea de valor es desprestigiado por muchos filósofos defensores del valor cognitivo del arte, como W. Hegel, T. Adorno, N. Goodman o A. Danto. De esta perspectiva, el arte debe tener su valor fundado particularmente en elementos racionales y objetivos, puesto que ellos pueden encarnar todos los atributos necesarios para el valor universal de la obra de arte.

Escribe Pérez (2017): “Se mantiene que lo importante en el arte es el contenido, su significado político, ético, existencial, histórico, testimonial o incluso de entretenimiento” (p. 17). No me parece positivo rechazar el valor puramente estético-formal en detrimento de un valor puramente material y funcional. Si la experiencia estética ocurre en un ámbito individual y particular, de relación directa obra-espectador, ¿por qué el valor del arte tiene que ser universal, para ser considerado como un verdadero valor? ¿Podemos hablar de un *sensus communis*, un consenso, un canon, en un mundo globalizado, distinto en particularidades y realidades?

Concuerdo con la dimensión estética más amplia de Matilde Carrasco (2017), que defiende la distinción conceptual entre lo artístico y lo estético, y apuesta por una concepción pluralista, que es la conjunción de un número de valores diferentes y que admite distintas perspectivas evaluativas, no siendo ninguna de ellas privilegiada ni esencial, para apreciar el arte como arte.

Así pues, distinguimos aquí los términos valor estético y valor artístico, conceptos considerados prácticamente sinónimos hasta los años sesenta del siglo pasado. Según Pérez (2017), el valor artístico dice respecto a la producción del objeto plástico, por ejemplo, el dominio de la técnica, la complejidad técnico formal, la solución de problemas artísticos. Es decir, se refiere a los aspectos de la obra, su materia o su contenido, que pueden ser reconocidos objetivamente. El valor estético, a su vez, se funda en la noción que Kant (2019) denominó de placer desinteresado, en una experiencia del objeto que es placentera. El placer que resultaría de la experiencia de las propiedades estéticas del objeto – la forma, la estructura, la organización, la apariencia – y que depende de propiedades sensibles y accesibles directamente a través de los sentidos. Es claro, pues, que en la valoración de una obra de arte no debemos excluir o despreciar otros valores inherentes a la naturaleza artística; al contrario, muchas veces la percepción de otro valor puede reforzar o poner en relieve otros valores desapercibidos. Ahora bien, merece resaltar la idea de que el valor

estético está presente también en otros ámbitos, como ya afirmaba Kant (2019); no es un valor exclusivo del arte, ya que surge de cualquier experiencia estética.

A partir del momento en que consideramos el arte como una forma de entender y pensar el mundo, ya admitimos implícitamente su valor cognitivo, es decir, el conjunto de conocimientos asociados a la obra de arte. A diferencia de Platón, que negaba el arte como un modo de conocer el mundo, una amplia pléyade de filósofos le ha reconocido un valor cognitivo positivo, comenzando por Aristóteles y siguiendo por los neoplatónicos, los románticos, los marxistas, los hermenéuticos etc. (Pérez, 2017).

Para el catedrático Gerard Vilar (como se citó en Pérez, 2017), quien lleva a cabo una investigación acerca del valor cognitivo del arte, podemos encontrar en este ámbito, en general, diferentes combinaciones y relaciones entre el valor cognitivo y el valor estético. Vilar las ejemplifica con obras de Robert Rauschenberg, el *Portrait of Iris Clert*<sup>45</sup> (imagen 3.22), de Walter de María el *Vertical Earth Kilometer*<sup>46</sup> (imagen 3.23) y el vídeo *Untitled* de Andrea Fraser de 2004.



Fuente: <https://www.rauschenbergfoundation.org/>

**Imagen 3.22. Robert Rauschenberg. *Portrait of Iris Clert*. Telegrama con sobre. 44,5 x 34,6 cm. 1961**



Fuente: <https://www.flickr.com/>

**Imagen 3.23. Walter de María. *Vertical Earth Kilometer*. Escultura. 1977**

<sup>45</sup> En 1961, los comisarios de una exposición grupal *Les 4*, en honor a la destacada galerista Iris Clert pidieron a varios artistas que crearan retratos de ella para exhibir en el evento de inauguración del nuevo espacio de exhibición. Entre los invitados a participar se encontraba Robert Rauschenberg, quien envió en respuesta un telegrama que decía: “Este es un retrato de Iris Clert si lo digo”. <http://umh2120.edu.umh.es/2019/10/24/si-asi-lo-digo-this-is-a-portrait-of/>. Recuperado el 17/02/20.

<sup>46</sup> The *Vertical Earth Kilometer* (1977) de Walter De Maria es una escultura *site-specific* ubicada en Kassel, Alemania. La escultura es una varilla de latón macizo que mide 5 centímetros de diámetro y 1 kilómetro de largo, que se inserta completamente en el suelo con su parte superior a ras de la superficie de la tierra. Es considerada la escultura más alta ya concebida. <https://www.diaart.org/collection/collection/de-maria-walter-the-vertical-earth-kilometer-1977-1977-002/>. Recuperado el 17/04/20.

“Todas estas obras conceptualistas tienen escaso contenido cognitivo, pero una gran fuerza cognitiva, combinada con una pobreza estética manifiesta”, escribe Vilar (como se citó en Pérez, 2017, pp. 105-106). Entonces, en la evaluación de las obras de arte hay quien considere la interacción entre sus valores estético, cognitivo, moral etc., como un elemento esencial a la comprensión de la obra.

La exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, por ejemplo, se compone de obras que formulan preguntas, incitan a la interrogación, inducen a buscar nuevas certezas y creencias, cuestionan los saberes y conocimientos del público. Intenta reflexionar sobre el arte como un campo de conocimiento que posee potencialidades, pero distintas de la religión, filosofía y ciencia. Todas ellas actúan en conjunto, como propone la obra *Metamorfosis* (imagen 3.24) y en beneficio del desarrollo y evolución del propio hombre. Según Vilar (Pérez, 2017) el arte, como la filosofía, tiene más que ver con la comprensión que con el conocimiento fundamentado y justificado que defienden las ciencias. El arte trabaja con otros aspectos de la verdad, no es inferior, ni mejor, pero defiende su lugar de pensamiento estético.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 3.24. *Metamorfosis*. Detalle de las etiquetas *Arte y Ciencia***

Para Kant (2019), la obra de arte proporcionaría una experiencia estética ligada necesariamente a lo sensible y permitiría ese sentimiento de libre juego de las facultades, es decir, de la sensibilidad, el entendimiento y la razón. Según Alcaraz León (Pérez, 2017), la autonomía de lo estético kantiano fundamenta el valor del arte en el juicio de la experiencia de un placer desinteresado, resultado de la contemplación de la mera forma del objeto bello.

Pienso que en nuestro mundo contemporáneo, plural, múltiple e interactivo, deberíamos evitar posicionamientos radicales con relación a cualquier tema. En este caso, por ejemplo, a la hora de juzgar el valor estético de una obra, deberíamos tener en cuenta tanto este atributo como todos los otros valores que permitan revitalizar nuestras capacidades mentales – cognitiva, emocional, imaginativa y perceptual. Por tanto, en el proyecto de esta investigación, cuando me propuse intentar ejecutar obras para la mayoría de los públicos, quería decir que las obras de la exposición deberían encarnar valores que pudieran ser leídos o percibidos por las diferentes clases de públicos. La propuesta era la de, a partir de la estructura artista-obra-espectador, reflexionar acerca del papel de cada uno de ellos a fin de que se pudiera crear un arte de forma multidireccional. De ahí, pues, que haya intentado producir obras que, a partir de su valor estético, mantuvieran relación también con otros valores: cognitivo,

moral, artístico etc. Dicho de otro modo, me limité a considerar el valor estético de las obras como valor preponderante a todos los demás, dado que se trata de un fenómeno artístico. No obstante, tuve también la intención de aportar otros valores con los que el estético pudiera dialogar. Creo que de esta forma el impacto o el valor del juicio de los trabajos presentados estaría a cargo del propio observador y sus potencialidades cognitivas, intelectivas y sensibles. Las pocas obras con bajo valor estético – *Objeto Encontrado*, *Alma Velada* e *Hitos* (imagen 3.25) – de esta exposición las realicé con el único intuito de una reflexión acerca de la experiencia estética.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 3.25. *Objeto Encontrado*, *Alma Velada* e *Hitos***

Pienso que valores de distintos tipos pueden interactuar de manera que un valor sea más relevante o menos impactante que otro a la hora de la experiencia estética. Son estas relaciones las que el artista, como creador, debe dimensionar, a fin de que el observador pueda considerarlas en la constitución de otros juicios, según sus propias idiosincrasias. Cabe una vez más resaltar que todo el discurso acerca de las obras de la exposición se desarrolló tras la finalización de la muestra, es decir, primero creé los valores estéticos y cognitivos de las obras a partir de una investigación sobre los temas tiempo y metamorfosis, para luego, en un segundo momento, crear el valor artístico y, por fin, el diálogo teórico con las obras para la construcción de este texto.

Además de estos valores creados por el artista, hay también los valores agregados creados por los circuitos de arte que gestionan concepto e historia de la pieza de arte, como el recorrido de circulación y los juegos de relaciones de poder con los personajes del mercado del arte: galeristas, marchantes, coleccionadores etc. Cabe resaltar que esos mecanismos pueden ser desviados, alterados, reinventados todo el tiempo; pueden construir o destruir la imagen de cualquier objeto o artista. Un coleccionista, por ejemplo, que compra una obra de Pollock o de Yves Klein, además del valor artístico, considera también otro valor: el histórico; se trata de obras que sirvieron de marco de una historia en proceso. De esta forma, el objeto, además de su valor artístico, va agregando nuevos elementos que le dan otros sentidos y, por ende, valores diferenciados, sobre todo, en el momento de estipularse su valor económico. Un accidente o una historia relevante también puede agregar valor a la obra, como el famoso caso del robo de la Gioconda en 1913, o la serigrafía de Andy

Warhol, *Shot Marilyn* (1962) que, en 1964, recibió dos tiros de revólver de la artista Dorothy Podber<sup>47</sup>.

Basbaum (2013) afirma:

El sentido de la obra se construye por la forma en que circula, por las instituciones, a dónde va esta obra, por el tránsito que la obra logra construir en sus desplazamientos, ya sea a través del museo, galería, centro cultural o por medio del coleccionador, de la revista, o por la crítica. (p.112)

Pienso que cuando Basbaum (2013) habla de sentido de la obra quiere referirse a su fuerza cognitiva, que acaba reforzándose con su histórico de vida. Me parece que esta idea está más presente en las obras conceptuales, a las que, debido al pobre valor estético que poseen, se les agrega otros valores para justificar su valor económico en el mercado del arte. La obra clásica, por ejemplo, no necesita tanto estos valores agregados, pues su propia fuerza estética es suficiente para justificar su precio en el mercado.

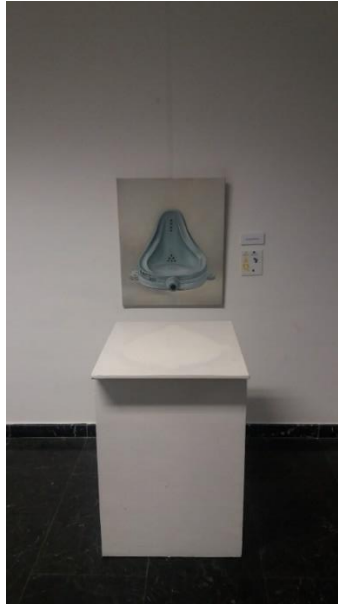
Los *ready-mades* de Duchamp ofrecían un arte antiestético, no retiniano, en el que sus propiedades estéticas no precisaban el carácter artístico de estas obras. En su totalidad, los *ready-mades* son obras que, además de su materialidad o visibilidad, necesitan otros mecanismos y juicios para completar su sentido. Una pintura de 1917 tirada por la calle, independientemente de su valor estético, será un objeto artístico; un urinario de 1917 tirado por la calle, será basura.

La obra *Desplazamientos* (imagen 3.26) es una instalación compuesta por dos pinturas en óleo sobre lienzo: la primera representa la huella de la imagen de la *Fuente* de Duchamp sobre una superficie horizontal; en lugar del urinario, solo se ve la silueta del objeto – se asemeja a la marca en la pared dejada por un cuadro que yacía colgado desde hace mucho; en el segundo momento, dialogando con esta primera, se colgó otra pintura delante de ella, ahora con la imagen de la *Fuente*. La apreciación de esta obra se hace por medio del propio desaparecimiento del objeto de arte (*La Fuente*).



---

<sup>47</sup> [https://elpais.com/diario/2008/03/03/necrologicas/1204498802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/03/03/necrologicas/1204498802_850215.html). Recuperado el 27/01/20.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 3.26. Eduardo Góes. *Desplazamientos*. Instalación. 2019**

*Desplazamientos* se refiere al concepto defendido por Duchamp, quien, según Pérez Carreño (2017), afirmaba que el significado o el contenido de la obra, o sea, su fuerza cognitiva, era más relevante que la apariencia del objeto o sus elementos formales constituyentes. La obra reflexiona acerca de la relación entre los valores cognitivos y estéticos.

La fuerza estética otorgada a una obra de arte muchas veces está subordinada a su oportunidad o función en el contexto. La *Fuente* (1917) de Duchamp, una de las obras más influyentes del siglo XX, tiene un valor incuestionable en la historia del arte, un sentido de ocasión (*kairós*) en un espacio-tiempo capaz de atribuir a su creación nuevos valores: disponibilidad, acto, receptividad, diría Salabert (2013). El artista solo con el cambio de contexto del objeto provoca la mayor metamorfosis del arte moderno. La novedad del *ready-made* no está en el objeto en sí, sino en la acción del artista de innovar en un ambiente distinto a la realidad del momento.

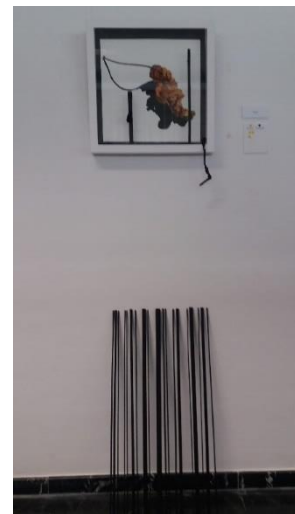
Cualquier fenómeno artístico necesita la conjunción de numerosos factores: sociales, económicos, filosóficos, tecnológicos etc. Por ello, se afirma que el arte es hijo de su tiempo, no basta solo el florecimiento de la figura del artista original o creativo, el ambiente y la sociedad también deben estar preparados para admitirlo. Sobre el tema señala Maffei (2016):

No obstante, y aunque la obra de arte lleve el nombre de un individuo o de unos pocos, esos son los abanderados de un proceso en el que no solo participa su cerebro, sino todo un espíritu de época, un cerebro colectivo, vinculado con una determinada situación social e incluso económica. (p. 102)

La *Fuente* de Duchamp, no funcionaría en ningún otro espacio-tiempo que no fuera un salón de arte en la Francia del siglo XX.

Mencionamos muy tímidamente en líneas arriba el valor económico como un valor perteneciente también a la obra de arte. Desafortunadamente, debido a la marginalización del valor estético en las obras de arte contemporáneo, los personajes del mercado del arte encontraron en el valor financiero un fuerte parámetro de evaluación. Actualmente, el valor económico de una pieza artística, como cualquier otro producto de mercado, varía de acuerdo con la ley de la oferta y la demanda: un bien escaso, costará caro debido al deseo de otros también querer poseerlo, lo que de paso lo convierte en una inversión. Los objetos de consumo, igual que las piezas artísticas actuales, suelen venir acompañados de diferentes connotaciones que los enmarcan y los revalorizan, sea al aumentar, disminuir o desviar aquel primer valor. Al valor de una creación artística contemporánea se le adhiere otra dimensión, un valor agregado.

La instalación denominada *Valor* (imagen 3.27) está compuesta por una pintura realista, en acuarela, de una hoja seca (imagen 3.28) metida en una caja de madera blanca y, como protección a la pintura, un cristal transparente donde estaban adheridas líneas negras de distinto grosor, las que juntas formaban un código de barras que dificultaba la visibilidad de la imagen que se hallaba por detrás. A lo largo de la exposición fueron retiradas poco a poco estas líneas que se “convertían” en bastones de maderas negras con grosor igual al de las líneas, los que fueron puestos abajo del cuadro formando otra vez el mismo código de barra, ahora en tres dimensiones. El último día de la exposición se podía ver perfectamente la pintura de la hoja sin ninguna interferencia. La obra propone una reflexión sobre los valores inseridos en una obra de arte contemporánea y sus relaciones de importancia.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 3.27. Eduardo Góes. *Valor*. Acuarela sobre papel, cristal, madera y cinta adhesiva. 50 x 50 cm. 2019**



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 3.28. Eduardo Góes. Pintura para la obra Valor**

Actualmente, podemos afirmar que en el mercado del arte contemporáneo es difícil disociar valor estético de valor financiero. La crítica de arte Angélica de Moraes (Quemin, 2014) puntúa que los artistas de hoy adquirieron una postura completamente distinta a la de los creadores de los años 1970, quienes luchaban por un arte como actividad intelectual que prescindía del mercado e incluso se oponían a él. Con este pensamiento, adoptaron estrategias de producción y circulación de obras fuera del circuito de las galerías comerciales: performance, *happening*, *land art* etc. De estas ideas nacían obras para no tener valor comercial, pero más temprano que tarde, el mercado terminó apropiándose incluso de este arte antisistema, y la expresión efímera por excelencia, como la performance, por ejemplo, pasó a ser registrada en fotos y videos que, finalmente, acabaron dentro de la lógica del sistema capitalista.

Del mismo modo, las obras clásicas de los grandes maestros se multiplicaron en reproducciones infinitas y en variados medios para fomentar el comercio. Ya nos referimos al sistema de mercantilización del arte y a la banalización de la imagen cuando hablamos de la obra *Reproductibilidad* (imagen 2.18). Volvemos, entonces, a la pregunta: ¿Pierde el aura, el misterio y la belleza estética y artística la obra de Vermeer *La joven de la Perla*, tras su copia invadir todo el planeta y banalizar su imagen en objetos corrientes de consumo? Bueno, este ya es un tema para Walter Benjamín y su reflexión fundamental sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte. Lo que quiero poner en relieve aquí es la transformación del tipo de experiencia estética fundamentada en la misma imagen repetida en diferentes objetos.

Un observador que tuviera delante de sí una copia de la pintura *La joven de la perla* y no supiera que está ante una reproducción, ¿no tendría la misma lectura o recepción estética que experimentaría si estuviera ante el original? Además de reflexionar acerca de nuestra incapacidad de percepción biológica cuando miramos una imagen original y su copia en un mismo soporte, la propuesta de la obra *Reproductibilidad* también era reflexionar y señalar el cambio de percepción y lectura de la misma imagen de una obra de arte cuando esta forma parte de la decoración de un objeto del



cotidiano. Ahora ya no son objetos semejantes, sino objetos con funciones distintas que cargan una misma imagen o parte de ella. Aunque nuestro cerebro perciba las imágenes iguales, ¿podríamos afirmar que la experiencia estética sería semejante? ¿Podríamos contemplar la imagen de una obra de arte presente en un bolígrafo, por ejemplo? Carezco de los conocimientos necesarios para sustanciar esta suposición, solo puedo decir que hay una banalización de la obra cuando su repetición es masiva en los medios de consumo: hay una pérdida del valor receptivo. Pienso que el solo hecho de que la imagen de una obra esté asociada a un objeto banal del cotidiano, ya nos lleva a mirarla según el valor de su función y no según el valor estético que representa la imagen que lo decora.

No obstante, el hecho de ver otra vez la imagen de una obra de arte, ahora representada en otro objeto del cotidiano, no deja de ser una “re-visitación” o un recuerdo del primer encuentro con la obra original. Si consideramos que un observador ve la misma imagen que un día le afectó de alguna forma en un museo, por ejemplo, esta misma imagen reproducida, según Spinoza (2016) tiende a afectar al espectador otra vez. Afirma el filósofo:

Si el cuerpo humano experimenta una afección que implica la naturaleza de algún cuerpo exterior, el alma humana considerará dicho cuerpo exterior como existente en acto, o como algo que le está presente, hasta que el cuerpo experimente una afección que excluya la existencia o presencia de ese cuerpo. (p. 153)

Añade en otro fragmento: “El hombre es afectado por la imagen de una cosa pretérita o futura con el mismo afecto de alegría o tristeza que por la imagen de una cosa presente” (p. 232). Para Spinoza (2016), el alma podrá considerar como si estuviese presente aquel cuerpo exterior – en este caso, el objeto de arte – por el que el cuerpo humano ha sido afectado alguna vez, aunque tal cuerpo no exista ni esté presente. El alma considera de nuevo el cuerpo exterior como presente y este, a su vez, genera los mismos o nuevos afectos e ideas al alma del espectador: deseos, alegrías o tristezas. Para Spinoza (2016), nosotros somos afectados por la imagen de un cuerpo, futura o pasada, experimentada o deseada, con el mismo afecto que sentiríamos si ese cuerpo que imaginamos estuviera presente. De esta perspectiva, los pequeños recuerdos de obras de arte pueden ser utilizados como cuerpos externos capaces de afectar positivamente el alma del individuo, por medio del segundo género de conocimiento desarrollado por Spinoza (2016). Tratamos de este tema en el próximo capítulo.

Volviendo al tema del juicio de una obra, no haría falta repetir que el valor de las cosas es una construcción humana fundada por nuestros deseos; es una convención establecida con mayor o menor albedrío. La crítica de arte Angélica de Moraes (Quemin, 2014) señala que el valor mercantil de una obra, por ejemplo, es una construcción escalonada ascendente a partir de un acuerdo de valor estipulado entre artista y galerista. Tras establecer un valor artístico más centrado en el currículum del autor que en el propio valor estético de la obra, entra en este cálculo el currículum de la obra junto a la imagen del artista: repercusión crítica en los medios, publicaciones específicas en revistas de arte, participación en ferias, bienales, colecciones particulares y subastas. La inclusión en un acervo de un museo de prestigio es el nivel más avanzado, que mejora considerablemente la firma del artista. Todo está interconectado. Un museo puede tanto generar valor a una obra como, al contrario,

una reconocida obra clásica, por ejemplo, puede añadir calidad y prestigio a una institución solo por su simple presencia y, así, atraer nuevos patronos y donaciones y más obras para su acervo.

Nunca está de más recordar que el arte de pintar lienzos permitió la convivencia con la acumulación de obras de arte y la multiplicación del capital económico. Para Moraes (como se citó en Quemin, 2014), la pintura de caballete fue un paso esencial para la creación del mercado del arte:

Cuando la pintura fue transferida de los murales y frescos de iglesias y palacios a lienzos montados en el chasis y ricamente enmarcados, la pintura ganó movilidad y un formato adecuado para la comercialización: podría transportarse y almacenarse como una reserva de capital de la clase ascendente de comerciantes, los nuevos compradores que surgían para reemplazar al mecenazgo de los papas y los reyes. (p. 89)

Para Moraes (Quemin, 2014), además de la practicidad del nuevo formato, la naturaleza de los cuadros como bienes durables refuerza la expresión de valor en la función de cambio. No obstante, el soporte del lienzo para pintura proporcionó un nuevo fenómeno para el artista, el que adquiere una nueva realidad: expresión personal, la elección propia de temas y lenguajes. La imaginación y la creatividad ya no estuvieron más bajo el poder de la iglesia y de los soberanos. El arte se ha convertido en *commodity*, con un valor simbólico y un valor cultural.

Tengamos en cuenta que, en un sistema simbólico de comunicación, muchos consumidores construyen sus identidades a partir de objetos cuyo valor sirve para resaltar la desigualdad y la jerarquización social. Sabemos que el objeto artístico, por ejemplo, fue utilizado por la burguesía industrial para expresar una diferenciación entre ella y la baja burguesía. Resulta que, desafortunadamente, el arte contemporáneo todavía sigue siendo una herramienta de distinción entre las capas sociales de nuestra civilización consumista. Su débil valor estético abre espacio para otros parámetros de valoración ajenos a la naturaleza del objeto de arte e, incluso, para la especulación.

En las grandes subastas, por ejemplo, no hay un valor comercial asociado al valor estético. Según Thornton (2010), el valor de una obra de arte puede alterarse por varias razones, sea por los temas, por la logística, por la dimensión etc.: pinturas sombrías valen menos que las azules o rojas; un desnudo masculino no se vende tan bien cuanto uno femenino rechoncho; los coleccionadores huyen de obras que parezcan difíciles de ser instaladas. Una misma obra puede valer más si el horario de la subasta es por la noche, por ejemplo. Analizando los valores contemporáneos adoptados, no podemos dejar de mencionar la celebridad del artista o de sus representantes en el mercado del arte. El valor de una obra puede aumentar en 50%, solo por el hecho de su autor pasar a ser representado, por ejemplo, por un marchante de la categoría de Larry Gagosian, uno de los marchantes más poderosos del mundo. De modo que, en el panorama del mercado del arte muchas obras alcanzan precios exorbitantes, gracias a la moda y a la manipulación del gusto de los coleccionadores por parte de galeristas y marchantes; precios establecidos aparte de cualquier jerarquía o paradigma estético.

Décadas atrás, por ejemplo, en las subastas, los artistas vivos eran considerados imprevisibles e incómodos, sin embargo, todo este escenario empezó a cambiar debido a la escasez de obras más antiguas (Thornton, 2010). En lo que concierne al valor económico, este es un problema más complejo dado su carácter puramente adventicio, en el que otros factores hablan más fuerte que el propio objeto de arte. “El arte solo vale lo que alguien esté dispuesto a pagar”, afirma Philippe Ségalot (como se citó en Thornton, 2010, p.32), importante consultor del circuito artístico que nunca estudió arte, pero trabajó en marketing de la L’Oréal, de Paris.

Frente a todo este escenario, ¿Cómo debemos valorar las obras de arte contemporáneo? ¿Quiénes deben definir los valores de un objeto artístico? ¿El autor, los expertos del mercado del arte o el espectador en el momento de la experiencia estética? ¿Dónde se encuentran las reglas transparentes o criterios definidos para evaluar el arte como objeto de consumo? Me parece que lo que resulta de todo esto es que el público se indigna cada vez más y rechaza la idea de aceptar el valor financiero atribuido a un objeto que ve delante de sí y que, para él, carece de propiedades representativas o expresivas de una obra de arte. No hay ningún criterio que le permita diferenciar los valores especificados por los expertos de aquellos otros valores propiamente estéticos y artísticos.

La obra *Valor* se refiere al entrecruzamiento entre el valor financiero y el valor estético de los objetos de arte contemporáneo. Aunque con abordajes diferentes, *Valor* se acerca al tema de *Árbol del Dinero* de Cildo Meireles y *Dollar Sign* de Andy Warhol, pues los tres trabajos reflexionan acerca de cuestiones relativas al valor financiero de una obra. La cuestión del valor es el centro de gravedad de muchas obras del reconocido artista brasileño Cildo Meireles, sea a través del soporte explícito del dinero en sí o por medio del uso de metáforas para resignificarlo. Meireles está permanentemente cuestionando el valor de uso y el valor de cambio, el valor cultural y el valor de mercancía. La obra *Árbol del Dinero* (imagen 3.29) es una pila de 100 billetes de 1 *cruzeiro-novo* (moneda utilizada a la época en Brasil) y una etiqueta: “100 notas de 1 *cruzeiro-novo*. Preço: 2 mil *cruzeiros*”. Con esta obra, el artista reflexiona sobre la discrepancia entre valor real y simbólico, entre significativo y significado. El precio establecido para esta obra era veinte veces más que el valor de los billetes de dinero utilizados para hacerlo.



Fuente: <https://circuloa.com/>

**Imagen 3.29.** Cildo Meireles. *Árbol del dinero*. Instalación. 1969.

Así como Meireles, Andy Warhol invierte también en el tema entre el valor del dinero y obra de arte, solo que el artista americano utiliza la pintura de su signo y lo convierte en la propia obra (imagen 3.30). Warhol en su exposición individual de serigrafías sobre lienzo en Nueva York, que presentó únicamente trabajos con la imagen del signo del dólar, no logró vender ninguna obra el día de inauguración. Pronto, el mercado iría darse cuenta de que los signos de dólar valdrían muchos dólares, sobre todo, porque la exhibición fue realizada en la Galería Leo Castelli <sup>48</sup>.



Fuente: <https://www.castelligallery.com/>

**Imagen 3.30. Andy Warhol. Dollar Sign. Acrílico y tinta serigráfica sobre lienzo. Galería Leo Castelli. 1982**

La obra *Valor* representa una pregunta estética con relación a una antigua duda: ¿qué valores consideran los jurados para seleccionar una obra para la participación de alguna muestra o para ganar un premio cualquiera? Es raro encontrar los criterios de evaluación artístico especificados en las reglas de participación. Elegir apropiadamente un conjunto de obras de diferentes categorías artísticas a partir de una evaluación comparativa cruzada entre ellas, es una tarea compleja y difícil. Valorar comparativamente una pintura, una escultura, un video o una instalación es algo que ajeno a cualquier sentido de comprensión o justicia. La conclusión que noto de todo esto es que, como toda experiencia estética, la naturaleza de la selección se da de manera exclusivamente subjetiva; y en un segundo momento, los críticos se empeñan en ofrecer teorías generales que justifiquen su decisión. Y si así lo es, la selección de las obras se da indirectamente en el momento en que se elige a los jurados.

El Premio Turner es la disputa de arte contemporáneo más conocida del mundo. La Tate Modern creó el premio en 1984 y desde entonces se ha convertido en un acontecimiento nacional. Los artistas participantes deben tener menos de cincuenta

---

<sup>48</sup> Galería fundada en 1957 en Nueva York, la que sirvió de escenario a los movimientos *Pop Art* y arte *conceptual*. Fue el espacio de arte donde Jasper Johns realizó su primera exposición.

años, residir en Gran-Bretaña y haber impresionado a los jurados con alguna exposición sorprendente en algún momento del año anterior. Los cuatro artistas seleccionados por cuatro jurados inauguran una exposición en una gran sala de arte de Tate Britain. Ocho semanas después, los jurados se reúnen y eligen al vencedor. Tras el resultado, los medios británicos nunca se cansan de preguntar: “¿Es esto arte?”. Tal observación sigue puntuando la fragilidad del arte contemporáneo y la vulnerabilidad de los artistas frente al mundo del arte (Thornton, 2010).

Aunque yo considere importantes y muchas veces indispensables a la obra, el valor cognitivo, artístico, moral etc., priorizo, en esta investigación, el valor estético basado en el placer, elemento subjetivo que surge de la satisfacción de preferencias personales en el instante de la experiencia estética. Es decir, el valor estético que tiene que ver más directamente con la recepción de la obra, con la experiencia estética.

Parodiando a Compagnon (2010) cuando habla de la literatura, diría que el valor pictórico, por ejemplo, no puede ser fundamentado teóricamente: no se trata de un límite de la pintura, sino de la teoría. Quiero decir, si consideramos que la idea de una obra surge de una intuición o de algo superior a la razón, como mencionamos en el capítulo anterior, solo este hecho ya indicaría que el arte es imposible de ser abarcado o comprendido en su esencia solamente por medio de la razón o de la teoría. Son dos mundos o fenómenos que no tienen un lenguaje en común. Así como una emoción no puede ser enseñada o comprendida en su expresión e intensidad por el pensamiento y la razón, del mismo modo, el producto de la intuición – la obra de arte – no podría ser asimilado, en su totalidad, por la mente racional. Desde esta perspectiva, veo las obras conceptuales, en su mayoría, como productos artísticos limitados en su acción y pobres en la experiencia estética que proporcionan, dado que no cargan potenciales pertenecientes a otras dimensiones que no sean racionales.

Otra razón de haber elegido el valor estético para el juicio de las obras se relaciona con lo que concierne al tipo de público involucrado. Como la exposición fue enfocada a una audiencia no especializada en arte, el juicio con relación a las obras se fundó justamente en los valores a que ese tipo de espectador está acostumbrado: el valor estético encontrado en la materialidad y cuerpo de la obra. Como sabemos, este valor nos es familiar porque no se restringe solo al ámbito del arte, sino también a la naturaleza, a nuestro entorno en general, al deporte, al comportamiento humano etc.

No obstante, Thornton (2010) afirma que, cuando el gusto del gran público determina el valor de un producto cultural, se corre el riesgo de que la calidad sea perjudicada. La cuestión de la democratización del arte, la mayoría de las veces nos es positiva, porque la intención verdadera no está en crear un arte de calidad y valor para el gran público, sino un arte que venda, que a través de la publicidad y la auto promoción sea consumido por un mayor número de personas.

Al contrario de esta intención señalada por Thornton (2010), la propuesta de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo* tiene en su eje de gravedad la generación de conocimiento en conexión con el valor estético de las obras; así pues, la intención fue instaurar un contenido cognitivo básico capaz de crear una fuerza cognitiva asociada a una fuerza estética presente en las piezas artísticas. No obstante, estos

valores no fueron aquí evaluados por no formar parte del proyecto inicial de esta investigación.

Teniendo en cuenta que cada pieza es única y que cada individuo reacciona a ella en función de su personalidad incomparable, la apreciación crítica de las obras y de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo* está fundamentada en el simple juicio subjetivo y arbitrario del tipo “Me gusta” o “No me gusta”. La evaluación de las obras expuestas por medio de *posts me gusta* y *no me gusta* dice respecto también a la clase de valoración y apreciación vigente en las redes sociales de la Internet. Una reflexión acerca de un condicionamiento que puede generar competencia, dependencia y miedo al vacío de un simple *post*. El internauta que se valora únicamente por la opinión de *likes* debe saber aceptar el hecho de no estar en los más accedidos o de no ser el centro del momento, o aun de notar que en el mundo real del mercado la realidad puede ser completamente diferente.

En un encuentro de Arte Contemporáneo y Gestión Cultural<sup>49</sup> en el que participé en 2017, se afirmó vehementemente que el artista de hoy, que anhela el éxito y la fama, debe empezar actuando en las redes sociales. Algunas galerías ya buscan nuevos potenciales artísticos por el desempeño y visibilidad del artista internauta en el mundo virtual. Por lo tanto, el éxito se relaciona con la cantidad de seguidores, de ser conocido y reconocido por el número de *likes* y comentarios. Lo que da valor a su actuación, a su arte, es la cantidad de vínculos, de conexiones, de adhesiones y de simpatizantes. La pregunta decisiva es: ¿Cuántos *followers* tiene? Conforme señala Torralba (2018): “La conectividad es la única posibilidad de alcanzar la visibilidad y sin visibilidad no hay mercado, ni negocio. Soy visible, luego existo” (p. 97).

En la ponencia *Gestión de Exposiciones Temporales* presentada por la crítica Marisol Salanova, en este mismo encuentro en 2017, se señaló que algunas galerías de arte ya están utilizando las redes sociales como una herramienta a más en el momento de elegir a un artista. Podría verlo como un aspecto positivo, como una forma de democratización del arte, si la evaluación estuviera basada esencialmente en los valores de la obra, pero muchas veces las informaciones sobre el artista, sus actitudes, pensamientos, su vida privada llama más la atención que su propia producción artística.

Por lo que se refiere a la valoración de la exposición *Metamorfosis*, dejo que el propio espectador juzgue las obras por él mismo, sin otras informaciones adicionales que no sean los propios valores en el campo poético de la obra. En verdad, convierto al espectador en el único crítico y experto de la muestra. Solo él tiene el poder de decidir el valor real atribuido a cada pieza, puesto que, desde el principio, todo lo que allá estaba direccionaba hacia este encuentro con él. De toda la estructura triádica artista-obra-espectador, lo que me interesaba era simplemente la verdad perceptiva de este último. Igual que en un primer encuentro entre dos enamorados, lo que valió fue la

---

<sup>49</sup> Encuentro Formativo Cultural Camp en Gestión Cultural especializada en Arte Contemporáneo, proporcionado por Formación al Cuadrado en el período de 21 a 23/07/17, en Teularet (Valencia).

primera impresión, y acto seguido la posibilidad de que el espectador impulsado por esta afección inicial imaginara la fantasía del artista.

### 3.4. El vuelo de Ícaro: la metamorfosis de las obras

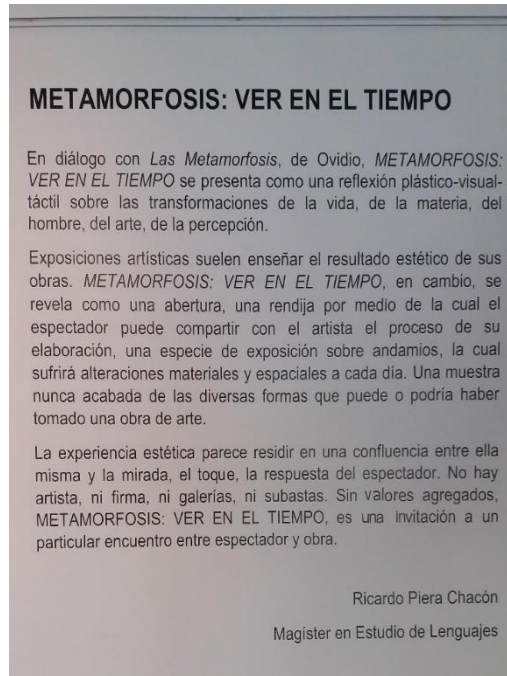
Como habíamos mencionado al inicio de este capítulo, la exposición es el medio por el que se hace posible la publicación de la obra de arte, mejor dicho, el encuentro físico entre espectador y obra. Esta abandona el taller o el espacio creativo para no afectar más al artista, su primer espectador y crítico, sino a otros cuerpos, otros sujetos. Después que la obra sale del taller, el artista ya no tiene control alguno sobre ella. La acogida que el trabajo recibirá al final es lo que finalmente determinará su valor, y este valor es acumulativo. Todos influyen de un modo o de otro en los valores impuestos por cada uno de los representantes del mundo del arte; y juegan con aquel único valor creado por el artista – el valor inherente a la obra. La exposición completa la relación del conjunto de la tríada artista-obra-espectador. Pienso, como artista-investigador, que, de todos los procesos de metamorfosis que la obra sufre desde su creación, este es el más liberador y el más delicado y poético. La obra artística salida del laberinto creativo y creador explora otros ambientes y toma vuelo hacia una altura ignorada y un tiempo impreciso.

Como bien señala el poeta Fernando Pessoa (2006): “El ambiente es el alma de las cosas. Cada cosa tiene una expresión propia y esa expresión le viene de fuera. Cada cosa es la intersección de tres líneas, y esas tres líneas forman esa cosa: una cantidad de materia, el modo como interpretamos, y el ambiente en que está” (p. 88). De ahí que diga que el momento de la exposición es cuando la obra adquiere vida y expresión propias en función del espacio donde yace y de la mirada del observador inserida en este ambiente.

La exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo* es una muestra de carácter metalingüístico e intertextual, es decir, utiliza el lenguaje del propio arte visual en sus diferentes categorías – instalación, pintura, fotografía, escultura, dibujo – para reflexionar y debatir sobre el propio arte contemporáneo. En lo concerniente a su intertextualidad, tiene referencia y mantiene relación con otras obras textuales y artísticas por medio de apropiaciones, citaciones, alusiones y parodias. Se trata de una exposición en construcción, móvil y efímera; una muestra de cuño no comercial, sino de carácter investigativo y artístico.

La propuesta de la muestra fue presentar imágenes sin palabras, es decir, obras que gravitaron solo en su aspecto visual, plástico y artístico; sin catálogo, sin intermediaciones, sin discursos o explicaciones. Las palabras presentes en la muestra eran: un pequeño texto de presentación del evento (imagen 3.31), los títulos de los trabajos, textos como parte de la obra misma (*Palabras y Hierbas, Hitos y Poéticas*) y signos conductores del tema presentado (*Ícaro, Metamorfosis y Gracia Incesante*). A diferencia de nuestra sociedad en la que las palabras han visto reducido su poder semántico, quería llamar la atención para su valor, fuerza y peso. El sujeto gaseoso maneja grandes palabras, pero vaciadas de significado; se habla mucho sin ahondar en nada. Como señala Torralba (2013), las palabras como felicidad, amor, justicia,

libertad pierden su gravedad y solidez y se convierten en valor instantáneo y efímero en los grandes eslóganes y anuncios publicitarios.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 3.31. Texto colocado en la entrada de la exposición escrito por Ricardo Piera Chacón. 2019**

La intención de no producir ningún texto escrito con mayores detalles sobre la exposición o sobre las obras fue una manera de permitir que el espectador pudiera vivir una experiencia estética lo más pura posible. La información debería ser exclusivamente visual, auditiva, táctil u olfativa. *Metamorfosis: ver en el tiempo* fue creada como una oportunidad de leer y comprender el cuerpo de la obra solo por medio de su apariencia, su estructura, sus elementos, su composición, su factura y su contenido. Pienso que explicar una obra con palabras es crear un texto paralelo, donde el espectador es inducido a ver o a encontrar en el objeto que tiene delante de sí las ideas o los pensamientos argumentados por un experto de arte o a veces por el propio artista. La propuesta de la exposición fue un ejercicio de seducción que empezaba con el diálogo directo con la obra, a partir de resonancia y afinación de contenidos y percepciones.

Defiendo la idea de que la actitud del espectador en el momento de la recepción estética debe ser de tipo pasiva en el primero momento, es decir, en el instante de la contemplación del valor estético de la obra, cuando lo tiene, para que, en otro tiempo, pueda actuar de forma activa a través de la imaginación y del entendimiento. De modo que, si facilitamos la comprensión de la obra por medio de textos explicativos,



como solían hacer los críticos y marchantes en la época de las grandes vanguardias, estaríamos sacando la oportunidad de que el espectador mismo llegara a su propia verdad acerca de la obra. Los misterios ganan valor y nos potencializan cuando somos nosotros mismos los que los desvendamos y descubrimos. Ya decía Salvador Dalí (2016): “¡Pintor, no eres un orador! ¡Por lo tanto, pinta y calla!” (p.123), reforzando la misma idea dicha antes por Nietzsche (2017): “El autor tiene que callar la boca cuando su obra abre la boca” (p.186). Deberíamos aprender a escuchar los murmullos de las obras y a leer sus contenidos solo por medio de su imagen.

Las obras de esta exposición fueron creadas basadas en estos principios a partir de la imagen del cuerpo humano. La figura humana, tradicionalmente objeto de la representación artística de todas las épocas, ha sido el tema central desde que empecé mi carrera como artista. Tengo verdadera fascinación por la imagen natural del cuerpo: su belleza, su expresión, su potencialidad, su delicadeza, su fragilidad, su limitación. No encuentro en la naturaleza ningún otro organismo que conlleve mayor perfección ni misterio, no veo ningún otro cuerpo que me inspire tan bien ni me movilice tanto a producir arte. Pinto para el hombre, hablo acerca de la materialidad y de la subjetividad del hombre, mi impresión con el hombre. Su presencia en mis obras se halla en la imagen, en el tema acerca del sujeto humano y en mí mismo.

En la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo* aunque haya obras que no representen la imagen de un ser humano, se refieren subjetivamente a uno de sus aspectos o atributos: *El Toque del Rey Midas* (imagen 4.7), ambición y egoísmo; *Melocotones pintados no perecen* (imagen 2.51), debilidad material y fugaz del cuerpo humano; *Gracia Incesante* (imagen 2.6), relación y relatividad temporal; *Hitos* (imagen 2.48), obstáculos e idiosincrasias; *Palabras y Hierbas* (imagen 4.18), muerte e interconectividad; *Valor* (imagen 3.27), cultura y economía; *Desplazamientos, Mutación* (imagen 3.26 y 2.15); unidad y espiritualidad. Tomo prestados cuerpos de otras naturalezas – hojas, velas, frutas, piedras, palomitas de maíz –, y me apropio de sus cargas simbólicas para hablar de la naturaleza y del comportamiento de este gran protagonista: el ser humano.

La metamorfosis, el arte contemporáneo, y la muerte constituyen temas satélites que fluctúan alrededor de esta temática central de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*. Formada en su mayoría por pinturas – instaladas o solas –, buscamos establecer un diálogo entre el artista anónimo, las obras cambiantes y el espectador corriente, a través del argumento principal: la transformación. Trabajamos con algunas interrogantes que llevaron al espectador a reflexionar acerca de los cambios de la vida y de las pequeñas muertes, teniendo siempre en cuenta el arte contemporáneo como testigo. Como artista, busco posicionarme siempre que me sea posible en la tarea de poder compartir y añadir valores positivos al público en general, a través de mis obras. Como decía Nietzsche (2017): “Uno busca a otro que le ayude a dar a luz sus pensamientos; el otro a quien pueda ayudar; así es como nace un buen diálogo” (p.190). Creo que el discurso artístico entre artista-espectador debería seguir este principio esencial: un coloquio entre almas. Aunque muchos defiendan que ya es algo ultrapasado y romántico.

En el conjunto de las obras de la exposición, opté por representar figuras de hombres y mujeres jóvenes con cuerpos bellos y sanos, como referencia a la modernidad

narcisista y del bienestar que valora el cuerpo y evita las vulnerabilidades humanas: la vejez, la enfermedad, el dolor. No toleramos el envejecimiento. Luchamos vehementemente contra el paso del tiempo y contra todo que desestabilice y desestructure nuestra libertad y autonomía. Las imágenes de figuras humanas mezcladas con letras y palabras fueron un recurso utilizado para recordar que el hombre es un ser dotado de *logos*, y, por lo tanto, enfatizar la importancia de las palabras y su antigua e incansable batalla con la imagen.

Precisamente, para esta exposición, decidí echar mano del mayor número de lenguajes posibles a fin de enfatizar los distintos tipos de medios elegidos, así como permitir que el espectador tuviera experiencias estéticas variadas, usar un mismo objeto en diferentes representaciones, y romper las fronteras entre los lenguajes, superponiéndolos en una misma obra. Utilicé la pintura, el dibujo, la instalación, la fotografía para interrogar al espectador sobre la metamorfosis y la dimensión del tiempo. En la construcción de las instalaciones, tomé prestada la pintura figurativa para dialogar con otras categorías, medios y lenguajes. Aunque haya utilizado distintas clases de piezas y soportes, la propuesta de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo* tuvo como reto crear obras contemporáneas centradas en una categoría de arte y técnica convencional, ya considerada por muchos como anticuada y ultrapasada: la pintura en óleo sobre lienzo.

Si los artistas intentasen romper con el arte convencional del momento, ¿qué tipo de lenguaje o categoría prevalecería? Para ello, bastaría notar cuáles son los tipos de trabajos que predominan en el mundo del arte contemporáneo e innovar o producir obras justamente de carácter opuesto. ¿Dónde se halla la libertad de expresión en el arte contemporáneo, si el circuito del arte excluye determinadas obras del escenario artístico que no se adecuan efectivamente a sus propósitos? Enrique Vila-Matas (2014), en su visita a la *Documenta 13*, señala la ausencia de la pintura en la muestra:

¿Había en Kassel algún artista con el coraje suficiente para colgar en una pared un cuadro, un simple cuadro? Me imaginaba el gran estallido de carcajadas que se produciría si a algún valeroso infeliz se le ocurriera colgar un lienzo en una pared del Fridericianum. Como a nadie parecía gustarle allí que le vieran terriblemente anticuado, no había modo de ver una pintura por ninguna parte. (p. 100)

En una sociedad plural y múltiple como la nuestra no debería haber espacio para cercenar ningún tipo de arte o restricción al medio de expresión elegido por los artistas. Es curioso que el principal creador y autor del producto que moviliza todo el mundo del arte y su mercado sea justamente el que es menos considerado o llevado en cuenta.

En lo que respecta a la obtención de un espacio de arte para la exposición *Metamorfosis: ver en tiempo* fue una tarea difícil, desesperante y espinosa. Solo después de más de un año buscando un espacio para exponer, logramos la sala de arte Eduardo Escalante de la Biblioteca d'Arrancapins. Por lo tanto, no fue exactamente una elección del espacio, puesto que no había otras opciones disponibles a la época. El hecho de ser un artista extranjero, tener pocos amigos, no conocer a las personas del circuito artístico, así como ignorar la logística de exponer en Valencia, dificultó aún más el proceso de concreción del proyecto que habíamos propuesto al principio

de la investigación. En definitiva, el proyecto expositivo sufrió también varias metamorfosis antes de su materialización.

Según Thornton (2010), quien participa del mundo del arte suele desempeñar uno o más de los siguientes seis roles: artista, marchante, comisario, crítico, coleccionador y subastador. Para Thornton (2010), la posición más difícil es la del artista, pero son los marchantes quienes ocupan el lugar central, orientando, controlando y desviando el poder de todos los demás actuantes. Es importante destacar que el mundo del arte es mucho más amplio que el mercado del arte. Regularmente, este último dice respecto a la actividad comercial y a las personas que compran y venden arte: marchantes, coleccionadores, subastadores; mientras el mundo del arte está formado por aquellos que no solo trabajan en él, sino que lo viven en tiempo integral, son los agentes del circuito artístico: críticos, comisarios y los propios artistas.

Vivimos en un escenario artístico concebido por los grandes representantes del mundo del arte donde no se lleva en cuenta la opinión de la principal figura en el que se funda: el artista. Según O'Doherty (2010), el producto creado por su autor es filtrado por las galerías, ofrecido a los coleccionadores e instituciones públicas, comentado en revistas patrocinadas en parte por las galerías, para terminar y es cogido por el engranaje académico, que lo consolida como objeto artístico, que pasa a formar parte de la historia del arte. Entonces, afirma el crítico irlandés, “no tenemos el arte que merecemos, sino el arte por el que pagamos” (p. 132).

¿Cuál sería entonces el arte que merecemos? Es sobre este tipo de arte que intentamos reflexionar con esta investigación. Hay muchos espacios de arte donde lo que menos se discute es el arte. Como señala Thornton (2010), la Bienal de Venecia es un evento artístico profesional de gran escala tan fuertemente social que es difícil dar atención al arte. Pienso que la mayor metamorfosis que el arte necesita actualmente no está en su valor estético, artístico o conceptual, sino en su aspecto relacional, funcional y, sobre todo, humano. Como artista, la pregunta que me moviliza hoy es: ¿Para qué y para quién produzco mi arte? Sobre un supuesto paradigma que el mundo necesita en este momento, el filósofo colombiano Bernardo Toro (2018) nos enseña un camino:

La ética es el arte de elegir lo que conviene a la vida digna de las personas y al cuidado de los bienes ecosistémicos del planeta. Esta definición es válida para la familia, la empresa y para cualquier actuación personal. Como es una práctica, un arte, se perfecciona con la repetición diaria, no con el discurso. No importa lo que usted haga o practique, sea artista o intelectual, trabajador o poeta, creyente o ateo, de derecha o izquierda, si lo que hace está contribuyendo a la vida digna de la gente, es decir, está ayudando a que los derechos humanos sean posibles, y al mismo tiempo, su actuación contribuye a cuidar los bienes ecosistémicos del planeta, esto es, su actuación es ética. (s/p)

Pienso que nosotros como creadores artísticos, en este momento de gran transición, deberíamos añadir al discurso de la libertad del artista y de la obra, la figura esencial del espectador; tratarlo con más respeto, generosidad, amor, o como dice Toro (2018), actuar con ética y cuidar al ser humano. Este trabajo me llevó también a otra pregunta: ¿Qué clase de arte el público contemporáneo gustaría de encontrar en los espacios de arte, o mejor, necesitaría ver y experimentar? No obstante, esta cuestión sería un argumento para reflexionar en otro momento.

Volviendo al tema de la muestra, en lo concerniente a la relación de la obra con el espacio de la exposición, señalo que la primera metamorfosis que la pieza sufre ocurre cuando abandona su crisálida, es decir, sale de su espacio de creación. Todos los artistas tienen la experiencia y conocimiento de este hecho cuando instalan por primera vez la obra en el sitio de la exhibición: ocurre la sensación de alteración de la dimensión y la expresión de la pieza artística. En un fragmento de la novela *La Obra* de Émile Zola (como se citó en Lichtenstein, 2013), por ejemplo, el escritor francés demuestra la reacción del personaje del pintor Claude Lantier delante de su obra en el espacio expositivo:

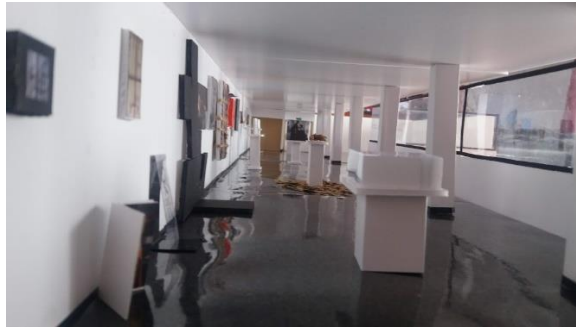
Y con los ojos muy abiertos, vidriosos y atraídos por una fuerza irresistible, miró su pintura, se sorprendió, apenas la reconoció allí, en esa habitación. Ciertamente no era la misma obra que había producido en su atelier. Había perdido su color debido a la pálida luz de la tela del lienzo; también parecía haberse reducido en tamaño, además de ser más violenta y laboriosa al mismo tiempo; y, ya sea por la proximidad o por el nuevo entorno en que ella se encontraba, se dio cuenta de sus defectos a primera vista, después de haber vivido, durante meses, ciego ante ella. (p. 116)

Con el objetivo de estar consciente de estas transformaciones y disminuir sus efectos en el momento del montaje de la exposición, elaboré anteriormente un estudio de todas las obras en el espacio de la sala Eduardo Escalante, en lo concerniente al número de trabajos, a su dimensión y ubicación. El resultado se tradujo en maquetas individuales de cada obra (imagen 3.32) y una gran maqueta con todas ellas organizadas en el espacio expositivo (imagen 3.33). A fin de reforzar la idea de metamorfosis y provocar otras preguntas, descubrimientos, reflexiones aparte de la lectura de la obra aislada, pensé el espacio como un gran organismo donde las piezas estarían interrelacionadas. Además de intentar unificar y direccionar la visita del espectador por medio de los temas de las obras, elegí un elemento de ligazón, relación y diálogo entre las obras y con el entorno: el hilo. Representado de manera objetiva y real o subjetiva e imaginativa, el visitante atento podría distinguirlo en forma de hilos de coser, de cuerdas, de líneas del tiempo, de la escritura, del dibujo, de la mirada, de la vida.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 3.32. Conjunto de maquetas individuales de las obras. 2018-9**



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 3.33. Maqueta principal del espacio expositivo – Vista desde el final de la sala. 198 x 30 x 14 cm. 2019**

En lo referente a la dimensión de las obras de arte en general, mi admiración siempre fue por los extremos: cuadros muy grandes o pequeños. Por cuestiones de logística, desafortunadamente, la mayoría de mis trabajos son de tamaño mediano. Las tres veces en que he pintado algo en grandes dimensiones, fue debido a encargos para una iglesia en la ciudad de Salvador, en Brasil. Una de las obras se trata de la pintura del retrato de la beata chilena Laura Vicuña (imagen 3.34), y los otros dos son pinturas sobre la pared de una sala de oración de los curas salesianos y sobre la pared principal de la iglesia Nossa Senhora Auxiliadora (imagen 3.35), también en Salvador.



Fuente: Eduardo Góes (2000)

**Imagen 3.34. Eduardo Góes. *Laura Vicuña*. Óleo sobre tela. 300 x 200 cm. 2000**



Fuente: Eduardo Góes (2000)

**Imagen 3.35. Eduardo Góes. Mural en la iglesia N. Sra. Auxiliadora. Acrílica sobre pared. 32 m<sup>2</sup>. 2000**

El gran formato de las obras en el arte es una de las muchas estrategias del artista en el fascinante juego del lenguaje. Cuando hablo del formato de la tela, me refiero específicamente a su dimensión física, limitada por la moldura o marco del cuadro. Por lo general, esta estructura física es determinada por el artista según su estilo y necesidad individual; de igual manera, está inextricablemente enmarañada con la forma y el contenido. La obra monumental de Pollock, por ejemplo, fue resultado de su intención interna de estar él mismo dentro de la pintura.

Con la obra *Echos* (imagen 1.2), busqué llamar la atención para este aspecto dimensional y su potencial definidor de valores; una obra en gran formato impacta y afecta mucho más al observador que la misma obra en un tamaño más pequeño. Grandes dimensiones traen a la obra para más cerca del cuerpo material, el observador se empequeñece ante ella. Las pinturas contemporáneas suelen ser de grandes dimensiones. Thornton (2010) señala: "...a comienzos del siglo XXI, cuando muchos artistas varones parecen abrazar el lema "si tienes dudas, hazlo más grande" (p.271).

No obstante, el tamaño del cuadro no es solo una cuestión de escala, como afirma Leirner (1991), sino una amplitud del rayo de acción – hasta dónde el artista quiere ir, los objetivos que intenta alcanzar, la elección de la audiencia –, luego no se trata de una simple dimensión física, de una escala con "proporción de tamaño y medida", sino de una dimensión metafísica, es decir, la manera como la obra penetra y se comporta en el contexto político y social: su dimensión pública.

La dimensión de una obra pictórica, por ejemplo, mantiene una estrecha relación con el ambiente, y sigue, de acuerdo con Leirner (1991), la siguiente progresión: pintura, moldura, pared, habitación, edificio, ciudad, territorio, tierra, universo. De igual forma funciona la dimensión del artista, que puede limitarse tanto a su dimensión

espacial, cuando el campo de actuación de su producción puede variar desde su ciudad hasta alcanzar el circuito internacional, como a una dimensión temporal, cuando actúa en el mundo mientras vive, o en la “eternidad” a través de la proyección de su obra y su relato histórico.

Adelantémonos a lo que hemos de ver en el próximo capítulo más detenidamente. Como en toda comunicación o mensaje el productor o emisor del contenido debe tener en mente qué tipo de público anhela afectar. En el mundo de la literatura, de la música, del teatro y del cine este componente es bien definido y presente en su contenido, no obstante, no pasa lo mismo cuando se trata de las artes visuales.

¿Quién es el Espectador, también llamado de Visitante u Observador? Brian O’Doherty (2002) afirma que él es justo aquel que no tiene faz, es sobre todo espaldas; y que se queda siempre titubeante delante de una nueva obra que exige su atención o reacción. El espectador es el coadyuvante complaciente que experimenta y no se resiente de que le demos instrucciones. Este hecho lo verifiqué cuando solicité la participación del espectador para evaluar las obras con la señal “Me Gusta” y “No Me Gusta”; ningún visitante se negó o señaló insatisfacción en hacerlo. Como mencionamos en el proyecto, no había ninguna restricción con respecto al tipo de público visitante de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*. La definición y la dirección de las obras a un público no especializado en arte fue solo una especificación para esta investigación en el ámbito de la experiencia estética. En lo concerniente a la relación con el público, queríamos que el visitante se convirtiera en un agente transformador activo y pasivo a la vez, afectar las obras y dejarse afectar por ellas; que pudiera también desarrollar algún tipo de responsabilidad y compromiso con el evento. Sobre este último aspecto, hablamos específicamente de las obras *Sombras*, que fue sorteada el último día de la exposición y *Travessia em Dó(r) Menor*.

La exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo* no exige un visitante intelectual o iniciado en arte, sino un espectador curioso, sensible, aventurero, un espectador interesado tanto en descubrir algo más allá de lo que ven sus ojos como poder interactuar con las obras. De ahí que, desde el proyecto de la exposición, el artista o comisario haya querido evitar que el público estuviera abandonado a su propia suerte en el espacio de la muestra. Cabe al comisario, a través del montaje, de la ubicación de cada obra y de las interrelaciones entre ellas, guiar al visitante de manera que lo seduzca y lo entretenga. El artista debe asegurarse de que, para el público en general, las informaciones esenciales de la obra lleguen en el acto de la experiencia, y que sean solucionadas allí mismo. El título de una obra, por ejemplo, es un guía de pensamiento, un instrumento utilizado por el artista para comunicar al lector qué dirección seguir sobre el tema de la obra. Puede que el espectador más cultivado lleve consigo algunas ideas o reflexiones, dando a la obra una temporalidad de plazo o vida más larga y duradera. Se dice entonces que la obra ha capturado la atención del espectador, ha ultrapasado la barrera del espacio de la exposición y del tiempo de la experiencia estética. De hecho, si ello ocurriera, significaría, para mí, un exitoso trabajo del conjunto artista-obra-espectador.

La obra *Alma Velada* (imagen 3.36) crea esta clase de resistencia en el espectador mencionada arriba por Torralba (2018) – la mirada que no ve la imagen alimenta el

vacío y la no-imagen. La obra es una pintura en óleo sobre lienzo (imagen 3.36) que fue presentada al público empaquetada. En ningún momento de la exposición fue retirado el papel y revelada la imagen que había debajo. La obra guardaba en su interior algo desconocido, inaccesible a la visión. Por su forma se sabe que hay posiblemente un cuadro debajo, una imagen que no se muestra, que silencia, pero aun así susurra algo, igual que todas las obras de arte. La intención fue crear un misterio sobre la obra, puesto que en mi opinión todo arte lleva en sí un grado de secreto. Como afirma Carmen Marcos (2011): “Cualquier trabajo artístico actúa como una caja, ya que, aun siendo una superficie plana, guarda un interior, un contenido” (p.43). Pero, en *Alma Velada* la propia obra guardaba a sí misma.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 3.36.** Eduardo Góes. *Alma Velada*. Óleo sobre lienzo, papel y cordón. 100 x 100 cm. 2019



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 3.37.** Eduardo Góes. Pintura en óleo sobre lienzo empaquetada en la obra *Alma Velada*. 100 x100 cm. 2019



Según O'Doherty (2010), el diálogo entre artista y espectador proporciona una buena definición del tipo de sociedad que construimos. La hostilidad de la vanguardia con el público, por ejemplo, se expresa por medio de las transgresiones lógicas y de la disociación de los sentidos. El espectador accede a un recinto donde experimenta un cierto desorden y molestia. Lo que él enfrenta, si no es un iniciado, es casi incomprensible – el arte es difícil. Es un tipo de arte que acaba no solo fomentando el esnobismo social, financiero e intelectual, sino también facilitando especulaciones sobre su valor. Según Torralba (2018), el ciudadano gaseoso se ha acostumbrado a lo fácil, a lo sencillo, a lo que no provoque contradicción interna, resistencia ni pensamientos complejos. “En la civilización gaseosa, las obras culturales ya no tienen como finalidad dar que pensar, subvertir el orden establecido, indignar al espectador. Su objetivo es distraer, constituyen la gran ocasión para pasar la tarde de domingo” (p. 45). Es el arte del entretenimiento, del espectáculo, de las grandes exposiciones, de las bienales.

El paquete funcionaba como un obstáculo entre el ojo de quien percibe y lo que se presenta; simbolizaba los valores agregados a la obra que impedía mirarla tal como era en su naturaleza pictórica. Aunque la pieza artística estuviera materialmente delante de los ojos del espectador, era naturalmente inaccesible a él. Para enterarse de la pintura tenía que hacer uso de un aparato tecnológico y a través de un código QR (imagen 3.38) podría visualizar la imagen digital de la misma imagen que estaba delante de sí materialmente, pero ocultada. La obra fue presentada al público, pero no le fue enseñada; ella no se desnudó ante la mirada del espectador. *Alma Velada* es una reflexión acerca de la importancia de la recepción estética presencial, es decir, cuando el cuerpo de la obra afecta directamente el cuerpo del sujeto observador. No siempre estar frente a una pieza de arte significa la posibilidad y la capacidad de mirarla. *Alma Velada* extrapola el espacio físico de la muestra y adentra el espacio virtual.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 3.38. QR creado para acceder a la imagen del cuadro**

La obra fue creada a partir de la idea del trabajo del pintor chileno hiperrealista, Claudio Bravo (imagen 3.39). Además de los aspectos ya mencionados arriba, quise también provocar al público enseñando una obra cuya visión no era inmediata: la imagen tendría que ser buscada. Intenté llamar la atención sobre nuestra cultura de la inmediatez, que no tolera la espera.



Fuente: <http://mitimitistudio.com/>

**Imagen 3.39. Claudio Bravo. *El Paquete*. Pastel seco sobre papel. 76,5 x 109,5 cm. 1967**

Veamos a seguir la recepción estética y algunas reacciones del público con relación a las obras de la exposición.

# 4

## **El Dominio de la Medusa: la Experiencia Estética de la Muestra *Metamorfosis: Ver en el Tiempo***

En este último capítulo, reflexionamos sobre la recepción estética de las obras de la muestra por parte de la audiencia y sobre los elementos involucrados en el proceso: los públicos, los encuentros, las miradas, los efectos, los afectos. En el primer apartado, buscamos entender mejor el alejamiento y la incompreensión del público lego con relación al arte contemporáneo. Asimismo, presentamos más de cerca tanto la figura del espectador y su postura en el momento de la experiencia estética, como la posibilidad de crearse un arte más democrático y menos excluyente. A continuación, hablamos sobre el fenómeno de la recepción estética, como una experiencia individual y particular del espectador, que tiene su tiempo de acción y exigencias. Destacamos los conceptos principales de la doctrina de los afectos de Spinoza (2016) y los asociamos a la experiencia estética. En el tercer y último apartado, tratamos del resultado final de esta investigación y de las metodologías aplicadas para el conocimiento de las afecciones de los espectadores, quienes visitaron la exposición de un artista anónimo *Metamorfosis: ver en el tiempo*. Exponemos allí sus elecciones, gustos, percepciones, comportamientos y discursos

elaborados a partir del “me gusta”, de un cuestionario, de notas dejadas en el libro de visitas, y observaciones hechas a lo largo de la muestra.

Para ilustrar el momento del acercamiento entre obra y espectador, integré el mito de Medusa, personaje cuyo poder de la mirada era capaz de transformar al sujeto mirado en piedra, o a lo mejor, en estatua u obra de arte. De este modo la describe Ovidio (2013) en su libro *Metamorfosis*:

Medusa era de una belleza deslumbrante, y muchos nobles rivalizaban con la esperanza de poseerla, y nada en ella era más hermoso que sus cabellos (...). Dicen que el dios del mar la violó en un templo dedicado a Minerva: la hija de Júpiter se volvió de espaldas, cubriéndose los castos ojos con la égida, pero para que el hecho no quedase impune, transformó la cabellera de la gorgona en serpientes repugnantes. (p. 179)

A partir del hechizo de la diosa, todos los que miraban a Medusa se metamorfoseaban en piedra. El personaje de la Medusa se ha convertido en un tema frecuente en la historia del arte y fue immortalizado en distintas obras por varios artistas de diferentes épocas, a saber: *Perseo con la cabeza de Medusa* (1554), por Benvenuto Cellini; *Medusa* (1597), por Caravaggio; *Cabeza de Medusa*, por Peter Paul Rubens (imagen 4.1); *Perseo con la cabeza de Medusa* (1801), por Antonio Canova; *Medusa* (1878), por Arnold Böcklin; *Medusa* (1963), por Salvador Dalí; *Cranes et tetes de Meduse* (1971), por Pablo Picasso<sup>50</sup>.

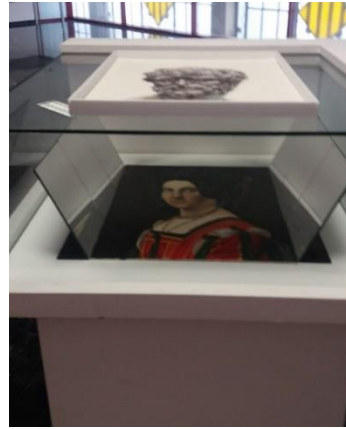


Fuente: <https://historia-arte.com/>

**Imagen 4.1.** Peter Paul Rubens. *Cabeza de Medusa*. Óleo sobre lienzo. 68,5 x 118 cm. 1618

Por el hecho de ser un tema tan corriente en el mundo del arte y estar relacionado con el contenido de la exposición *Metamorfosis*, decidí producir la obra *Cuando te vi* (imagen 4.2) para reflexionar sobre el fenómeno de la postura y de la mirada del espectador en la experiencia estética.

<sup>50</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Medusa\\_\(mitolog%C3%ADa\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Medusa_(mitolog%C3%ADa)). Recuperado el 06/05/20.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 4.2.** Eduardo Góes. *Cuando te vi*. Óleo sobre lienzo, dos cuadros de 46 x 38 cm. 2019

*Cuando te vi* estaba compuesta por dos pinturas en óleo sobre lienzo. La primera se trataba de la imagen de una escultura retirada de la internet pintada en blanco y negro, pero con los ojos reales, es decir, representados como si fueran ojos de una persona y no de una escultura. El segundo cuadro (imagen 4.3) se hallaba debajo del primero, apoyado sobre una superficie de cristal transparente; la imagen pintada de la Medusa solo era vista a través del reflejo de los espejos que estaban debajo de los dos cuadros. Los cambios de esta obra fueron producidos por la disposición de los seis espejos que creaban una imagen fragmentada. Solo el último día podría verse la imagen de la Medusa sin ninguna deformación. La pintura de la gorgona fue realizada a partir de la mezcla de la imagen de una Medusa retirada de la internet (imagen 4.4) y de la pintura *La Belle Ferronniere* de Leonardo da Vinci (imagen 4.5).



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 4.3.** Eduardo Góes. *Cuando te vi*. Óleo sobre lienzo. 46 x 38 cm. 2019



Fuente: <https://mundoshumanosysociedades.blogspot.com>

**Imagen 4.4. Medusa**<sup>51</sup>



Fuente: <https://www.posterlounge.es/>

**Imagen 4.5. Leonardo da Vinci. La Belle Ferronniere. 63 x 46 cm. 1490**

Con la obra *Cuando te vi* quise llamar la atención para el poder que las obras de arte deben tener con relación a quien las mira. Pienso que la peor cosa que puede pasar a un artista es percibir que su trabajo artístico no produce ningún efecto en el espectador, es decir, que la obra no afecte o paralice al visitante de alguna forma. Ahora bien, Spinoza (2016) afirma que pocos objetos en el mundo, si acaso algunos, son emocionalmente neutros, o sea, indiferentes en afecciones corpóreas del individuo. El profesor de neurociencia, psicología y filosofía, Antonio Damasio (2019), señala que: “La diferenciación emocional entre objetos es una distinción de grados: unos evocan reacciones emocionales débiles, apenas perceptibles; otros despiertan reacciones emocionales fuertes, y entre unos y otros existen todos los grados intermedios” (p. 68).

Para muchos artistas, una de las funciones del arte contemporáneo es subvertir conceptos, provocar polémicas, discusiones y nuevas percepciones. Sigo este mismo pensamiento, pero, como he mencionado anteriormente, no me interesa impactar al espectador de forma violenta, brusca, con elementos que le causen inquietud, asco, molestia, repulsión, disgusto, desagrado, como suelen actuar muchos artistas. Es obvio que este tipo de arte cumple su función de afectar al observador, pero prefiero, aunque sea más difícil, producir obras que impresionen de manera más positiva, sutil, insinuante, alusiva y menos directa. Sigo el pensamiento de la dinámica de los afectos de Spinoza (2016), que afirma que los cuerpos que afectan otros cuerpos de forma positiva generan en la mente del hombre afectos o pensamientos que aumentan su potencia o energía vital, es decir, el individuo afectado asume una condición de mejor perfección. Para el filósofo holandés, todo lo que toca el cuerpo toca a la persona entera. Como artista o alguien que tiene el potencial de ejercer influencia sobre los

<sup>51</sup><https://mundoshumanosysociedades.blogspot.com/2014/07/mdedusa-significado-mitologico-y.html>.

Recuperado el 15/06/20.

demás, veo que mi responsabilidad, mi parcela y mi contribución es intentar crear un mundo mejor, a través de la belleza, de lo bueno y del bien. La semejanza atrae lo que es semejante, como expresa la frase latina *similia similibus congregantur* (reuniones similares).

Acudir a una exposición o a cualquier otro espacio artístico no se resume únicamente a mirar obras de arte; se visita una exposición por el placer de descubrir lugares, rostros, objetos desconocidos, de extender el conocimiento de un mundo inagotable de posibilidades y encuentros inesperados, una fuente ilimitada de ensoñaciones y observaciones. No obstante, el lenguaje y los códigos adoptados por el artista pueden no coincidir con los del público. Una audiencia, en general, está formada por personas con diferentes modos de percepción, con distintas formaciones, contaminaciones, experiencias y visiones de mundo. Desde esta perspectiva, pienso que el artista debe, respetando su propia expresión y la calidad de su trabajo, comunicar sus ideas y sentimientos de una manera que puedan ser accesibles a todos, indistintamente. En esta investigación busco esencialmente intentar esta posibilidad. Para ello, es necesario, primero, que haya una experiencia estética, o sea, que las obras no sean indiferentes o ignoradas por el público y, segundo, que ellas le causen una primera impresión positiva: “me gusta”.

Es cierto que no podemos alegrar o causar efectos positivos en todos, porque los entes humanos son particulares y especiales. No obstante, a mi parecer, el artista debería crear recursos estéticos que incluyeran a un público lo más heterogéneo posible. Dicho de otro modo, podría trazar caminos, crear una estética que no desorientase al espectador, que le posibilitara tener una aprehensión desde un saber superficial hasta uno más profundo, variándolo así, según el potencial de cada uno. Para el surgimiento de un arte más democrático, pienso que el artista debe facilitar la experiencia estética para el público lego, facilitar el *pathos*<sup>52</sup> y evitar la incompreensión, el léxico rebuscado e incomprensible, sin que para ello disminuya la calidad de los trabajos.

Por lo que respecta a la función del arte, el escritor español Vila-Matas (2014) señala: “Se escribe para atar al lector, para adueñarse de él, para seducirlo, para subyugarlo, para entrar en el espíritu del otro y quedarse allí, para conmocionarlo, para conquistarlo” (p. 44). Pienso que el arte, sea cual fuera, debería mantener esta clase de relación y afección entre artista-espectador: un diálogo entre almas afines.

Cuando el espectador se encuentra delante de un cuerpo concreto, como una obra de arte, por ejemplo, varios factores influyen la interpretación de los aspectos observados y asimilados; sean ellos elementos externos, a saber: el espacio, el tema de la exposición, el tipo de obra, la apariencia, el enfoque etc., o sean capacidades internas: la percepción, la memoria, la inferencia etc. A través de la percepción, por

---

<sup>52</sup> En la crítica artística, la palabra *pathos* se utiliza para referirse a la íntima emoción presente en una obra de arte que despierta otra similar en quien la contempla. Representa un apelo a la emoción del público, a su empatía, provocando sentimientos que ya residen en él. *Pathos* es en realidad la técnica de comunicación que se utiliza con mayor frecuencia en la retórica (donde se lo considera uno de los tres modos de la expresión, junto con el *ethos* y el *logos*, términos griegos, asimismo) y en la literatura, el cine y otras artes narrativas. Es también el “gancho” principal, la anécdota, el misterio o el hecho maravilloso que atrapa al lector o espectador de una obra. (Salabert, 2013).

ejemplo, el cerebro atribuye significados a estímulos sensoriales a partir de la captación, selección y organización de las informaciones e impresiones recibidas por los sentidos (Vieira y Rodrigues, 2011).

Según el profesor e investigador Antonio Damasio (2019), la forma en que concebimos el mundo que nos rodea no refleja necesariamente la realidad tal como ella es. Las imágenes mentales correspondientes a los objetos no son imágenes especulares pasivas que reflejan el objeto en sí, sino creaciones del cerebro construidas por patrones neurales. Con las palabras de Damasio (2019): “La construcción de estos patrones neurales se basa en la selección momentánea de neuronas y circuitos activados por la interacción. En otras palabras, las piezas fundamentales existen en el cerebro, están disponibles para ser tomadas (seleccionadas) y ensambladas en una determinada disposición” (p.218). Estos encajes o resultados de interacciones son justamente las imágenes que se construyen en el cerebro provocadas por un cuerpo u objeto exterior, y no réplicas o reflejos especulares de este cuerpo. No obstante, el profesor afirma que somos biológicamente tan similares entre nosotros que aceptamos la idea de que cada uno de nosotros producimos imágenes mentales como réplicas del objeto concreto, pero, en realidad, no lo hemos hecho.

De modo que es muy difícil averiguar qué tipo de experiencia estética o qué afecciones del cuerpo de la obra pueden afectar realmente cada uno de los espectadores, sobre todo por el hecho de que, la mayoría de las veces, no nos damos cuenta de estos afectos, es decir, no somos conscientes de ellos en nuestra alma. Además de este fenómeno, hay también la posibilidad de una misma obra poder provocar efectos distintos. Así, afirma Spinoza (2016): “Hombres distintos pueden ser afectados de distintas maneras por un solo y mismo objeto, y un solo y mismo hombre puede, en tiempos distintos, ser afectado de distintas maneras por un solo y mismo objeto” (p. 267). Cada cual juzga según su afecto lo que es bueno o malo, mejor o peor. Por ello, el método de evaluar la experiencia estética de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, fue considerar el primer momento de contacto o encuentro con la obra, sin reflexiones. Lo que me interesaba era conocer el afecto del espectador por medio de la información “me gusta” o “no me gusta” y, a partir del cuestionario, verificar o conocer la razón de su respuesta, teniendo en cuenta que, muchas veces, él mismo desconoce estos afectos.

Pienso que en una experiencia estética satisfactoria el espectador se deja llevar por los deseos o impulsos; puede parar y detenerse frente a una obra sin interrupciones; seguir abierto a las impresiones, estar en silencio y dejar que sus ideas se empapen de lo que ve. Así dice Bachelard (en Breton, 2017): “Parecería que, para comprender bien el silencio, nuestra alma necesita ver algo que se calle” (p.71). Y con respecto a este silencio, la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo* tuvo como propuesta permitir al espectador una visita sin guías, ni humanas, ni electrónicas, ni de papel; permitir que el público, igual que un *flâneur*, se dejara llevar libremente por la mirada y se detuviera solamente por la atracción de imágenes, formas y colores; y las voces escuchadas fueran simplemente las de su interior, sin influencias de mediaciones. Pienso igual que el personaje de Balzac (2005), Porbus, que afirma: “Los pintores no deben meditar sino con los pinceles en la mano” (p. 25).



#### 4.1. El poder de la mirada: la figura del espectador

No hay respuestas definitivas con respecto a los lazos que se establecen entre el arte contemporáneo y sus públicos. Toda obra artística es un objeto de comunicación, por lo tanto, transmite un mensaje creado por un artista direccionado a un receptor o “público”. La producción artística siempre dependió de patronos que dinamizaron y fomentaron los trabajos de los artistas. En este contexto, se encuentran los mecenas del Renacimiento, las jerarquías de poder, representadas por la Iglesia y por el Rey, los marchantes, las asociaciones, y en nuestros días, los nuevos mecenas, léase instituciones, empresas nacionales e internacionales, bancos, fundaciones y particulares. Entre los patronos y el público se destacan los clientes, que, con su alto estatus socioeconómico, influyen en el éxito o no de una tendencia o corriente. El público, el último de los tres estamentos, al contrario de los dos anteriores, no influencia, a través de sus gustos particulares, el mercado del arte. Notamos que el público que consume estéticamente el objeto artístico es distinto y tiene otros intereses que aquellos que consumen el arte como mercancía. Los componentes del mercado del arte, por ejemplo, tienen una relación distinta con el objeto de arte; ellos son movilizados por otros deseos. Como dice Damasio (2019): “Sea como sea, hay una rica interacción entre el objeto de deseo y un cúmulo de memorias personales pertinentes al objeto: ocasiones pasadas de deseo, aspiraciones pasadas y placeres pasados, reales o imaginados” (p. 110).

Jeff Koons, en una entrevista con Thornton (2015), declara su emoción al momento de adquirir una obra de arte: “Comprar obras me fortalece. Me da energía. Me da sentido... Nunca pienso en el precio. Si realmente te gustan unas obras, debes estar dispuesto a pagar incluso más de lo que valen. Las cosas realmente grandes aportan valor a la sociedad” (p. 112). Por lo tanto, notamos que la relación de un comprador de una obra de arte es completamente distinta a la del público corriente, el que la ve simplemente como un objeto artístico.

Para intentar explicar la falta de interés y la distancia que todavía hay entre el gran público y la producción de arte contemporáneo, podemos distinguir algunos motivos más lógicos, a saber: la ausencia de los soportes y lenguajes tradicionales, el abandono de la belleza y de otros aspectos estéticos, el concepto que prevalece sobre la materialidad o visibilidad del objeto, el interés de algunos en seguir defendiendo que el arte es solo para una élite, la ausencia de una buena factura o del virtuosismo en la obra. En definitiva, todos estos aspectos suelen generar un alejamiento e incompreensión ante el arte contemporáneo por parte del público no iniciado o familiarizado con la lógica del funcionamiento del arte actual. Este público está inmerso en un contexto cuyos parámetros de identificación, evaluación y valoración del objeto artístico son influenciados todavía por concepciones clásicas.

Es natural, en todo proceso de recepción, que una idea u objeto desconocido o innovador provoque inicialmente ciertos incómodos o embarazos al público desavisado. Siempre fue así con los nuevos estilos de arte que surgieron a lo largo de la historia, sobre todo con el público del arte moderno. Volvamos una vez más a la novela de Émile Zola (como se citó en Lichtenstein, 2013), *La Obra*. En el siguiente

fragmento se verifica la reacción del público frente al cuadro *Al aire libre* pintado por el personaje Claude Lantier. Se trata evidentemente de una alusión al *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (imagen 4.6):

El ruido causado por aquel cuadro ridículo se estaba extendiendo, la gente se apresuró desde las cuatro esquinas del Salón, llegando en bandadas, empujándose unos a otros, con ganas de entrar. [...] Las frases de efecto llovieron más que en cualquier otro lugar; fue el tema, principalmente, el que instigó a la gente: era imposible de entender, era irracional, un delirio burlesco. [...] Los que no se rieron se enfurecieron: el azulado y el uso innovador de la luz parecían un insulto (p. 117-118).



Fuente: <https://es.wikipedia.org/>

**Imagen 4.6.** Edouard Manet. *Le Déjeuner sur l'herbe*. Óleo sobre lienzo. 208 x 264,5 cm. 1863

El problema de la recepción estética por parte del público es pensar el arte todavía de la misma manera como solía hacerse en épocas anteriores. Realizar lecturas de obras contemporáneas con los ojos del pasado es una tentación en la que todos nosotros solemos caer. El pasado nos permite reelaborar, reinterpretar, es un tiempo maleable: el futuro es un conjunto vacío y el presente, demasiado resistente, afirma Teixeira Coelho en su comentario sobre *La obra maestra desconocida (A obra-prima ignorada)* de Balzac (2012). Cuando leemos una obra del pasado, ella se revela a los ojos contemporáneos con toda la información que tenemos retrospectivamente sobre ella, como los sujetos históricamente situados que somos. La obra de Manet (imagen 4.6), por ejemplo, no provoca los mismos efectos en el público lego contemporáneo que aquellos despertados en el público del siglo XIX, acostumbrado a acudir a Salones de Arte.

La dificultad de lectura e interpretación del público contemporáneo frente a determinadas obras con valor conceptual, solamente se trata pues de no encontrar en ellas los aspectos estéticos o artísticos observables en las artes anteriores al período del arte moderno. Las obras pasaron a exigir del observador otra actitud y postura además de la contemplación. El público lego no está todavía familiarizado a percibir

cualquier sentido o lógica en objetos de arte que no guarden en sí mismos valores estéticos o que sean visualmente indistinguibles de los demás objetos del cotidiano. Y la incompreensión lleva al rechazo, a la indiferencia y a la falta de interés por algo que hace que la gente se sienta “estúpida”.

Además de este factor, hay también el hecho de que se cree que todo lo que el artista produce es digno de ser expuesto y considerado obra de arte. Vimos en el capítulo dos que muchos artistas destruyen sus trabajos por pensar que no son dignos de su potencial artístico. No obstante, el arte contemporáneo no posee parámetros muy bien definidos que sirvan para valorar las obras producidas por los artistas actuales. De manera que cualquier objeto creado por artistas, especialmente célebres en el mercado del arte, es considerado como arte. Ya no importa la calidad o contenido que conlleve la obra.

El trabajo *El Toque del Rey Midas: Artista Contemporáneo* (imagen 4.7) es una crítica a todo este sistema del mundo del arte que valora la obra de acuerdo con sus propósitos e intereses particulares, sobre todo económicos. El mercado del arte, a menudo, metamorfosea objetos con ínfimo valor artístico o estético en mercancías altamente representativas en su circuito de producción y circulación. *El Toque del Rey Midas: Artista Contemporáneo* estaba compuesta por una escultura de una palomita de maíz modelada en arcilla y pintada de blanco con partes en pan de oro, colocada sobre granos de maíz. Durante la exposición los espectadores podían interferir en la obra pegando pequeñas etiquetas doradas sobre ella. El último día, los granos de maíz se convirtieron en palomitas y la escultura, en una pieza totalmente dorada.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 4.7. Eduardo Góes. *El Toque del Rey Midas: Artista Contemporáneo*. Terracota pintada, pan de oro y maíz. 2019**

Afirma la artista Laurie Simmons (como se citó en Thornton, 2015): “Ambos queremos animar lo inanimado. Somos alquimistas que queremos transformar metales en oro” (p. 183). En las fotografías de la serie *Love Dolls* (imagen 4.8), la artista utiliza muñecas sexuales hiperrealistas llamadas por los japoneses de “muñecas del amor” y por otros de “esposas holandesas” y las insiere en un campo

maternal protegido y seguro. Simmons confiere otra vida a esas figuras. De modo que el artista, naturalmente, tiene esta capacidad y potencial de cambiar los objetos, las imágenes, las ideas sencillas en algo de valor artístico.



Fuente: <https://www.itслиquid.com/>

**Imagen 4.8. Laurie Simmons. *Love Dolls*. (2009-11)**

A lo largo del último siglo, el artista visual logró una clase de autoridad de poder designar casi todo como arte. El trabajo *El Toque del Rey Midas: Artista Contemporáneo* dialoga con la obra *Mierda de Artista*<sup>53</sup> (imagen 4.9), del artista italiano Piero Manzoni, que debería venderse de acuerdo con la cotización de su peso en oro. La obra llama la atención para el poder de la personalidad del artista de crear valor y consumismo en el mercado del arte. ¿Es el artista realmente un alquimista? En 1991, en Sotheby's, un ejemplar alcanzó los 67.000 dólares; y en 2016, en la casa de remates Il Ponte de Milán, se subastó por 80 mil euros el ejemplar número 69<sup>54</sup>. Al contrario de la obra de Manzoni, mi trabajo no se convirtió en "oro" por mis manos, sino por el toque de los espectadores, los que transformaron la pieza dorada en un objeto que remite a algo de valor.

---

<sup>53</sup> Se trata de una serie de 90 latas de metal, de 5 centímetros de alto y un diámetro de 6,5 cm y 30 gramos de peso, con la etiqueta "Mierda de artista" y firmada por el italiano Piero Manzoni (1933-1962). No se sabe a lo cierto si las latas contienen realmente lo declarado.

<sup>54</sup> <https://www.telam.com.ar/notas/201612/173626-la-obra-merda-dartista--de-piero-manzoni-se-subasto.html>. Recuperado el 26/01/20.



Fuente: <https://historia-arte.com/>

**Imagen 4.9. Piero Manzoni. *Mierda de Artista*. Escultura. (1961)**

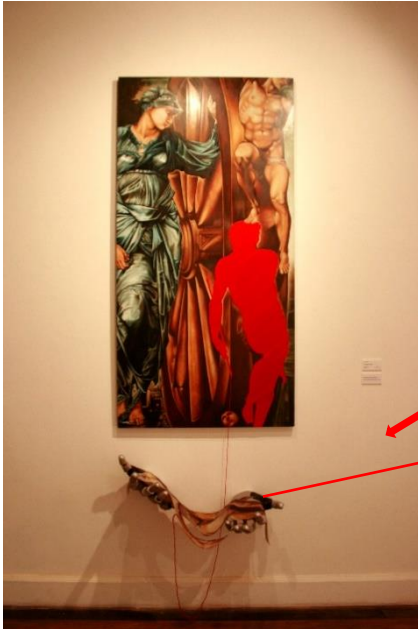
La obra *El Toque del Rey Midas: Artista Contemporáneo* buscó también provocar una reflexión acerca del papel del espectador contemporáneo. La experiencia artística actual dejó de estar necesariamente vinculada a un objeto producido para ser únicamente contemplado. El espectador debe notar que la obra le exige más que una postura eminentemente pasiva; que solo su admiración no es suficiente para ese encuentro artístico vinculado a procesos, participaciones, relaciones, acontecimientos. Cada sujeto-espectador participa en la recreación constante de la obra de arte, sea ella de manera material (interactuar o afectar el objeto físicamente) o mental (atribuir significados y conocimientos al objeto observado); en el lenguaje de Spinoza (2016) diríamos: afecciones corporales y afectos en el alma.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 4.10. Eduardo Góes. *Espectador*. Óleo sobre lienzo y figura cortada. 100 x 50 cm. 2019**

La obra *Espectador* (imagen 4.10) se refiere al último componente de la tríada artista-obra-espectador. Se trata de una instalación compuesta de una pintura monocromática en óleo sobre lienzo, que tiene justo abajo del cuadro dos manos con guantes negros que cargaban la imagen pintada de un hombre. Esta figura del hombre sostenida por las manos, anteriormente, formaba parte de la obra *Transplante II* (imagen 4.11) de la exposición *CORPOdiVERSidade: uma nova antropomorfia*, la que, a su vez, fue retirada de la pintura *The Wheel of Fortune* de Edward Burne-Jones (imagen 4.12).



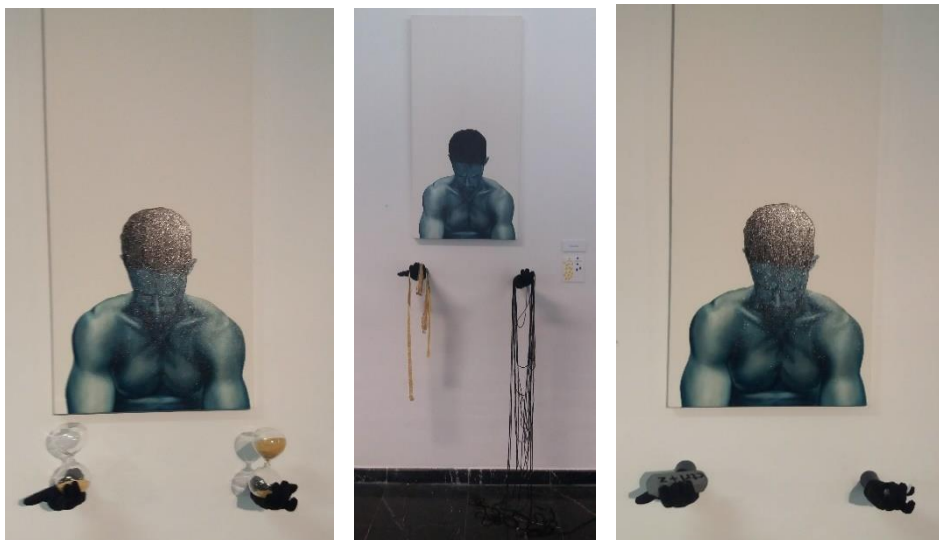
Fuente: Eduardo Góes (2019)  
**Imagen 4.11. Eduardo Góes.**  
***Transplante II. Instalación. 2010***



Fuente: <https://en.wikipedia.org/>  
**Imagen 4.12. Edward**  
**Burne-Jones. *The Wheel of Fortune*. 1883**

*Espectador* y *Mi entendido* (imagen 4.14) fueron las dos obras que más dialogaron con los demás trabajos de la exposición creando, de este modo, nuevos significados y relaciones (imagen 4.13). Aquí traigo una vez más el tema de la muerte como reflexión. Aunque convivamos con la idea de la muerte a diario a través de la televisión, del cine, de los videojuegos, ella sigue siendo un tema tabú cuando nos pasa a nosotros o a alguien de nuestro entorno. Ella no nos alcanza o no nos afecta cuando estamos en posición de espectador pasivo. Escribe Torralba (2018):

La muerte televisada, la muerte digitalizada en los campos de refugiados, en los grandes desastres ecológicos, o la muerte perpetrada por los bárbaros del terrorismo islamista radical, no es percibida como un fenómeno subjetivo. Es algo que pasa a otros, a seres anónimos, a gente desconocida que están ahí, al otro lado de la pantalla. (p.119)



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 4.13.** *Espectador dialogando con Gracia Incesante; con Metamorfosis y Laberintos; y Restos de Sueños y Hitos.*

*Espectador* es una reflexión acerca del comportamiento tanto de los espectadores pasivos frente a las diferentes pantallas (del móvil, del televisor, del ordenador, del cine), como de los observadores pasivos del arte, es decir, aquellos que no se afectan o se dejan ser afectados por lo que tienen delante de sí.

Pienso que el arte debe actuar tanto en el aspecto intelectual (lo que dice) como en el emocional (como lo dice). De manera que procuro producir obras que afecten al espectador en estos dos sentidos. Afirma el artista Eduardo Medici (como se citó en Verlichak, 2005): “Nunca tengo claro el mensaje que quiero dar, lo que quiero dar se corporiza en la tela, la madera o en la instalación. No pienso mucho en el receptor, pero quiero movilizarlo en alguna parte, de alguna manera. Eso seguramente emite algún mensaje” (p. 34). A diferencia de Medici, soy un artista que siempre tengo claro el mensaje que quiero transmitir al espectador. En el momento de la ejecución y creación del trabajo, todo lo que compone su aspecto estético y artístico tiene una razón de ser: la postura de la figura, los colores, los símbolos etc. Pienso que los elementos deben estar unidos a fin de reforzar la idea y el tema central de la obra. Toda obra de arte debería cargar en sí un concepto.

En el primer momento de la experiencia estética, defiende la idea de que la obra debe valerse por su cuerpo artístico, por su apariencia material. En el momento actual, pienso que necesitamos cuerpos artísticos que nos sensibilicen más profundamente. De modo que, en lo concerniente a las artes visuales, no debería importar lo que en ellas se relata, sino lo que se insinúa en lo que se ve; abandonar por un instante la lógica del intelecto a favor de la de los sentidos. Personalmente, me inclino por la afirmación de Herbert Read (2000), cuando dice: “Solo una sociedad sensibilizada

por las artes puede tornarse accesible as la ideas” (p. 18). Asume, pues, una postura contraria a muchos que piensan que solo una sociedad que se nutre y se vivifica en las ideas es capaz de elevarse al nivel necesario para apreciar las artes.

Para Read (2000), la sociedad del siglo XX ha atrofiado la sensibilidad por medio de acciones y distracciones violentas. “Busca entretenimientos en los estadios de deportes, los salones de baile, la ‘contemplación’ pasiva de crímenes, farsas y actos sádicos que desfilan por las pantallas de televisión, en el juego y los estupefacientes” (p. 23).

Ahora bien, en una sociedad del espectáculo como la nuestra, ¿Cómo la pintura, la escultura pueden afectar al observador frente a este escenario hiper saturado de imágenes, de sonidos, de entretenimientos, de eslóganes publicitarios y de opiniones? Esta permanente exposición de distintos tipos de estímulo exterior nos ha convertido en individuos dispersos, ciegos y sordos ante aquello que no es novedoso o no nos interesa. Como afirma Torralba (2018), “La hiper saturación no solo atrofia la sensibilidad (el ver, el oír, el oler, el sentir o el degustar), también la vida mental y emocional” (p. 30). Para Torralba si no somos conscientes de estos sentidos, no podemos pensar, ni tampoco reflexionar y experimentar emociones como la compasión o la indignación.

Frente a todo este escenario espectacular, el arte visual pasó a ser muchas veces poco atractivo. El artista Gabriel Orozco (como se citó en Concheiro, 2016) señala: “Siempre decepcionaremos a alguien. El arte decepciona. No es espectáculo y no es entretenimiento. Es una banqueta. Un foco, ruido. No es nada del otro mundo. Es concebida decepción, cosa casi real y aburrida para los espectadores del espectáculo” (pp. 97-98). Con relación a estos espectadores, no podemos hablar de un público como una unidad, sino de públicos que, cada vez más diversificados y heterogéneos, reaccionan de maneras distintas conforme sus subjetividades propias.

De modo que podemos distinguir diferentes clases de públicos que pueden variar de acuerdo con la época, religión, cultura, formación, edad, interés, poder económico, estatus, sensibilidad etc. En el sentido más amplio y general, el público es aquel que actúa, observa, siente, se sorprende, es decir, uno que responde a lo que ve o a lo que asiste. Sin embargo, cada tipo de arte en su época de manifestación exigió un comportamiento distinto del público contemporáneo. E igual que el arte, la audiencia también se ha metamorfoseado a lo largo de la historia.

Hasta la Edad Media, el pueblo necesitaba intermediarios que le ayudaran a interpretar y a entender los conceptos y doctrinas de la iglesia católica. Las ideas generales eran demasiado elevadas y hieráticas para ser entendidas y aprehendidas por otros que no habían sido iniciados en los misterios ocultos y sagrados de la institución dominante. La invención de la perspectiva, a su vez, en el Renacimiento, transformó al observador abstracto en individuo concreto. El punto de vista de la perspectiva monocular central atribuyó un lugar simbólico a la mirada y confirió, como afirma Bourraud (2009), al observador su sitio en una sociedad simbólica. El espacio pictórico pasó a envolver al espectador en un ambiente construido por el artista. Ya en la segunda mitad del siglo XIX, los primeros espectadores del Impresionismo deben de haber tenido mucha dificultad para apreciar los primeros cuadros de este estilo. Con una cierta aflicción, eran forzados a moverse hacia atrás



y hacia adelante hasta alcanzar el punto exacto en el que pudieran captar el contenido de las obras, antes que se disipara.

*Art pour l'art* era el enérgico eslogan del arte moderno. Deseoso de alejarse de todas las tradiciones, de todo lo que fuera convencional o habitual, el arte moderno ya no tenía como finalidad la representación de los eternos valores religiosos o morales. El arte debía esclarecer para sí mismo su verdadera esencia, su función y su modo de intervención en la realidad social. Se perdió por completo el interés por los contenidos profundos y elevados del arte clásico. El carácter provocador, libre y osado de los vanguardistas implementó una sistémica renovación artística haciendo frente a la tradición y al arte académico o decimonónico a través de protestas y distintos manifiestos. Rechazo, incompreensión y reflexión fueron muchas veces las reacciones que el espectador, aún lego ante tales creaciones, experimentó frente a los provocantes experimentos artísticos que reflejaron más bien una actitud que un objeto estético en sí (Argán, 2010).

Las más diversas manifestaciones artísticas de arte moderno y contemporáneo (performances, videos, imágenes virtuales, realidad virtual etc.), permitieron un cambio de actitud de la audiencia: de espectador a usuario, de consumidor a productor y divulgador de la información. Según Anne Cauquelin (Vieira y Rodrigues, 2011), mientras el arte moderno se caracterizó por el régimen del consumo, el arte contemporáneo está marcado por el régimen de la comunicación.

Para ilustrar la estructura artista-obra-espectador, más específicamente en la experiencia estética, cito aquí la novela de Honoré de Balzac (2005), *La obra maestra desconocida*, en la que estos componentes están representados respectivamente por el maestro Frenhofer, el cuadro de Catherine Lescault, y el maestro Pobus y el joven Nicolás Poussin. Se refiere justo a un problema de recepción estética: Poussin y Pobus miran el cuadro y en él no ven “más que colores confusamente amontonados y contenidos por una multitud de extrañas líneas que forman un muro de pintura” (p. 38). Dijo Porbus, volviéndose ante el pretendido cuadro de una figura de mujer: “Aquí no veo más que colores confusamente amontonados y contenidos por una multitud de extrañas líneas que forman un muro de pintura” (p. 38). Esta pintura aludida por Balzac podría considerarse muy bien como una antelación al nuevo arte: el arte moderno. Este fragmento nos ilustra la reacción de extrañamiento del público ante todo que le es nuevo, inusitado, insólito, desconocido. La reacción a la novedad se expresa invariablemente como algo feo, falso o malo, debido a la aversión instintiva hacia lo que desborda el hábito, la sensatez o el sentido común, aunque más tarde sea aceptado y adoptado.

Pese a las grandes transformaciones del siglo XIX y XX, el arte, como producto cultural, según Argán (2010), sigue aún mediado y condicionado por la pose del objeto artístico por parte de las clases económicamente privilegiadas. Es cierto que, desde el impresionismo y su investigación autónoma, los artistas adquieren conciencia de que el arte no debe interesar solo a las clases ricas. No obstante, sus esfuerzos y dedicación no alcanzaron todavía una democratización completa del arte.

En nombre de una cultura popular y más democratizada ya se intentó de varias formas y en diferentes épocas producir un arte de manera que no fuera dirigido solo a una minoría de un público perteneciente a una élite. Resultó que se ha alcanzado la

propuesta y el deseo de algunos, pero ha bajado la calidad de las obras. Al partir del presupuesto de que el gran público no tiene capacidad para interpretar o ser afectado por una obra de calidad, pasaron a utilizar lenguajes y temas con los que el espectador corriente se identificara más fácilmente, provocando, de esta forma, una mayor aceptación del arte producido específicamente para este tipo de público, como fue el caso del arte *kitsch*, por ejemplo. Wagensberg (2017), en su teoría de la creatividad, afirmaba que el cambio en la cultura en general se resumía al debate entre la calidad y la cantidad, es decir, cuando se busca el acceso a un público mayor se corre el riesgo de una simplificación del lenguaje, mientras una mayor profundidad del lenguaje implica una reducción de la eventual audiencia.

Pienso que el mayor equívoco al intentar producir un arte popular es exactamente esto: crear un arte para un público específico y limitar su expresión y valor para atender a este grupo en particular. Lo que quiero señalar aquí es que el arte debería ser producido para abarcar a todos los individuos, independientemente de su clase social, su nivel de conocimiento, su identidad, su religión. ¿Y esto sería posible? Es sobre lo que intento reflexionar en esta investigación.

Defiendo aquí que el arte debería actuar como las grandes leyendas, parábolas y mitos dejados por los geniales sabios e iniciados de la historia de la humanidad, que se valían de un lenguaje universal con el fin de que pudieran ser comprendidos e interpretados por todos los individuos de acuerdo con su nivel de conocimiento o grado de conciencia. Así habló Jesús al pueblo y al mismo tiempo a los eruditos sacerdotes a través de sus parábolas. De igual manera, desarrolló Freud y otros estudiosos sus teorías basadas en la mitología grecorromana, que para muchos no pasan de historias de aventuras de dioses y humanos. En otros términos, si grandes verdades pudieron ser dichas y proclamadas para todos indefinidamente, sin cualquier perjuicio en el contenido o calidad de expresión y esencia del mensaje, ¿por qué no se podría también producir un arte que afectara a todos indistintamente, sin perder sus valores estéticos y conceptuales? Un arte que, para unos, sería simplemente una imagen placentera digna de contemplación y admiración, y, para otros, además de esto, un arte que pudiera generar reflexiones, conceptos y verdades. La diferencia estaría solo en el potencial y sensibilidad de cada mirada; un arte sin exclusiones.

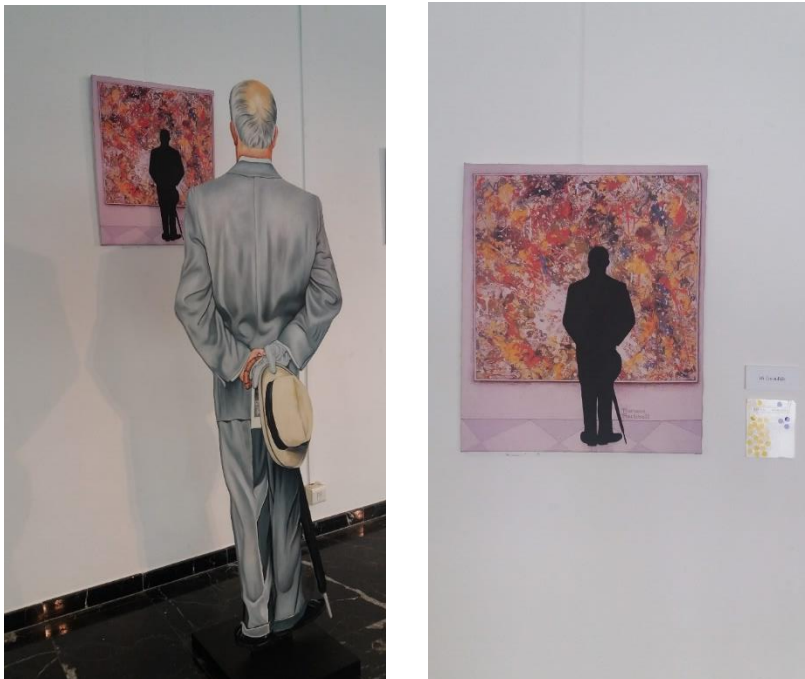
Como artista, profesor e investigador, siempre me ha resultado curiosa la frase frecuente, “no me gusta el arte contemporáneo, no lo entiendo”. El diversificado público actual, iniciado o no en el mundo del arte, se encuentra, cada vez más, bombardeado por imágenes presentadas en exposiciones, museos, galerías, centros culturales, revistas y libros de arte, e incluso en espacios públicos reales y virtuales. ¿Se podría afirmar que vivimos en una plena “estetización de la vida” en la que la imagen impone su dictadura silenciosa y muchas veces incomprensible?

Pero ¿cómo reaccionamos ante todo este panorama? Durante los últimos cien años, pasamos por momentos de grandes revoluciones científicas, políticas, sociales, filosóficas, ideológicas y estéticas. En el mundo del arte, convivimos con diferentes manifestaciones artísticas, creamos otros lenguajes, ejecutamos nuevas técnicas, profesamos manifiestos, replanteamos conceptos, cambiamos el modo de hacer arte, rompimos con los valores clásicos, abrimos espacios para las artistas mujeres,

implementamos mediaciones en las escuelas y en visitas guiadas, elaboramos debates públicos, escribimos inúmeros libros, disertaciones y tesis en arte, y globalizamos el arte en las grandes ferias y en las espectaculares bienales. Pienso que el arte jamás fue tan popular.

Hablamos demasiado sobre arte contemporáneo y, sin embargo, aún muchos de nosotros seguimos rechazándolo por incompreensión o indiferencia. Actualmente, aunque tengamos toda esta gama de informaciones y experiencias en el campo del arte, hay todavía poco interés y empatía del público por las producciones artísticas actuales.

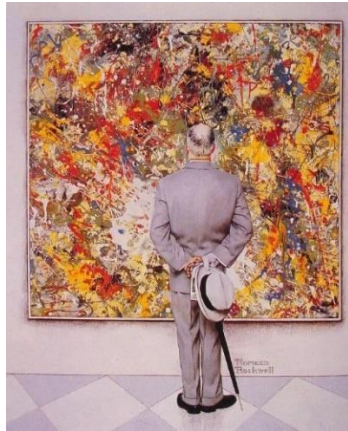
La forma en que el arte contemporáneo sigue siendo pensado, realizado y consumido es una gran incógnita. Solamente los agentes del sistema del arte se encuentran cómodos en este insólito mundo artístico protegido y generado por su propia legitimidad. El público especializado del mercado del arte, del que forman parte los directores de museos, los comisarios, los galeristas, los coleccionadores, los críticos y algunos artistas, iniciados en los grandes misterios de la estética, se ha alejado del gran público. Y lo más grave de esta realidad es que muchos de estos agentes del arte contemporáneo continúan trabajando para que el arte siga sirviendo para diferenciar una clase social determinada.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 4.14. Eduardo Góes. *Mi Entendido*. Óleo sobre madera y fotografía**

La obra *Mi Entendido* (imagen 4.14) es una crítica y una reflexión acerca del arte contemporáneo y su mercado. Este trabajo es una reproducción fotográfica de la obra *El Entendido* (imagen 4.15), de Norman Rockwell. Sobre la imagen apropiada pinté de negro la figura del hombre de espaldas y la “trasladé” para un soporte de madera de 1,85 m sobre el cual pinté en óleo la misma figura representada en el cuadro original. La imagen de este espectador estuvo delante de todas las obras a lo largo de la exposición (imagen 4.16).



Fuente: Marling (2017)

**Imagen 4.15.** Norman Rockwell. *El Entendido*. Óleo sobre lienzo. 95,9 x 80 cm. 1962



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 4.16.** : *Mi Entendido* dialogando con *Restos de Sueños*, con *Aborto* y con *Metamorfosis*

Sobre la percepción social del arte y del artista contemporáneo, hay un estudio de caso realizado en Mallorca, por la profesora crítica de arte Ana Ferrero Horrach, que demuestra que existe actualmente un distanciamiento muy grande entre público y artistas. En una entrevista a ella concedida por Juan Antonio Horrach (2014), director de la Galería Horrach Moya, una de las galerías más importantes de Mallorca y con mayor proyección internacional, se nota perfectamente el desinterés por el tema:

Creo que las barreras en el arte contemporáneo están muy bien, deben existir, ya que considero que el arte contemporáneo no tiene por qué llegar a todo el mundo. El arte no se puede banalizar y somos los galeristas quienes tenemos que preservar los parámetros de la alta cultura para mantener la excelencia en el arte. El arte es eso que se muestra en los espacios dedicados al arte, aquellos espacios que hacen las cosas bien, que conservan el contexto del arte: la forma de contemplarlo, el espacio adecuado, etc.<sup>55</sup>

Es demasiado preocupante saber que algunos de estos agentes, que subvencionan el arte actual, defiendan de manera tan vehemente ideas de esta naturaleza.

De modo que entiendo perfectamente al público que menosprecia el arte contemporáneo. ¿Cómo importarse por un arte cuyos representantes mayores lo utilizan como poder de exclusión y símbolo de estatus social o cuando, todavía, algunos de sus propios fomentadores dejan de defenderlo? En lo que concierne al arte actual, uno de los tres ejecutivos de la revista *Artforum*, Charles Guarino, afirmó que 95% del arte contemporáneo no puede ser llevado en serio, mientras el editor-jefe, Tim Griffin, se cuestiona por qué este tipo de arte vende o por qué las personas siguen interesadas en él. El principal crítico de arte de *New Yorker*<sup>56</sup>, Peter Schjeldahl, en una entrevista con Thornton (2010), señaló que el objetivo de la crítica de arte es “dar a las personas algo para leer” (p.161), y Griffin compara el crítico a un detective que tiene que mirar para todo esto y solo hacer que signifique algo.

Con eso todo, si el público está tan alejado del arte ¿cómo se explican las visitas de multitud de personas a los grandes muros y monumentos históricos de la alta cultura? Vargas Llosa (2013) explica que esta presencia masiva del público no representa un interés genuino por el arte clásico, erudito, sino mero esnobismo, visto que las visitas a tales sitios no pasan de una obligación turística, sin ningún interés de experiencia estética o conocimiento.

Según Read (2000), en el presente, las artes disfrutan de mayor subsidio económico que en toda la historia europea. “Pero nada de esto ha contribuido a solucionar el problema fundamental, es decir, crear un arte democrático vital que corresponda a nuestra civilización democrática” (p. 21). En otro fragmento de su libro *Arte y Alienación*, el crítico señala:

Los valores del arte son esencialmente aristocráticos: no están determinados por el nivel general de sensibilidad estética, sino por la más elevada sensibilidad estética que se da en cada momento histórico. Esta facultad es privilegio de un número de personas relativamente reducido; son los árbitros

---

<sup>55</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=uGsnFpsf1ro&t=114s>. Recuperado el 14/11/19.

<sup>56</sup> Considerada la mejor revista internacional de arte contemporáneo con sede en Nueva York, y conocida por publicar críticas duras de grandes exposiciones de museos y bienales.

del gusto, los críticos, los conocedores y sobre todo, los propios artistas, cuyo intercambio fija el nivel estético. (p. 24)

El arte no debería estar fundamentado en estratos más cultos o menos cultos de una sociedad. Estoy de acuerdo con Read cuando afirma que, en una sociedad sana, todos, artista, filósofo, minero o labrador, son parte de una misma cultura, de una cultura común distinta de la cultura del artista, filósofo, minero o labrador de otros países.

Con esto no quiero decir que se deba excluir a las distintas clases de arte que se producen actualmente, pues en el mundo contemporáneo hay espacio para todos y todas las tendencias. Mis observaciones van dirigidas hacia la idea de que un tipo de arte no sea predominante sobre los demás, que un arte específico monopolice el circuito artístico. En mi parecer, los estilos y tendencias no deberían ser dirigidos por un grupo que detiene el poder económico o de los medios, sino por los productores y creadores del arte, que eligen su propia forma de expresarse y su público. Como mencionamos en el capítulo anterior, el artista debe tener en mente, desde la elaboración del proyecto de la exposición, qué tipo de público desea alcanzar.

Por lo expuesto en este trabajo, el lector podrá deducir que, fundamentado en la tríada artista-obra-espectador, mi objetivo final se canaliza específicamente al receptor. Al momento de elaborar el trabajo artístico, pienso siempre en el público. Lo veo como el protagonista que completará toda la actividad llevada a cabo anteriormente. Valoro y cuento con la habilidad perceptiva y sensibilidad del observador para que pueda experimentar la obra de la mejor manera posible y de acuerdo con su curiosidad, potencialidad y capacidad cognitiva. Puede ser un espectador cultivado (o no), iniciado (o no) en los procesos culturales.

Al igual que la figura del creador en la canción de Fernando Brant y Milton Nascimento, pienso que el artista debe ir hacia el individuo, ir al encuentro del público: “Con ropa empapada y el alma llena de tierra / todo artista tiene que ir donde está la gente / Si es así, así será / Cantando me disfrazo y no me canso de vivir ni de cantar”<sup>57</sup>.

Pienso que el movimiento del arte debe caminar en dirección al público, como sugerido en la estructura artista-obra-espectador. El artista contemporáneo, a través de su arte, debería intentar una vez más acercarse a él. Es triste ver la posición de distanciamiento de ciertos artistas con relación al público lego. Dice Carrol Dunham (como se citó en Thornton, 2015): “El público en general no entiende el arte y por eso cree que lo han estafado. Esa idea data de las vanguardias del siglo XIX. Siempre ha sido la reacción de los legos a los enfoques más especulativos de la pintura” (p. 207). El lenguaje del arte debería ser escrito en un tono de humanidad (artista) para humanidad (espectador), y la experiencia estética, un encuentro de afectos entre los dos.

Lo que noto es que muchos artistas, en nombre de la libertad de expresión, crearon un lenguaje completamente nuevo, que solo ellos entienden. Tras haber logrado descartar la gramática, pasaron a escribir en un nuevo idioma para expresar sus ideas,

---

<sup>57</sup> <https://www.letras.com/milton-nascimento/47438/>. Recuperado el 05/03/20.

pero resulta que solo ellos son capaces de comunicarse entre sí, si es que se comunican. Resulta que este tipo de obra, como no vale por sí misma, por su aspecto artístico, necesita estar acompañada de textos explicativos que orienten al espectador en la recepción estética. El poeta y crítico brasileño Affonso Romano de Sant'Anna (2003) denomina estos textos explicativos como “prospectos de medicamentos” y los trabajos artísticos como “obras-peces”, es decir, obras que no sobreviven fuera de un espacio artístico que les otorgue existencia.

Es una clase de arte que además de su fracción visual necesita otra más, del tipo discursivo que la refuerza, la significa y trata de explicar lo que se ve. En mi parecer, si una obra necesita o quiere dialogar con un texto no visual, este debe formar parte de la propia obra. Como uno de los puntos de oposición que atraviesa el arte contemporáneo, Basbaum (2013) menciona el TEXTO x IMAGEN: “Cualquier obra de arte está relacionada con el campo discursivo, pero algunas incorporan directamente el texto como una historia o narrativa de imágenes, en una interpretación entre verbal y plástico” (p. 28). La obra *Ceci n'est pas un Pipe* (imagen 4.17), de René Magritte, por ejemplo, confronta la representación pictórica de una pipa con una afirmación textual de que la imagen no es una pipa. Dicho de otro modo, la omnipotencia de la pintura figurativa es deconstruida por una acción metalingüística.



Fuente: <https://tuitearte.com/>

**Imagen 4.17. René Magritte. *Esto no es una pipa*. Pintura al óleo. 1928-29**

Esta relación entre gestualidades diferentes, aunque con connotaciones diversas a la de la obra de Magritte, la representé en las obras *Poética* (imagen 1.9) y *Palabras y Hierbas* (imagen 4.18).



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 4.18. Eduardo Góes. *Palabras y Hierbas*. Instalación: terracota y hojas secas. 2019**

Esta última es una instalación que estaba compuesta por una hoja seca en gran dimensión, modelada en arcilla y apoyada sobre una peana de madera blanca. Sobre el suelo y a su alrededor yacían hojas secas naturales diferentes de la hoja representada en escultura. En cada una de ellas había un verso del texto en español de *La Canción de la Tierra*, de la Sinfonía nº10 en Fa Sostenido Mayor (1910) de Gustav Mahler, escrito a mano (imagen 4.19) y otras pocas que no llevaban ninguna inscripción. El último día de la muestra, la hoja en arcilla estaba sobre el suelo mezclada y casi escondida por las otras hojas secas naturales; además de aquellas que estaban por el suelo, había algunas hojas colgadas de diferentes alturas, por hilos de nailon. Había también un altavoz oculto entre las hojas, que tocaba la sinfonía de Gustav Mahler (1860-1911). El texto completo de *La Canción de la Tierra* (anexo II) también fue presentado junto al título de la obra, el último día.





Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 4.19. Detalle de la obra *Palabras y Hierbas*.**

La obra *Palabras y Hierbas* es una provocación al espectador por lo que se refiere al arte contemporáneo y su inespecificidad, es decir, a la proliferación cada vez más insistente de entrecruzamientos de soportes y materiales diferentes. Esta obra específicamente es una expansión de lenguajes artísticos – música, literatura, escultura, instalación – que transbordan las paredes y barreras de sus limitaciones y exhiben una intensa porosidad de fronteras. La instalación, compuesta por hojas secas reales y una hoja modelada en arcilla, se entrecruza con la literatura materializada en fragmentos del texto escritos, no en hojas de papel, sino en hojas secas que yacen por el suelo, como si el texto también fuera una instalación formada de un enredado de ideas sueltas.

*Palabras y Hierbas* entrecruza la escultura con hojas reales, que, a su vez, contienen frases, versos de un texto musicado por la sinfonía de Gustav Mahler. La obra se expande, avanza hacia el espacio y se sintetiza en una sinfonía, en un lenguaje abstracto. No se trata simplemente de un cruzamiento de medios o soportes diversos, sino también de la combinación de diferentes mundos de referencia introducidos en la instalación: naturaleza, música, literatura, artes visuales. En lo concerniente al entrecruzamiento de medios, la obra *Palabras y Hierbas* se une con la del artista Nuno Ramos (imagen 4.20). Acerca de este brasileño y de sus obras fuera de las fronteras de lenguajes, Florencia Garramuño (2014) señala:

Árboles, aviones, películas, pantallas, sonido, música: todos estos elementos y objetos de diferentes órdenes construyen un espacio-tiempo sensorial en la instalación de Nuno Ramos en el que las diferencias y las heterogeneidades encuentran un espacio común en el que convivir, mejorando la contemplación y el pensamiento entre medios y soportes, entre espacios y extensiones. (p. 96)



Fuente: <http://www.nunoramos.com.br/>

**Imagen 4.20. Nuno Ramos. *Frutos Estranhos*. Instalación. 2010**

Es cierto que muchas veces al espectador, al encontrarse frente a una obra de esta naturaleza, le provoca un cierto malestar por no saber definir muy bien qué lenguaje o qué mensaje el artista pretendía expresar. Estoy consciente de que este tipo de trabajo no abarca un gran número de admiradores, y que no se encuadra muy bien en mi discurso de crear una obra democrática, una obra pensada para todos los públicos. No obstante, la inclusión de este trabajo en la exposición se debió a un mero objetivo de estudio de la investigación sobre la recepción estética.

Con todo, encontramos todavía artistas que están preocupados y mantienen respeto por su audiencia. Señala el conocido artista brasileño Cildo Meireles (como se citó en Quemín, 2014):

Estoy interesado en el público y no en el mercado. Son cosas diferentes. El mercado es esa parte del público que tiene el poder adquisitivo para comprar una obra de arte. El público en general es para quien se realiza el trabajo, es un objetivo más amplio y generoso. Siempre he tratado de trabajar con el público en mente y no con el mercado, porque cualquier artista sabe, en el mercado, lo que tiene que hacer para complacer. [...] El mercado se basa en cosas ilusorias, no tiene coherencia. Un trabajo solo existe cuando existe en la memoria del público, de lo contrario está condenado a desaparecer. (p. 107)

Desde esta perspectiva, el artista tiene que estar siempre consciente de su objetivo y papel de fomentador de la cultura; y vigilante siempre acerca del peligro de la seducción del éxito y del poder del mundo del arte. Su producción, naturalmente, estará direccionada teniendo en cuenta el tipo de relación que pretende mantener con la sociedad. Artistas que alimentan el mercado difícilmente son artistas libres. Una vez encontrados los huevos de oro, se hace difícil elegir otro camino. Estoy de acuerdo con Thornton (2015), cuando afirma que los artistas no son tan autónomos como piensan unos, pues del punto de vista sociológico, ellos están cercados por mundos sociales llenos de expectativas. Este tipo de “cárcel artística” es uno de los aspectos del mundo del arte, que intenté representar en la obra *Sujeción Encubierta* (imagen 4.21).



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 4.21. Sujeción Encubierta – cárcel 1, 4 y 7**

Aún sobre el tema del público de arte, me gustaría añadir el pensamiento del artista-investigador Ricardo Basbaum (2013), que destaca, de manera genial, un antagonismo entre la figura del “público” y la del “espectador”:

...mientras que el primero se define característicamente a través de números (“¿cuántos visitantes?”) o estadísticas clasificatorias (“¿de qué edad o clase social?”), el segundo revelaría un personaje singular en contacto directo con la obra, involucrado en un proceso de disfrute sensorial. Idealmente, una exposición o evento exitoso sería aquel en el que el individuo entra “público” y sale “espectador”, transformado por la experiencia, “tocado”<sup>58</sup> por la – y tocando la – obra de arte. (p. 71)

Me encantaría ser un artista que pudiera metamorfosear públicos en espectadores. En esta investigación, por ejemplo, estos dos polos se hacen presentes: mientras el investigador contabilizó los números en busca de resultados cuantitativos, el artista buscó el saldo positivo en los trazos de sensorialidad y percepción basados en las afecciones de los cuerpos, en la experiencia del instante. El éxito o no de la exposición fue contabilizado por medio de la satisfacción del visitante: “me gusta” o “no me gusta”.

Como he mencionado anteriormente, para la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, se descartó cualquier idea de mediación o explicación racional sobre las obras en el instante de la experiencia estética. Una de las propuestas de esta investigación fue verificar el grado de aceptación del público en lo concerniente a las obras presentadas sin mediaciones. ¿Es necesario informar o educar al público para que haya una experiencia estética adecuada? ¿Hasta cuándo necesitaremos de traductores para la aprehensión de los textos visuales?

Conforme he mencionado antes, presento en este texto de investigación las obras de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo* como textos de imágenes. Mejor dicho, mi propósito fue presentar dos momentos o formas de lecturas de las obras: la

<sup>58</sup> El verbo “tocar” puede, en portugués, tener un valor semántico relacionado a la idea de “impresionar, conmover, afectar una cosa, una idea, una actitud, una imagen a alguien”. Así, aunque no tenga exactamente el mismo valor que “tocar”, en castellano, como “estimular, inspirar”, ‘opto por mantener la palabra “tocado”, así entre comillas, con el sentido portugués de afectado, dejado llevar por, a fin de mantener el juego de palabras del texto original.

primera, en el momento de la experiencia estética, por medio de las afecciones de los cuerpos artísticos – de manera individual o en su conjunto – y, la segunda, a través de textos de imágenes, que permiten una lectura racional e intelectual más profundizada de cada trabajo en separado. Vale recordar aquí que la propuesta de esta investigación fue verificar la recepción estética de una exposición puntual de un artista anónimo a partir de obras que ofrecieron tanto los aspectos estéticos y artísticos para una experiencia estética más superficial, como datos tangibles a la reflexión e interpretación acerca del tiempo, de las metamorfosis y del arte contemporáneo.

No es necesario decir que la “lectura visual” o la imagen como texto ya existía desde siempre. Por medio de ella, el público iletrado se enteró de muchas narrativas y explicaciones de otros tiempos y lugares. La Iglesia, por ejemplo, la utilizó a menudo como forma de convencimiento de sus dogmas y creencias hacia el gran público analfabeto. Posteriormente, la idea de una formación de lectores de imágenes tuvo muchos defensores que desarrollaron estudios e investigaciones sobre el tema. Podríamos citar, por ejemplo, la interpretación de los aspectos formales de las obras enfatizadas por Heinrich Wölfflin, los análisis semióticos de la imagen por Roland Barthes, las leyes de la Gestalt propuestas por Ehrenfels etc.

La propuesta de Donis Dondis (2017), por ejemplo, fue crear un sistema de educación capaz de desarrollar la acuidad visual de la mayoría de la gente, para así ganar inteligencia visual y, entonces, poder hacer sus propios juicios de valor artístico. Dice: “En efecto, la alfabetidad visual excluye el síndrome de las ropas del Emperador y eleva el juicio por encima de la mera aceptación (o rechazo) de una formulación visual sobre una base puramente intuitiva” (Dondis, 2017, p. 236).

No obstante, aunque haya distintos estudios y textos sobre cómo leer una imagen, hay todavía un gran número de analfabetos en lecturas de imágenes, y eso, paradójicamente, en una sociedad hiper saturada de ellas. Es cierto que, actualmente, los grandes espacios culturales del mundo han creado un movimiento en dirección a la formación artística del gran público. Despertar la sensibilidad artística y la conciencia cultural de los ciudadanos es una tarea que solo puede ser realizada con la participación de todos los involucrados en el circuito del arte, de la educación, de la cultura etc.

En Brasil, por ejemplo, hay programas y proyectos en Museos de Arte Contemporáneo direccionados a contribuir para un mayor acercamiento entre el gran público y la producción de arte actual. El museo contemporáneo de Fortaleza ha guiado el trabajo de modo a privilegiar el contacto del público directamente con artistas, críticos y curadores, a fomentar la experimentación, invitando a los artistas a ocupar los espacios internos y externos de los museos y a familiarizar al público con la producción local, nacional e internacional (Vieira y Rodrigues, 2011). Creo que las mediaciones instituidas en la mayoría de los museos del mundo contribuyen efectivamente para esta medida de aproximación entre arte y público, dado que diversas obras exigen del visitante una formación artística o un cierto conocimiento acerca del arte.

El papel del crítico de arte, por ejemplo, fue decisivo para la recepción estética del arte moderno. Como mediador entre obra y público cuestionaba la obra de arte y, por

consiguiente, la autenticaba o no de acuerdo con su conciencia crítica. En la segunda mitad del siglo XIX, los escritos sobre arte se constituyen en críticas con fundamentos teóricos y sus metodologías. A menudo, eran predominantemente crónicas, comentarios o reflexiones sobre arte producidos por artistas o literatos. Cabe resaltar también que muchos críticos de periódicos ignoraban o maltrataban a los artistas innovadores. Cézanne, por ejemplo, hasta la exposición organizada tras su muerte, tuvo su trabajo prácticamente ignorado por la crítica. El poeta Rilke que, bien ha comprendido los problemas abordados por Cézanne, fue el primero a escribir a su favor (Argan, 2010).

Según Vargas Llosa (2013), la crítica, principal responsable por el asesoramiento a los antiguos espectadores de arte en la difícil tarea de juzgar lo que veían, oían y leían, hoy ha desaparecido de los grandes medios de información. Su actividad cultural fue sustituida por la publicidad, vector determinante en los gustos, costumbres y sensibilidades del gran público. Hoy, bajo el poder de la democracia, la coerción, la obligación fue sustituida por el convencimiento, por la persuasión; y los medios de comunicación son los protagonistas eficaces de los programas de seducción y formación de conductas y valores. La sugerencia de un gran actor o deportista es suficiente para que se lleve en consideración el valor de una exposición, por ejemplo.

La función del mediador o del educador de museo y de exposiciones es direccionar al visitante a movilizar su propio potencial con relación a la obra presentada y ampliar la visión del público a la producción visual contemporánea. Por el hecho de que la obra permita, a veces, múltiples interpretaciones, cabe al mediador abordar distintas posibilidades de análisis y apropiaciones. Más que la aceptación de la obra, los programas de los museos aspiran a conocer los diálogos y las discusiones originadas por las incomodidades, provocaciones y curiosidades (Vieira y Rodrigues, 2011).

Aunque la función principal del mediador o educador sea cuestionar, indagar, preguntar, incentivar, ampliar la visión del visitante y contribuir para establecer un diálogo entre este y la obra, siempre existirá el riesgo de inducir y direccionar la mirada del observador. De este modo, la díada obra-espectador se convertiría en obra-mediador-espectador.

Pienso que en lugar de esperar que la aproximación entre arte y espectador sea una iniciativa de instituciones y programas de educación y cultura, el primero a intentar llevar a cabo este desafío debería ser el propio creador, a través de la producción de obras más accesibles a todas las personas. ¿Dónde está la voz del artista en este enredado mundo del arte? Creo que el exitoso artista narcisista contemporáneo, encantado por el sistema de los influyentes circuitos artísticos, no percibe su sujeción encubierta y completa dependencia de los fomentadores culturales. Debería tener siempre en mente la frase de Nietzsche (2017): “Cuanto más nos elevamos, tanto más pequeños parecemos a quienes no pueden volar” (p.168). Todavía no aprendemos el mensaje del mito de Ícaro.

Obras herméticas, incompreensión, polémicas, incomodidad todavía son el leitmotiv para muchos artistas contemporáneos. Señala el artista Eduardo Medici (como se citó en Verlichak, 2005):

No pienso en el espectador para darle algo hecho, no quiero que el espectador

se reconozca. Quiero que le pase lo mismo que a mí, que se desconozca. Si esto sucede, mi trabajo le producirá algún efecto. En ese sentido lo necesito para completar mi obra. Preciso un espectador de este tipo, que pueda leer, tenga sensaciones y deseos de obligarse a pensar algo acerca de la obra. No quiero que se fascine por una imagen hipnótica y que después de partir la olvide. De todos modos, tengo bien claro que el público capacitado para ver arte es muy poco. (p. 39)

Aunque, de cierto modo, esté de acuerdo con el pensamiento del artista argentino, hay dos aspectos que no coinciden con mi punto de vista como creador: primero, no quiero que el espectador se desconozca frente a una obra mía; segundo, no me interesa un público capacitado para ver arte. Este último es justamente uno de los aspectos sobre los que he pretendido reflexionar en esta tesis.

Los artistas plásticos ya lucharon por su categoría de trabajo liberal, por su reconocimiento en la sociedad, por su espacio como formadores de opinión, por su libertad de expresión, por su valor en la cultura, por la autonomía del arte. ¿Cuál sería entonces, ahora, la perspectiva cultural y social del artista en este mundo volátil y caótico? Pienso que cambiar la relación con el espectador, marcada por la inseguridad, incomodidad y rechazo, por aquella de curiosidad y reflexión, ya sería un gran comienzo. Desde mi punto de vista, el gran reto del artista contemporáneo consiste en acercarse al público. De acuerdo con la perspectiva de Spinoza (2016), sería afectar positivamente al ser humano, con la posibilidad de no cambiar el mundo, dado que no es la función del arte, sino de pensar y comprender mejor nuestra realidad y nuestra humanidad en él. Escribe Concheiro (2016): “Si el mundo no puede mejorar drásticamente por ahora, tal vez lo que hace falta es iniciar una relación estética con él” (p. 98).

Sobre la noción de su arte, declara la artista Ana Eckell (como se citó en Verlichak, 2005):

Yo siento al arte como rozando conocimientos que van más allá de lo racional, que se conectan con la realidad de otra forma. Pienso que la travesía artística se enlaza con entender, descubrir, describir la realidad y contarla desde otro lugar, de hecho, muy relegado en nuestra cultura occidental donde predomina lo racional, lo material. (p. 136)

A continuación, señala la recepción del público frente a su trabajo (imagen 4.22):

Es asombrosa la cantidad de interpretaciones que la gente me devuelve. Hay quienes piensan que las figuras están hablando entre sí, que cada uno cuenta una historia, otros creen que soy yo la que me hago cargo de ellos. [...] Cuando veo a la gente especular acerca del significado de mi obra, me parecen tan ingenuos que me enternecen. (p. 137)



Fuente: <https://www.bellasartes.gob.ar/>

**Imagen 4.22.** Ana Eckell. *El candidato*. Óleo sobre lienzo. 140 x200 cm. 1986

Esta afirmación de la artista nos sirve de ejemplo para demostrar que el público suele buscar naturalmente una comprensión o un sentido lógico en el momento de la experiencia estética. Lo que quiero subrayar en esta investigación es que, en arte, lo que vale son las emociones y sentimientos generados por la experiencia artística. Aunque haya naturalmente un grado de racionalidad en toda pieza de arte y, actualmente, una porosidad entre los lenguajes y conocimientos humanos, el intelecto y la razón son atributos de la ciencia y de la filosofía. Es cierto que el arte dialoga y debe inmiscuirse con los otros tipos de saberes, pero no debemos olvidar, sobre todo, nosotros artistas, que la fuerza y esencia del arte se encuentra en las emociones y en los sentimientos humanos. Veamos a seguir más detalladamente este fenómeno de la recepción de la obra.

## **4.2. El arma de Perseo: la recepción estética de las obras**

En la *Metamorfosis* de Ovidio, tras Perseo haber cortado la cabeza de la gorgona de cabellera de serpiente, el héroe mantiene el rostro oculto y solo lo enseña a sus enemigos: transformarse en piedra era la experiencia y el destino de todos aquellos que entraban en contacto con la temible mirada.

Llamamos experiencia o recepción estética a la reacción o respuesta del observador frente a un objeto artístico. Se trata de un fenómeno relacional entablado entre obra y espectador, capaz de generar afecciones y sensaciones, de excitar o desafiar percepciones y emociones, bien como incitar pensamientos y asociaciones imaginativas. En definitiva, es un encuentro entre dos cuerpos de naturalezas distintas, que se afectan mutuamente; es el momento de relacionarse con el arte, comprender la obra en un contexto determinado.

Como señala muy bien Bourriaud (2009), lo que establece la experiencia estética es la co-presencia de los espectadores delante de la obra: interacción, negociación, interferencias. La experiencia estética es el tiempo de la comprensión, de la contemplación, de la reflexión, de la decisión, que va más allá del simple acto de “completar” la obra con la mirada.

En mi parecer, en la recepción estética lo que cuenta esencialmente es la intensidad de la experiencia que el observador puede vivir frente a una obra. La riqueza de sensación, percepción, pensamiento e imaginación son los rasgos centrales que deberían ser observados y destacados en el instante de la fruición. Es cierto que hay experiencias placenteras y positivas, así como comprobaciones pobres, negativas, insatisfactorias, no obstante, no dejan de ser vivencias estéticas movilizadas por la presencia del objeto. Es una actividad compleja, porque alrededor de las obras se encadenan historias, prejuicios, estereotipos, otros valores, interpretaciones y comparaciones con otros pensamientos, conceptos, ideas, obras, que se van superponiendo, como estratos, capas sobre el objeto mirado. En mi parecer, es difícil explicar, teorizar con palabras una experiencia tan compleja que está por encima del razonamiento humano.

Para comprender mejor este fenómeno de la recepción, a la hora de experimentar el objeto estéticamente, debemos tener en cuenta ciertos aspectos y propiedades asociados a la pieza artística, y sobre estos valores ya comentamos en el capítulo anterior.

Considero, por ejemplo, una obra visual pobre e insignificante cuando no hay una conexión entre el objeto y el observador, dicho en menos palabras, una experiencia estética sin vínculos, sin valor poético. El objeto por sí solo no logra mantener su fuerza artística, la unidad de expresión entre su aspecto visible y su concepto subjetivo.

La producción y recepción de una obra, por lo tanto, son actividades interactivas, de naturaleza socio cognitiva, una vez que abarcan otros textos, otras fuentes, abordan conocimientos distintos, de relaciones e intenciones compartidas entre artista y público. La falta de vínculo entre obra y lector ocurre a menudo porque todo individuo suele alimentar, a diario, la expectativa de que siempre hay una razón lógica y comprensible en las acciones de las personas. Con base en esta perspectiva, se insiste en buscar sentido para todo lo que es visto, dicho o hecho, aunque no parezca muy transparente o lógico. Inconscientemente, transferimos esta actitud para las experiencias artísticas, para las “lecturas” de las obras de arte. Por esta razón, muchas veces las depreciamos por no conseguir encontrar un sentido lógico o simplemente por no decirnos nada; pero, en mi parecer, todo el arte expresa algo. Es ingenuo suponer que podemos producir arte sin pensamiento. La experiencia estética de una obra visual es esencialmente un evento socio comunicativo; de ahí que, lo peor que puede pasar a una obra es ser ignorada por el público, es ser insignificante e invisible en el espacio donde todos los reflectores están direccionados hacia ella.

La incomunicación o falta de *pathos* con el arte se convirtió en un gran embarazo a partir del arte moderno; arrinconados los preceptos o las ordenanzas de cualesquier autoridades, la recepción estética cambia por completo. El valor de arte de una obra moderna ya no dependía de la aceptación pública con un acto de reconocimiento, sino de la producción artística, de la voluntad única del artista en el momento de su emisión. Es decir, la pertinencia de una obra ya no estriba en el contexto receptor, sino en un pretexto creador (Salabert, 2013). El público no siguió el ritmo vertiginoso de los cambios ocurridos en este período rico de experimentos y creatividad.



Un artista, cuando presenta su trabajo, nos enseña algo y sitúa su obra entre el “mírame” y el “mira esto” (Baurriaud, 2009). El encuentro estético entre la obra y el espectador no significa que la pieza observada se reduzca a una condición pasiva, contemplativa y esteticista. La mirada del observador hacia el objeto artístico durante la experiencia estética revive y prolonga la idea, el pensamiento y la emoción del artista contenidos en la obra. Esta, a su vez, en su existencia única y valorada por sus propiedades, es fecundada por nuevos sentidos, lecturas, ideas, que generan en la mente del observador otra obra distinta de aquella original. Lo interesante es que además de ser “fertilizada” por el espectador por medio de sus opiniones o interacciones (cuando es el caso), este también es “fecundado” por las ideas y valores de la obra, generando, así, otro espectador. Esta escena de la experiencia estética me recordó mucho la sorprendente frase del poeta Fernando Pessoa (2006): “Me levanto de la silla con un esfuerzo monstruoso, pero tengo la impresión de que me la llevo conmigo, y que es más pesada, porque es la silla de la subjetividad” (p. 171). Por supuesto que este cambio de informaciones y experiencias (metamorfosis) solo ocurre cuando hay afecciones entre obra-espectador, cuando hay *pathos*. En la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, el hecho de permitir que el sujeto interfiriera, interactuara y dialogara con las obras, fue una manera de dar visibilidad y materialidad a estas acciones, reacciones y afecciones.

Siempre me ha molestado el hecho de que las obras de arte no debiesen ser tocadas, sobre todo, las esculturas. En el momento del proyecto de la exposición, pensé que acercar al público del objeto artístico a través del toque podría ser también una forma de reflexionar a respecto de la sacralización que hay entorno a la obra de arte. Por supuesto que la posibilidad de dañar los objetos expuestos sería factible, pero si una artista como Marina Abramović, permitió en su performance que el visitante pudiera utilizar cualesquier herramientas que tenía delante de sí, sobre su cuerpo, poniendo en riesgo su propia vida, ¿cómo podría yo estar preocupado con un objeto material, aunque fuera arte? Permitir que las obras fueran manipuladas era también una forma de metamorfosear el objeto, y admitir que él tuviera su propio trayecto existencial.

En una de las performances más polémicas de Abramović, la artista ofrecía su propio cuerpo inanimado a una interacción con el público, que tenía a su disposición 72 instrumentos de funcionalidades distintas (imagen 4.23). Los visitantes podrían elegir un objeto cualquiera y usarlo con ella de la manera que les placiera. Así, lo que empezó como una reflexión acerca de la confianza y el contrato social, acabó siendo una prueba palpable sobre la inclinación natural del ser humano: a la violencia. Señala Abramović: "Lo que aprendí fue que, si dejas que el público decida, te pueden matar. Me sentí verdaderamente atacada: me cortaron la ropa, me clavaron las espinas de las rosas en el estómago, una persona me apuntó a la cabeza con la pistola y otra se la quitó"<sup>59</sup>. Resulta que la obra permitió evaluar la interacción entre la audiencia y el artista-obra y el comportamiento social de un público, su fetichismo, su concepción de mundo, enseñando sobre todo los límites del ser humano. La falta de reacción de la artista había provocado que la violencia escalara de manera geométrica. "Después

---

<sup>59</sup> <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/41444-marina-abramovic-biografia-obra-exposiciones>. Recuperado el 15/04/20.

de exactamente seis horas, según el plan, me levanté y empecé a caminar hacia el público. Todos escaparon, evitando un enfrentamiento real" <sup>60</sup>. Obras con este trazo llevan al espectador a ser consciente del contexto en el que se encuentra y presentan un problema ético: el uso del poder sobre el otro.



Fuente: <https://lunarfeist.wordpress.com/>

**Imagen 4.23. Marina Abramovic. *Rythm 0*. Performance. 1974**

Una obra rica en propiedades y valores (estético, artístico, conceptual, histórico, moral, político, religioso, simbólico etc.) aporta más probabilidad de provocar una recepción estética más intensa y profunda; una experiencia donde pensamientos y sentimientos puedan ser afectados conjuntamente. La propuesta de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo* fue intentar crear obras que tuvieran a la vez propiedades estéticas, artísticas y conceptuales. Es decir, que los detalles de la presentación visual y material de la obra sirvieran de soporte a su significado y valor artístico (dominio de la técnica y complejidad formal). Obras que valoraran tanto la idea, como los aspectos representacionales y simbólicos, aspectos que contaran también con el conocimiento del observador. Quiero decir que la intención principal fue utilizar la naturaleza estética de la obra para poder, juntamente con los otros valores, permitir una experiencia a través de la sensibilidad, del pensamiento y de la imaginación. El propósito fue ampliar la experiencia estética por medio de un sentido completamente integrador de propiedades perceptivas y emocionales, y también relacionales y simbólicas. De esta forma, la obra-parábola podría ser percibida e interpretada por el espectador de acuerdo con su habilidad afectiva y cognitiva, permitiendo así, pues, una experiencia que cubriera un público más amplio y diversificado.

Pienso que en la díada obra-espectador debe nacer una identificación inmediata del observador con la obra, una clase de implicación para que haya la realización de la recepción estética. En la obra-parábola, y solo en ella, deben yacer los elementos que hablen directamente al receptor, sea él un individuo corriente o un experto en arte, un

---

<sup>60</sup> *Ídem.*

extemporáneo o un extranjero. Pienso que el arte debería abarcar, incluir a todos indistintamente, así como afectar a todo el público en su aspecto más humano.

La exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, como espacio abierto y experimental, tuvo como principio básico dispensar la figura de los mediadores, de críticos de arte o de cualquier otra persona o discurso que hablara en nombre de las obras. La muestra invitó al propio espectador a que fuera el propio juez o autoridad del proceso de recepción y de interpretación. Muchos espectadores de arte se dejan llevar por los textos de críticos y contenidos informativos de los catálogos. Prefieren tomar en cuenta las ideas y conceptos de expertos, que algunas veces no coinciden con los del propio artista, que su propia percepción y sensibilidad. Muchas veces estos discursos se asemejan más a un “dilema” entre lo que se ve y lo que se lee, que a un complemento o guía de lectura de la obra.

Con el objetivo de investigar sobre la recepción estética, deliberadamente, fueron producidas tanto obras que priorizaron la forma más que el contenido, como obras en las que la forma parecía borrarse para poner en evidencia el contenido. De ahí que, para verificar el gusto del visitante, produjera trabajos de distintas relaciones y patrones estéticos, artísticos y conceptuales. Como artista plástico, fue una experiencia innovadora, pues no me imaginaba produciendo obras que eliminaran la dimensión estética de la obra y que sustituyeran esas cualidades asociadas al placer, como lo bello, por ejemplo, en beneficio de una supremacía del intelecto, de la idea. Pienso que las cualidades estéticas tradicionales no deberían ser devaluadas o dejadas de ser características de las obras contemporáneas; el momento actual es de inclusión, de agregar nuevos aspectos a los antiguos. La vida moderna es plural y múltiple y, de este modo, el arte también debería reflejar la posibilidad de convivencia entre diferentes valores, rasgos, estilos, lenguajes y matices artísticos.

Según el punto de vista del crítico de arte estadounidense Dave Hickey (Bourriaud, 2009), todas las teorías de la imagen que no radican en el placer del espectador ponen en duda su eficacia y se condenan a la insignificancia. El crítico, en su libro *The Invisible Dragon: Essays on Beauty, Revised and Expanded* (2012), hace una reflexión acerca de la naturaleza del arte, defendiendo el retorno del placer visual del espectador a través de la belleza. No quiero decir que el arte tenga que estar asociado a la idea de lo bello, puesto que las reglas que rigen el gusto son complejas y relativas. No obstante, como artista, busco acercarme a la belleza, por medio de la simplicidad, de la armonía formal, de los colores, de la textura, de la delicadeza etc. Conforme explicado anteriormente, me propongo crear obras que no agredan los ojos ni los sentimientos de los observadores.

Por supuesto que también hay obras que provocan afecciones negativas, nos angustian, nos molestan, nos asustan, nos dan asco, y que, sin embargo, nos complacen de alguna manera, y, por ello, disfrutamos al experimentarlas, pero de manera diferente y no menos valorada. De ahí que la evaluación estética no se reduzca a la belleza; somos sensibles y tenemos la capacidad de percibir distintas emociones y diferentes tonos de afectos.

El artista debe, de antemano, determinar las expectativas de los receptores de sus obras, que las apreciarán y valorarán según qué cosas les aporten. Como artista y creador, pienso que la limitación de una experiencia estética debería ser una cuestión

de restricción, gusto y capacidad cognitiva del espectador. Como se suele decir comúnmente, “la belleza está en los ojos de quien la mira”. La insatisfacción de la fruición por parte del espectador no debería ser provocada por la falta de potencialidad artística del objeto, sino por la particularidad, individualidad y carácter de quien lo mira. Es exclusiva responsabilidad del artista aportar a las obras beneficios a su audiencia, así como, es natural y cierto que el individuo pueda dejar de percibirlos; sin embargo, no se puede percibir propiedades y valores donde no los hay, aspectos que el artista prefirió no mencionar o tributar a la obra. Por ende, es papel del autor crear objetos artísticos donde lo que es pensado y mostrado se avecine y se identifique física o conceptualmente con lo que es visto o percibido por el observador. En otros términos, permitir que el espacio “vacío” o virtual entre la imagen del objeto y la percepción del espectador sea ocupado por sus saberes e imaginaciones. Nietzsche (2017) planteó la pregunta: “¿Por qué el hombre no ve las cosas? Porque él mismo se sitúa en medio de las cosas y las oculta” (p. 112).

Lo mismo ocurre cuando nos miramos al espejo. En un espejo, el sujeto que se mira difícilmente se ve de verdad, tal como es en ese momento. Sus deseos, recelos, inseguridades, pretensiones funcionan como lentes que cambian y alteran la imagen real, posibilitando así, otras visibilidades. La mirada hacia un objeto siempre oculta o añade valores y consideraciones que pertenecen mucho más a quien mira que al propio objeto mirado.

Cito una vez más al gran poeta Fernando Pessoa (2006), para ilustrar la particularidad de cada espectador:

“Porque yo soy del tamaño de lo que veo

Y no del tamaño de mi estatura”.

[...]

“¡Soy del tamaño de lo que veo!” Cada vez que pienso esta frase con toda la atención de mis nervios, me parece más destinada a reconstruir consteladamente el universo. “¡Soy del tamaño de lo que veo!” Qué gran posesión mental va desde el pozo de las emociones profundas a las altas estrellas que se reflejan en él y, así, de cierta manera, están allí. (p. 77)

Con la globalización simplificamos y universalizamos las interpretaciones, valoramos el discurso colectivo y de los grandes expertos. Por lo que respecta al circuito del arte, noto que el espectador quiere atribuir sentido y significado al objeto aun antes de dejarse llevar por la propia obra, de mirarla, percibirla. A menudo ya estamos tan condicionados a entender y comprender la realidad del mundo a través de la mente, del intelecto, que una experiencia que exige sensibilidad, sentimiento y emoción, deja de formar parte del momento, de ser vivida en su potencialidad.

La incompreensión artística genera una incomodidad y un sentimiento de impotencia al espectador, que acaba por no sentirse capaz de aprehender el valor estético, la idea o intención del artista a través de su obra. No obstante, pienso que lo que se debe tener en cuenta es la experiencia subjetiva, la significación y relevancia del encuentro con la obra. Además de un significado o contenido, las obras de arte tienen una significación, esto es, una relación entre significado y observador (Pérez, et al., 2017). En una experiencia estética podemos o no considerar el significado, es decir, el

contenido de la obra, pero jamás deberíamos ignorar su significación o relevancia para nosotros. Como puntúa el poeta Manuel de Barros (2013): “Perder la inteligencia de las cosas para verlas” (p. 138).

Para Maffei (2016), el peligro de la globalización en el mundo del arte es que, con el tiempo, todo parecerá semejante, común y monótono, y esto conllevaría a una experiencia estética simplificada y pobre, dado que lo que es igual se hace automático, se acepta sin reservas, estímulos o reflexiones, o aún peor, con una reacción inmediata de indiferencia. Justo lo que todo artista debería procurar evitar: crear una obra de arte que pase desapercibida o sea ignorada por quien la vea.

Aunque la mayoría de los artistas afirmen que no producen sus trabajos para complacer al público, pienso que, en realidad, desean que su obra provoque alguna reacción por parte del observador, sea ella positiva o negativa. Con relación a esta preocupación del resultado final de una obra, veamos una carta de 21 de marzo de 1509, de Albrecht Dürer (como se citó en Lichtenstein, 2013) al señor Jacob Heller. El rico comerciante de tejidos encargó al artista, en 1507, un tríptico para el altar San Thomas de la iglesia de los dominicanos en Frankfurt. Le escribió el artista:

Tengo muchas esperanzas de que la pintura le complazca. También creo que a algunos aficionados que preferirían un cuadro de campesinos no les gustará. Pero no quiero saber eso. Solo anhelo los cumplidos por parte de los entendidos. Y si Martin Hess<sup>61</sup> se lo elogia, entonces puede tener aún más confianza. También podrá preguntarles a varios amigos que lo han visto; podrán informarle sobre su apariencia (p. 32).

En este pequeño fragmento de Dürer, podemos verificar distintos aspectos que estamos puntuando aquí: primero, el artista demuestra una gran expectativa con respecto a la impresión final del cuadro por parte del señor Heller; segundo, la indiferencia de Dürer por el gusto del público aficionado; y tercero, la opinión de los más entendidos en arte para influenciar a Heller, que todavía no había visto el cuadro.

Pienso que el artista debe pensar en su público, pero teniendo en cuenta que él no deberá ser jamás un elemento que limite su creatividad. En *La obra maestra desconocida* de Balzac (2005), la reacción de Porbus y Poussin ante el último cuadro del gran maestro ilustra también lo que ocurre a algunos artistas al final sus vidas, al producir obras inesperadas que desagradan a sus fieles admiradores, quienes muchas veces se comportan como verdaderos carceleros que quieren que el artista siga trabajando eternamente de la misma manera en que lo hacía cuando lo admiraban.

Conforme mencionamos en líneas arriba, el arte puede conmovernos positiva o negativamente, y suele afectarnos tanto por la belleza como por el horror. Mirar una imagen normalmente nos lleva a un ajuste de otras informaciones que ya tenemos interiorizadas; nos conduce a un revivir de algo pasado o conocido, a una experiencia renovada. No obstante, si en el momento del ajuste mental no encontramos ningún canon ni molde, algo que no asimilamos de inmediato, que nos sobrepasa,

---

<sup>61</sup> Martin Kaldenbah (1470-1518), conocido también como Hess, fue pintor de Frankfurt y amigo de Dürer.

alcanzamos la experiencia de lo sublime que nos sobrecoge: es la experiencia del arte ideal que detiene nuestra mente en una sensación. Como señala Pelbart (2010):

Porque hay cosas que dejan el pensamiento tranquilo y otras que le obligan a pensar. Las primeras son los objetos de reconocimiento (facultad de identificación). Y el reconocimiento (cuando el mismo Yo reconoce el mismo objeto) no tiene nada que ver con el pensamiento, en la medida en que llama a las facultades solo a reconocer lo mismo, real o posible, en una operación de redundancia. [...] También incide sobre valores y valores establecidos. (p.64)

De acuerdo con el pensamiento de Spinoza (2016), somos afectados a todo instante por los diferentes cuerpos que se hallan a nuestro alrededor. En términos más científicos, Maffei (2016) afirma que las reacciones al ambiente comprenden distintas modalidades de funcionamiento del sistema nervioso. Las respuestas cerebrales del sistema rápido, por ejemplo, son esenciales en las situaciones de supervivencia. Este tipo de reacciones se caracterizan por ser automáticas, inconscientes y no estar sometidas a la voluntad del individuo. Estas sensaciones primarias, es decir, la rabia, el miedo, la alegría etc., ofrecen respuestas automáticas fácilmente reconocibles en la mímica facial. Sigue Maffei (2016):

El pensamiento rápido y el pensamiento lento tienen funciones básicas y complementarias para la conducta humana, e incluso el cerebro rápido, el más antiguo, resulta esencial para la supervivencia, pero el ser humano quiere algo más que sobrevivir. El sistema lento es un sistema plástico que, por eso mismo, puede recibir influencias del ambiente y en particular de la evolución cultural. (p. 89)

Veamos pues, de forma muy breve, cómo funciona nuestro cerebro con respecto a nuestra percepción visual y las reacciones de los diferentes tipos de pensamientos. Según los estudios de Maffei (2016), el hemisferio izquierdo, que en las personas diestras es el hemisferio lingüístico responsable por el pensamiento racional, es definido como el “hemisferio del tiempo”, por seguir a un mecanismo de cadenas regulares y lógicas en el tiempo.

Las cadenas de acontecimientos relacionados entre sí son la base del razonamiento y contrastan, por ejemplo, con la comunicación visual, donde los acontecimientos nerviosos relacionados con una imagen no se encuentran en serie, sino en paralelo, puesto que se transmiten contemporáneamente, todos juntos. Podría decirse que la información visual, al contrario que la lingüística, es atemporal. (p. 47).

Sigue el médico italiano: “En términos generales, el hemisferio derecho está más especializado en las funciones visuales y en la percepción de los componentes emotivos de la formación visual” (p. 44).

La intuición, a su vez, originadora de una idea que tanto puede estar presente en el momento de la creación como de la recepción estética del objeto artístico, es un tipo de pensamiento de reacción cerebral rápida, vinculado a parte del cerebro que ordena la imaginación y la fantasía. Este tipo de pensamiento rápido predomina en el campo de las relaciones, del conocimiento y de la creatividad, y se relaciona directamente con el pensamiento consciente lento, vinculado a las actividades de control, de elección, de relación con otros seres y con el ambiente. Como resume Maffei (2016), “se trata de un sistema estadístico que evalúa los datos disponibles antes de decidir y

considera el dato fascinante y comprometedor de la intuición como un dato a verificar” (p. 56). El pensamiento intuitivo salta con rapidez de una imagen a una conclusión. Cimentado en este dato científico, decidí evaluar la recepción estética de las obras de este estudio por medio de las primeras impresiones del público: “me gusta” o “no me gusta”. Desde esta perspectiva, sigo defendiendo que la experiencia estética debe ser inicial y predominantemente una comunicación visual, sin interferencias lingüísticas y racionales del hemisferio izquierdo, hemisferio del lenguaje, pero también del pensamiento y del tiempo.

El deseo de consumo, también, según Maffei (2016), se genera en el pensamiento rápido, sin tiempo para reflexionar: ver, comprar y tirar, es como se resume el ciclo veloz del consumismo, pues no se ocupa del valor de lo que realmente es esencial, sino en el placer de la compra, del propio acto de adquirir. Maffei, con relación a nuestro sistema de valores, hace una comparación eficaz:

Fausto, ya viejo y después de una vida dedicada con grandes esfuerzos al estudio y la investigación, insatisfecho con los resultados, vende su alma para que Mefistófeles le conceda a cambio “todo y enseguida”: sabiduría, juventud y placer. Para ello firma con sangre un pacto infernal. Es como si Fausto pasara del pensamiento laborioso y lento que supone cualquier estudio al pensamiento rápido del deseo y la urgencia de satisfacción. (pp. 83-84).

Asociaría este comportamiento también con la producción del arte contemporáneo y de la ansiedad del artista por resultados inmediatos de su esfuerzo y trabajo.

En lo concerniente al tiempo de la experiencia estética la comisaria, Katia Canton (2009) señala:

Como me doy cuenta de que las personas ya no se detienen en las exposiciones, simplemente pasan. [...] Entonces, creo que uno de los grandes desafíos del artista contemporáneo es crear estrategias para que un cuerpo en tránsito se detenga, descanse y preste atención a la propuesta del artista. (pp. 48-49)

A estas estrategias me referí anteriormente cuando mencioné sobre la responsabilidad del artista en crear obras que sean interesantes y visibles al público.

A pesar de la creación de diferentes instrumentos para ahorrar tiempo – ordenadores, coches, aviones, electrodomésticos – resulta que el tiempo se ha reducido aún más. El tiempo ganado, en vez de ser utilizado para nosotros mismos, para invertir en nuestra salud física, psíquica, mental y espiritual, lo utilizamos para producir más y más. Y así seguimos con nuestra *sujeción encubierta*.

El ritmo frenético que el mundo volátil nos exige no nos permite una desaceleración. De este modo, determinados momentos de la vida que nos demandan un poco más de calma, paciencia, lentitud, no los logramos vivenciar. Escriben los compositores Lenine y Dudu Falcão en la canción *Paciência*<sup>62</sup> (1999):

Incluso cuando todo pide un poco más de calma  
Hasta cuando el cuerpo pide un poco más de alma  
La vida no para...

Y cuando el tiempo acelera y pide prisa

---

<sup>62</sup> <https://www.lettras.com/lenine/47001/>. Recuperado el 22/06/20.

Me niego, hago tiempo voy en vals  
La vida es tan rara ...

Estamos tan acostumbrados a la dinámica de la vida contemporánea que ya nos sentimos incapaces de cambiar el ritmo vertiginoso impuesto por el sistema capitalista. Pienso que el arte es esencial para proporcionar esta desaceleración tanto en el momento de ejecución como en el de recepción del arte. Como afirma la investigadora y comisaria Katia Canton (2009), el arte “pide una mirada curiosa, libre de ideas preconcebidas, pero llena de atención” (p. 13).

Es recurrente en las obras del artista norteamericano Bill Viola el tema del tiempo como instrumento fundamental para la construcción de narrativas contemporáneas. Gran parte de su producción de videos envuelve recursos de *slow motion*, proporcionando una sustitución del tiempo cotidiano, por un tiempo de arte, un tiempo de lo sensible, en que el espectador puede entrever detalles, matices y contradicciones. En entrevista concedida a Marcel Dantas, Bill Viola (como se citó en Canton, 2009) dice: “Ha habido una tremenda evolución y aceleración en hacer las cosas cada vez más cortas, más información en menos tiempo. Siendo artista, inmediatamente pensé: ‘Bueno, entonces deberíamos hacer lo contrario, mostrar cada vez menos información en más tiempo’” (pp. 22-23).



Fuente: <https://www.march.es/>

**Imagen 4.24. Bill Viola. *Reflecting Pool*. Vídeo. 6'55". 1977-79**

En los vídeos *Reflecting Pool* (imagen 4.24) y *The Passing* (1991), por ejemplo, Viola prolonga la duración de los acontecimientos con el objetivo de ofrecer al observador un tiempo de densidad, capaz de incitar a la reflexión y la contemplación.

El escultor valenciano Sebastià Miralles dice (como se citó en Marcos y Martínez, 2011):

En el arte, ciertas decisiones pueden ser tremendamente momentáneas, pero también a su vez hay que tener el tiempo suficiente para la contemplación, para dejar que el tiempo transcurra de un modo aparentemente gratuito, pero naturalmente lleno de una tensión interna que es la que da la contemplación. Es decir, dejar que el tiempo sea algo que no influya de una manera decisiva



en la obra. (p. 88)

Con la evolución tecnológica, el consumismo y la globalización, Maffei (2016) cree que el hombre contemporáneo está desarrollando un “cerebro colectivo”, es decir, que el individuo actual está empleando más funciones del hemisferio derecho, que desempeña la automatización y el pensamiento rápido, características propias del cerebro más primitivo. Según el médico y científico italiano, estaríamos asistiendo a un retroceso en el tiempo, y concurriendo para la desaparición de la contemplación, de la poesía, de las actividades que requieren el pensamiento lento. El arte del hombre globalizado y consumista es un arte de la rapidez, ya que el imperativo es no perder tiempo. No obstante, pienso que el arte, inserido en el contexto de su época, no debe solo reflejar los aspectos más determinantes de su contemporaneidad, sino también atender a las necesidades de las personas, provocar reflexiones y enseñarles nuevas maneras de mirar y relacionarse con el mundo.

En el momento actual, no creo que fomentar aún más el ritmo de la vida sea algo positivo para nuestras debilidades, insuficiencias, carencias. De ahí que, las obras de *Metamorfosis: ver en el tiempo*, inviten al observador a una mirada desacelerada, a una contemplación con un ritmo aún más lento de lo normal de una experiencia estética, puesto que las obras se metamorfosean a lo largo de la muestra, se deshacen y se construyen en tiempos que demandan otros momentos de experiencias, otros tiempos de Cronos, instantes de Kairos y sentidos de Aión.

Creo que la contemplación es una actividad de comunión entre sujeto y objeto. Las dualidades, las diferencias se disipan, las barreras desaparecen para que haya unión con el otro. Cuerpos se afectan mutuamente y así el uno se convierte en el otro. Es el momento preciso sin duración, cuando el tiempo está detenido y todo cambia inesperadamente. El instante es, en las palabras de D.T. Suzuki (como se citó en Concheiro, 2016), “el momento en que el espíritu finito comprende que está arraigado en el infinito” (p. 121). Y en este infinito, accedemos a un momento de eternidad, pero no la eternidad de un “para siempre”, sino lo atemporal, un no-tiempo.

Vimos que, para Bachelard (2010), solo podemos observar el tiempo por los instantes; la duración que se desarrolla en el espacio solo es sentida por los instantes. Afirma el filósofo francés que todo lo que es simple y fuerte en nosotros y, por ende, duradero, es el don del instante. El recuerdo de la duración está entre los recuerdos menos duraderos. La memoria, guardiana del tiempo, guarda solo el instante, ella no conserva absolutamente nada de la duración. De suerte que, para Bachelard (2010), la conciencia del tiempo es siempre, para nosotros, una conciencia de la utilización de los instantes. Y la duración, la trama construida por los instantes concretos, ricos de novedad consciente y bien proporcionada. El recuerdo de la duración es uno de los recuerdos menos duraderos. Recordamos haber sido, pero no haber durado.

Estamos tan acostumbrados a consumir informaciones sin análisis, datos sin narrativas, imágenes en movimiento, que cualquier demanda de atención por un largo periodo de tiempo nos resulta un sacrificio, una incomodidad. Se instaura la indiferencia hacia todo lo que es estático, monótono, duradero; pasamos a abominar los procesos lentos y complejos; no soportamos la espera y resultados a largo plazo, pues resulta negativo y poco atractivo. En la cultura del *zapping* no se tolera la espera, la lentitud. La paciencia, la atención, la contemplación, el cuidado han desaparecido

de la mayoría de las actividades de la vida moderna, tan carente en su naturaleza de estos atributos y de otros ritmos menos acelerados.

El artista, que suele seguir el espíritu de su tiempo, consciente de esta realidad contemporánea, pasó a producir nuevos medios de lenguajes, donde el movimiento se hace presente, como la performance, los videos instalaciones, el *art net* y otras artes asociadas a la tecnología. No obstante, no debemos olvidar otros artistas que proponen nuevos comportamientos y actuaciones, aquellos que utilizan el arte no como un retrato de nuestra realidad incierta y desgastada de valores, sino como una forma de sugerir e insinuar reflexiones a partir de lo antiguo y de otros ritmos, otras velocidades, de una manera distinta de crear, pensar y consumir arte.

Según Milan Kundera (2011), el ritmo frenético de la vida moderna nos dificulta la aprensión de lo real y retarda el movimiento a favor de la recepción estética. De modo que, para que haya una experiencia estética y un entendimiento de la obra, se demanda un determinado tiempo de observación. Y de acuerdo con el pensamiento de Wagensberg (2013), en general, cuando se mejora la observación, como consecuencia hay una ampliación y mejora de la comprensión.

En el ritmo del mundo volátil, no nos permitimos no hacer nada, ser improductivos, desarrollar algo que no tenga un resultado concreto y perceptible. Incluso en los momentos libres y de ocio seguimos buscando producir algo: placer y distracción. En un espacio habitado por objetos deseados y un tiempo lleno de interminables tareas por cumplir, no hay hueco para el vacío. Todo debe tener un significado, una razón de ser, una finalidad a ser alcanzada. Así que un arte que no diga nada, de difícil lectura, sin atractivos novedosos es rechazado inmediatamente. El visitante no tiene tiempo a perder con algo que poco le importa. Una obra de arte debe capturar la atención del observador de golpe, de lo contrario no habrá experiencia estética.

Suelo decir que toda obra de arte es carente de atención. Ella no se muestra, no se desnuda frente a una mirada distraída, apresurada y superficial. La obra demanda atención y exclusividad, y el individuo actual ya no se permite dedicar su tiempo a una única tarea. A propósito de esta disponibilidad, Concheiro (2016) la explica con las siguientes palabras:

La obligación de ahorrar tiempo, ser más eficaces y estar permanentemente disponibles para el otro nos empuja a tener que dedicarnos a múltiples tareas al mismo tiempo: intercambiar mensajes mientras se redacta un informe, hablar mientras se maneja, responder un correo mientras se cena. Se debe saltar de tarea en tarea, pero también atajar varias en paralelo. (p. 73)

La experiencia estética vivida por la díada obra-espectador es un momento que invita a atención, a reflexión, a contemplación o a meditación. Es un encuentro de cuerpos y almas. Aunque el arte sea un reflejo de su tiempo, no pienso que la producción artística contemporánea deba fomentar la aceleración, el ritmo y la velocidad típica de nuestra vida; todo lo contrario, debería instituir una nueva concepción de tiempo y asomarse a otros intentos como el *slow movement*, cuyo objetivo principal es aminorar el ritmo de los procesos. Este movimiento, ya con miles de seguidores y que tiene como logotipo un caracol, propone la *slow fashion*, el *slow sex*, el *slow food* (Concheiro, 2016).

La exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, como su propio nombre indica, fue una invitación al espectador a vivenciar el ritmo de transformación de cada obra, la lentitud de la información y del resultado, la paciencia, la contemplación. Toda experiencia estética necesita un tiempo mínimo para que se procese; las obras en *Metamorfosis* exigieron un tiempo más ampliado, además de una *re-visitación*, un segundo encuentro, una nueva mirada frente a los cambios sufridos.

Sobre la experiencia poética, Octavio Paz (como se citó en Concheiro, 2016) explica: “Cada vez que el lector revive de veras el poema, accede a un estado que podemos llamar poético. La experiencia puede adoptar esta o aquella forma, pero es siempre un ir más allá de sí, un romper los muros temporales, para ser otro” (p. 136). La experiencia estética hace desaparecer el tiempo mecanizado y medido, para brotar otro tiempo: suspendido, un instante, un presente inmóvil y pleno. Como afirmó Maffei (2016), mencionado anteriormente, la intuición, la creatividad se relacionan directamente con el pensamiento del hemisferio derecho, el hemisferio atemporal.

Cuando hablamos de la actitud del receptor, debemos tener en cuenta también la diferencia entre ver y mirar. La mirada tiene mayor relación con lo general, con la distinción de lo que se encuentra alrededor; es una actitud inconsciente y automática: basta abrir los ojos para poder mirar. La visión, por otro lado, se detiene en lo que se fija frente a los ojos y, por un cierto momento, abarca los detalles, las particularidades del objeto mirado. El acto de ver además de la imagen real, captada conscientemente, se relaciona también con la imaginación, la creación, la memoria, el pensamiento, es decir, se asocia y se remite a otras imágenes internas que completan el acto de mirar. Mirar es una acción física del sentido. Ver es mirar con interés, profundidad y singularidad; es una acción del alma. Entonces, cabe al artista, a través de sus obras, invitar al observador para cambiar miradas en visiones.

No obstante, en nuestra sociedad volátil, eso es una tarea muy difícil y cada vez menos habitual. El momento de la recepción estética en un espacio de arte proporciona al visitante un ritmo contrario al de las duraciones que ordenan la vida cotidiana. Ver demanda tiempo y concentración; no se puede ver con velocidad. El tiempo de permanencia delante de una obra ya denota un determinado interés por ella y revela una probable experiencia estética. El visitante que pasa, sobrevuela, circula por el espacio artístico y no se detiene ante un objeto, no se deja ser afectado visualmente, no establece ninguna comunicación con ello. Dice el artista Eduardo Medici (como se citó en Verlichak, 2005): “Estamos [...] acostumbrados a los medios, a los movimientos de las imágenes, al *zapping*, a la circulación continua que producen los medios audiovisuales, a contemplar en velocidad...” (p. 38). ¿Serían los medios de comunicación masiva el principal motivo para esta no experiencia estética y desinterés del gran público por el arte contemporáneo?

En mi opinión, saber ver es igual que contemplar, se asemeja al estado de conciencia que los orientales llaman de *dhyana*<sup>63</sup>. Es dejar llegar algo sin prisa o prejuicio, dejar

---

<sup>63</sup> Sexto paso del yoga de Pantajali caracterizado por la absoluta contemplación del discípulo en un determinado objeto o idea, lograda a través de la abstracción del tiempo y del espacio. Pantajali fue autor del texto clásico del Yoga-sutra y sistematizó la práctica del yoga en un camino de ocho pasos o estadios, a saber: *yama* (actitud), *niyama* (calidad), *asana* (postura), *pranayama* (respiración), *pratyahra* (introspección meditativa), *dharana*

entrar lo que sea, sin esquemas, normas, conceptos o ideas preestablecidas, estar en silencio y abrirnos a ello. Es saber esperar que el objeto mirado nos despierte y nos susurre algo. Contemplar es saber ver con los oídos.

La sutilidad del acto de ver está muy bien representada en los siguientes fragmentos del texto *El complicado arte de ver*, del escritor brasileño Rubem Alves:

Ver es muy complicado. Esto es extraño porque los ojos, de todos los órganos sensoriales, son los más fáciles de entender científicamente. [...] Pero hay algo en la visión que no pertenece a la física. William Blake lo sabía y dijo: "El árbol que ve el sabio no es el mismo árbol que ve el tonto". [...] Adélia Prado<sup>64</sup> dijo: "Dios ocasionalmente me quita poesía. Miro una piedra y veo una piedra". Drummond vio una piedra y no vio una piedra. La piedra que vio se convirtió en un poema. Hay muchas personas con vista perfecta que no ven nada. [...] Ver no es natural. Necesita ser aprendido. Nietzsche lo sabía y dijo que la primera tarea de la educación es enseñar a ver<sup>65</sup>.

Martel (2017), igual que el poeta y el filósofo alemán, cree también que disfrutar del arte, de la experiencia artística requiere una formación, un adiestramiento para adquirir la capacidad de conmoción ante el arte. Él habla de un esfuerzo de formación a fin de que el individuo se conmueva con clases de arte que, por razones culturales, de hábito y crianza, son menos agradables a su gusto o realidad personal. La cuestión es que, efectivamente, la experiencia estética respeta las coordenadas vitales de cada uno, es decir, sus idiosincrasias, condicionadas por el espacio, la época, la cultura y la crianza. Para O'Doherty (2010), la mayoría de la gente que hoy contempla el arte no lo está mirando; ellas contemplan la idea de "arte" que tienen en su cabeza.

Quiero observar aquí la diferencia que veo entre una formación o adiestramiento en arte y las enseñanzas para aprender a leer obras de arte. Sobre este último punto, ya citamos algunos teóricos que crearon propuestas para un cierto tipo de alfabetización visual. No obstante, en mi parecer, el hecho de alguien saber leer o conocer muy bien la gramática no sugiere que también sea capaz de conmocionarse con una poesía o poema. La experiencia estética exige algo más que la simple lectura de una obra sea ella visual o escrita. De modo que, en mi perspectiva, lo que tiene que formarse y perfeccionarse en el público lego es la sensibilidad del individuo. Así como la creatividad, la recepción del arte no se hace a través del intelecto, sino del desarrollo de la sensibilidad por medio de distintas experiencias estéticas, es decir, de la práctica constante del saber ver. Como escribe Alejandro Jodorowsky: "Lo que no está en tí, no lo ves"<sup>66</sup>. Somos seres limitados en muchos aspectos de la naturaleza humana, y en este momento de nuestra evolución, pienso que tenemos que dar más atención a

---

(concentración meditativa), *dhyana* (contemplación meditativa) y *samadhi* (absorción meditativa). <https://yogalinda.es/blog/los-ochos-pasos-del-yoga-de-patanjali-yamas/>. Recuperado el 09/03/20.

<sup>64</sup> Escritora brasileña nacida en 1935 (edad 84 años), autora de diversos poemas y libros que retratan lo cotidiano con encanto e impregnados de un aspecto lúdico.

<sup>65</sup> <https://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u947.shtml>. Recuperado el 07/05/20

<sup>66</sup> <https://www.pinterest.it/pin/366832332125628885/>. Recuperado el 09/05/20.

todo lo que alimente o engrandezca a nuestra humanidad. Y el arte nos proporciona efectivamente esta posibilidad.

Desde esta perspectiva, puntúo que el artista debería crear obras que sensibilizaran cada vez más a la audiencia y esforzarse para que su trabajo fuera visto por un mayor número de personas posible. De manera que el problema se resume básicamente a la dimensión del tiempo, es decir, aumentar el tiempo de recepción por medio de la creación de obras que sean interesantes y sensibilicen más al público. Sin embargo, este último aspecto no depende del artista, sino de los componentes del circuito del arte, sobre todo de los directores de museos. Pienso que el museo es un punto privilegiado dentro del sistema del arte. Como afirma Cildo Meireles (como se citó en Quemim, 2014):

Hoy, el museo es la manera más respetada que el artista tiene para hacer que su obra esté accesible al público. La colección particular generalmente no permite visitas, y muchas veces la obra queda empaquetada y guardada en lugares inadecuados. Hay coleccionadores que no prestan obras ni siquiera para el artista, y aquellos que solo buscan una especulación pecuniaria con ellas. (pp.- 110-1)

El período de duración de la exposición es seguramente la única manera de mantener asegurada la relación obra-espectador. Igual que todo ser viviente, el artista-obra, es decir, el artista por medio de su obra debería luchar para mantenerla viva y poder propagar sus “genes” – ideas y valores contenidos en el objeto artístico – a distintos públicos. En otras palabras, a partir del momento que una pieza se encuentra concretizada, materializada, debería ser presentada públicamente para su consumo estético inmediato y durante un periodo lo más largo posible, a fin de poder provocar afecciones y experiencias a la gente.

Una experiencia estética, que es capaz de ir más allá del tiempo de fruición frente a un cuadro observado, permite la creación de otros tiempos fuera del espacio físico. La obra adquiere su propia duración, y esta, de obra visible se metamorfosea en ideas, pensamientos, sensaciones. Mientras más afección provoque la pieza en el espectador más fuerte será su capacidad para afrontar el tiempo y prolongar su efecto e información. Este hecho es igual a la silla de Fernando Pessoa, que el poeta lleva, subjetivamente, consigo, cuando se levanta.

En el caso, por ejemplo, de las obras presentadas en la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, el propósito, como objeto de investigación, era permitir que ocurriera exclusivamente su consumo estético, pues ninguna de ellas fue puesta a la venta, al consumo material. Es cierto que, como artista, me habría gustado haberlas expuesto por un período más largo y que hubieran podido ser vistas o consumidas artísticamente por un número más grande de espectadores. No obstante, sin el apoyo de los representantes del circuito del arte esta tarea se convierte en algo muy arduo y casi imposible.

Catherine Arruda Ellwanger Fleury (como se citó en Zoladz, 2011), doctora en artes visuales e ilustradora científica, afirma: “Para que una obra de arte se materialice, muchas actividades deben ocurrir simultáneamente. Por lo tanto, necesitamos al marchante, al galerista, al crítico, al fotógrafo e incluso la publicidad en forma de difusión” (p. 72). En esta afirmativa de Fleury creo que el sentido de materialización

o concretización de una obra de arte se refiere más bien al consumo material del objeto dentro del mercado del arte contemporáneo, o sea, a su venta. Pienso que en la tríada artista-obra-espectador, todos estos elementos intermediarios entre obra y espectador, citados por Fleury, no se hacen necesarios para el consumo real de la pieza, consumo en el sentido de experiencia estética o afecciones entre obra-espectador. La materialización de un trabajo termina cuando el artista “decide” que él está finalizado; cuando percibe que la obra en sí ya no acepta ninguna interferencia más, cuando todo el concepto y visualidad artística ya se encuentran concretizados en la obra.

Antes de pasar a la evaluación de los afectos producidos por las afecciones de las obras en los espectadores de la exposición, es necesario que nos familiaricemos con algunos conceptos desarrollados por Spinoza (2016) en lo concerniente a la dinámica de los afectos.

Mencionamos anteriormente que, en la filosofía monista de Spinoza (2016), el alma humana está unida al cuerpo, es decir, el alma y el cuerpo son un solo y mismo individuo. Así pues, tanto el pensamiento (el alma) como la extensión (el cuerpo) son atributos paralelos o manifestaciones de la misma sustancia, ya sea Dios o la Naturaleza. Considere el lector las palabras exactas de Spinoza (2016) que aparecen en la proposición XIII de la parte II de la *Ética*: “El objeto de la idea que constituye al alma humana es un cuerpo, o sea, cierto modo de la Extensión existente en acto, y no otra cosa” (p. 140). Spinoza concibe el alma o la entidad pensante (mente) como la idea del cuerpo humano. Léase idea como sinónimo de imagen o representación mental. De modo que, para el filósofo, el alma no es capaz de percibir un objeto concreto como existente, excepto por medio de las modificaciones de su propio cuerpo. Por lo tanto, el alma humana es capaz de formar ideas a partir de las afecciones del cuerpo provocadas por experiencias o encuentros con otros cuerpos, los que generan modificaciones en el alma (afectos, sentimientos, imágenes o pensamientos). Así lo leemos en la proposición XXVI: “El alma humana no percibe ningún cuerpo exterior como existente en acto sino por obra de las ideas de las afecciones de su propio cuerpo” (p. 164).

Para Spinoza (2016), los hombres son modos finitos de Dios o de la Naturaleza, es decir, el alma humana es una parte finita del entendimiento infinito de Dios, así como el cuerpo es una parte finita de la extensión eterna de Dios. Y la fuerza o energía vital que anima al ser humano a actuar con el cuerpo y a pensar con el alma, la denomina potencia de obrar o energía disponible para vivir, para perseverar en el ser. El hombre en su singularidad tiene su existencia limitada cuando esta potencia no puede actuar más en un cuerpo debilitado. De modo que esta energía vital a menudo sufre variaciones en su potencia. A los individuos todos los cuerpos externos los afectan de alguna forma y, por ende, incrementan o disminuyen su poder de obrar.

Por lo tanto, el alma pasa por grandes cambios y se altera, variando de una mayor o menor perfección, cuando aumenta y favorece o disminuye y reprime la potencia de obrar del cuerpo. Estas alteraciones nos explican los afectos de la alegría y de la tristeza. Para Spinoza (2016), la alegría (placer, regocijo) es una pasión por la que el alma pasa a una mayor perfección; y la tristeza (dolor, melancolía), una pasión por la cual el alma pasa a una menor perfección.

De manera que, para una mayor comprensión de la mecánica de los afectos de Spinoza (2016), es esencial que conozcamos el concepto de algunos principales componentes que fundamentan su discurso. No obstante, no me propongo aquí a hacer un estudio detallado sobre este tema, sino tan solamente utilizarlo como herramienta para explicar la razón de haber elegido evaluar la experiencia estética a través de la indicación “me gusta” o “no me gusta”. Para dialogar con el pensamiento del filósofo holandés, cuento con la ayuda del neurólogo y neurocientífico Antonio Damasio.

Spinoza (2016) sostiene: “Cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser” (p. 200). Es decir, todo individuo, para perseverar en su existencia y mantenerse vivo, debe esforzarse para mantener y realizar su potencia activa por medio de incrementos de afecciones activas o fuerzas positivas de acción y disminución de afecciones pasivas o fuerzas negativas de resistencias. En pocas palabras, las afecciones corpóreas estimulan o refrenan la potencia de obrar del hombre.

Cuando el sujeto aumenta esta potencia de obrar, según Spinoza (2016), él siente alegría, es decir, la alegría es el afecto o el resultado en el alma de la afección, la que aumenta la energía vital o potencia de obrar del cuerpo y, por ende, del alma. Desde esta perspectiva, resulta conveniente que el hombre busque ser afectado por encuentros con cuerpos capaces de hacerlo más activo, o sea, tener experiencias que fortalezcan su potencia activa, así como poder hacer más alegre su existencia.

Para Spinoza (2016), la vida está en el instante de encuentros fortuitos u organizados entre cuerpos: afectantes o afectados. A estos cuerpos podemos asociarlos tanto al cuerpo humano como al cuerpo exterior: objetos o acontecimientos. Para Damasio (2019), estos cuerpos son objetos emocionalmente competentes en virtud de nuestras experiencias individuales: “Uno de los principales aspectos de la historia del desarrollo humano se refiere al modo en que la mayor parte de los objetos que rodean a nuestro cerebro es capaz de desencadenar una forma u otra de emoción, débil o fuerte, buena o mala, y puede hacerlo de manera consciente o inconsciente”. (p. 67). A esta emoción desencadenada por el cuerpo afectante u objeto emocionalmente competente, Spinoza (2016) llama de afecciones corpóreas, las que, a su vez, son interpretadas por el alma como afectos.

Por lo tanto, los afectos son los resultados de encuentros de cuerpos, de todo lo que nos impresiona, nos conmueve o nos inquieta; son imágenes o residuos de algo que el cuerpo exterior nos dejó en el alma. Así pues, en la experiencia estética, la obra de arte es un objeto emocionalmente competente que desencadena afecciones que son percibidas por el alma como afectos. Damasio (2019) denomina afección como emoción y los afectos como sentimientos:

Una emoción propiamente dicha, como felicidad, tristeza vergüenza o simpatía, es un conjunto complejo de respuestas químicas y neuronales que forman un patrón distintivo. Las respuestas son producidas por el cerebro normal cuando éste detecta un estímulo emocionalmente competente (un EEC), esto es, el objeto o acontecimiento cuya presencia, real o en rememoración mental, desencadena la emoción. Las respuestas son automáticas. (p. 65)

Más adelante, vemos con más detalle la diferencia entre emociones y sentimientos postulados por Damasio, así como una síntesis de la complicada cadena de acontecimientos que ocurre cuando una emoción o afección corpórea aparece.

En la dinámica de los afectos, Spinoza (2016) afirma que todos los diferentes tipos de emociones (amor, envidia, humildad, vergüenza, benevolencia, frustración, firmeza etc.) se derivan a partir de tres afectos primarios: alegría, tristeza y deseo. De modo que “el amor no es sino la alegría, acompañada por la idea de una causa exterior, y el odio no es sino la tristeza, acompañada por la idea de una causa exterior” (p. 228). Y el deseo es lo que nos hace actuar; así sostiene Spinoza (2016): “*el deseo es el apetito acompañado de la conciencia del mismo*. Así pues, queda claro, en virtud de todo esto, que nosotros no intentamos, queremos, apeteceamos, ni deseamos algo porque lo juzguemos bueno, sino que, al contrario, juzgamos que algo es bueno porque lo intentamos, queremos, apeteceamos y deseamos...” (p. 223). En el caso del amor, por ejemplo, la emoción de alegría afecta de forma expansiva y dinámica la potencia de obrar del individuo, y le hace desear otros encuentros de la misma naturaleza con el cuerpo que le proporcionó esta emoción. De modo que quien ama desea o se esfuerza por tener presente o conservar el objeto que ama. Este deseo, empeño o *conatus* es que permite al individuo mantener su energía vital y así poder perseverar en su propio ser.

No obstante, para Spinoza (2016), “la idea de una afección cualquiera del cuerpo humano no implica el conocimiento adecuado del cuerpo exterior” (p. 164). Las imágenes o ideas que el alma interpreta a partir de las afecciones de los cuerpos exteriores no son claras y distintas, sino confusas. Hay una mistura del objeto real con la conciencia del afecto, dado que no hay una separación entre la afección del cuerpo que afecta el alma y el afecto producido. Es decir, ocurre una idea inadecuada, pues esta asocia la causa del afecto al cuerpo externo que originó tal imagen o sentimiento. Ejemplifica Damasio (2019): “La alegría es una cosa; el objeto que causó la alegría es otra cosa. Alegría o pena, junto a la idea de los objetos que las causaron, terminan por aparecer juntas en la mente, desde luego; pero eran procesos distintos dentro de nuestro organismo”. (p. 23). De modo que, para Spinoza (2016), en estos casos, no amamos el objeto real, sino la proyección, la imagen, la ilusión que tenemos de él.

Para el filósofo holandés, las afecciones del cuerpo físico por medio de los sentidos son predominantemente pasivas, es decir, el cuerpo humano es afectado por una acción causal de otro cuerpo que actúa sobre él. Este conocimiento del cuerpo afectante basado esencialmente en el estado del cuerpo afectado, para Spinoza (2016) es inadecuado, puesto que dice más acerca del cuerpo afectado que acerca de la esencia o naturaleza intrínseca del cuerpo afectante. A esta percepción inadecuada Spinoza (2016) denomina conocimiento imaginario de los cuerpos externos o primer género de conocimiento.

El conocimiento de primer género es un efecto o resultado de encuentros fortuitos entre cuerpos exteriores sobre los que no tenemos dominio; se restringe solo a las impresiones, no busca entenderlas. Por lo tanto, es un conocimiento marcado y gobernado por afectos pasivos, bajo el poder de la imaginación, en lugar de la comprensión de la naturaleza esencial de las cosas. Su resultado es incierto, dado que



está fundamentado en una idea inadecuada de las cosas y de cómo ellas se relacionan. En pocas palabras, los afectos pasivos o pasiones surgen de encuentros de orden de la naturaleza, es decir, no organizados, y revelan nuestra impotencia, dado que es un conocimiento mutilado y de causa desconocida, luego inadecuada.

En la *Ética* de Spinoza (2016), lo que constituye el objetivo explícito de su filosofía no es solo incrementar la potencia del cuerpo por medio de encuentros que proporcionen alegrías, sino comprender y conocer lo que los cuerpos – afectante y afectado – tienen esencialmente en común. A este tipo de conocimiento Spinoza (2016) denomina de segundo género de conciencia, que se caracteriza por la comprensión interna de los encuentros empíricos del primer género, es decir, uno pasa de afecciones fortuitas del primer género de conocimiento al segundo género proporcionado por la experiencia de pasiones alegres y el deseo de conocer su causa, para así poder pasar por más encuentros semejantes.

A partir de estos encuentros organizados, el hombre, como parte de la naturaleza, comienza a relacionarse con ella, estudiarla y entenderla. Los afectos acciones, que surgen por la acción del propio individuo, generan entonces conocimientos que explican la naturaleza y extinguen las supersticiones y creencias. De este modo, el hombre adquiere la capacidad de conocer y controlar las fuerzas que están fuera. Se trata, por lo tanto, del conocimiento producido por la conocida ciencia oficial, la que, según Spinoza (2016), trabaja con la idea adecuada, es decir, con el concepto adecuado del alma que posee todas las propiedades o denominaciones intrínsecas de una idea verdadera.

El afecto ligado a la idea adecuada tiene su causa en el interior del sujeto; ya no viene condicionado por el poder de la causa externa que lo determinaba como pasión. Dicho de otro modo, la causa adecuada es aquella cuyo efecto puede ser percibido clara y distintamente en virtud de ella misma, sin relación al objeto. Por lo tanto, la potencia del alma sobre los afectos, para el filósofo holandés, consiste en tener conciencia de los afectos, así como poder separarlos del pensamiento de una causa exterior que imaginamos confusamente. No obstante, para ello, es necesario que el individuo se conozca a sí mismo, sus límites, gustos, potencialidades, debilidades. Así señala Spinoza (2016): “Quien se conoce a sí mismo clara y distintamente, y de igual modo sus afectos, ama a Dios, y tanto más cuanto más se conoce a sí mismo y más conoce sus afectos” (p. 435). De manera que obramos cuando ocurre algo, dentro o fuera de nosotros, de lo cual somos causa adecuada. Padecemos cuando en nosotros ocurre algo, o de nuestra naturaleza sigue algo de lo que no somos sino causa parcial.

Sin embargo, para Spinoza (2016), el conocimiento de segundo género no es todavía lo más importante o lo que el hombre debería desear.

El tercer género de conocimiento progresa, a partir de la idea adecuada de ciertos atributos de Dios, hacia el conocimiento adecuado de la esencia de las cosas. Cuanto más entendemos las cosas de este modo, tanto más entendemos a Dios y, por ende, la suprema virtud del alma, esto es, su potencia o naturaleza suprema, o sea, su supremo esfuerzo, consiste en conocer las cosas según el tercer género de conocimiento. (pp. 444-445)

Este tipo de conocimiento se refiere a la capacidad que el hombre tiene de crear, inventar y producir nuevos modos de vida. No obstante, para ello, es necesario que

el propio individuo dirija su vida por medio de pensamientos que crean nuevos modos de actuar y pensar. No se trata más de una ciencia corriente, sino de una ciencia intuitiva, capaz de producir una vida superior donde las fuerzas activas dominen las fuerzas inactivas a través de la construcción de nuevos territorios afectivos de creación.

Ahora bien, el hecho de que el conocimiento de tercer género sea el que conlleva a la suprema virtud del alma, no significa que debemos menospreciar a los dos anteriores. Dice Spinoza (2016): “El conocimiento del segundo y tercer género, y no el del primero, nos enseña a distinguir lo verdadero de lo falso” (p.182). El esfuerzo que el alma realiza mientras raciocina, para conservar su ser, no es otra cosa sino el conocimiento: la verdadera virtud del alma para Spinoza. No obstante, solo nos damos cuenta de lo que es verdadero por medio del conocimiento de lo falso, de las ideas inadecuadas, mutiladas y confusas del primer género, que deben ser superadas y entendidas por medio de la conciencia activa del segundo género, para, a partir de ahí, intentar lograr el conocimiento del tercer género.

Para Spinoza (2016), solo a partir del conocimiento de segundo género es que el individuo empieza a liberarse de la servidumbre frente a las pasiones imaginarias, por medio del alma pensante y racional. La obra *Sujeción encubierta* (imagen 1.6) representa al siervo o al hombre ignorante dominado por fuerzas exteriores que le cercenan, limitan, restringen, y que, a su vez, gobiernan sus afectos pasiones. Para Spinoza (2016), solo somos libres cuando producimos nuestros propios afectos. El hombre sabio es aquel que ya no depende de las afecciones originadas de los objetos exteriores, sino que, al contrario, sabe servirse de las propias pasiones para metamorfosearlas en afectos acciones. De suerte que el hombre debe esforzarse para que su alma afecte a sí misma por medio de sus propios pensamientos; debe saber seleccionar maneras de ser afectado positivamente y ser creador de su propia alegría a través de sus acciones. Y el arte es uno de estos instrumentos.

Tras haber presentado los principales conceptos y aspectos de la dinámica de los afectos de Spinoza (2016), pasamos ahora a relacionarlos con nuestro objetivo en cuestión: la experiencia estética. Vimos que, en el pensamiento de Spinoza (2016), el alma humana, como ente pensante, forma ideas a partir del encuentro con otros cuerpos. A partir de ahora, insertados en el contexto de la recepción estética, consideramos estos cuerpos como obras y espectadores, es decir, cuerpos afectantes y afectados, o cuerpos afectados y afectantes en los casos de intervención del espectador sobre la obra.

A partir de la estructura artista-obra-espectador, mencionamos anteriormente los efectos del cuerpo de la obra producida por las afecciones o acciones del artista en el momento del proceso creativo. Veamos entonces lo que ocurre en el instante de la experiencia estética, es decir, en el encuentro del cuerpo de la obra con el cuerpo/alma del espectador, en lo concerniente a las afecciones y los afectos.

Deducimos aquí que, si el espectador no tiene conocimiento anterior sobre el artista y sobre el contenido de la exposición, se trata de un encuentro fortuito y aleatorio entre cuerpos, dado que el observador desconoce completamente los posibles afectos que serán producidos en el momento de la experiencia estética.

En el momento que el espectador entra en contacto con la materia de la obra de arte (cuerpo afectante), esta produce afecciones corpóreas (huellas, impresiones, emociones, resultados) sobre el cuerpo del espectador a través de la percepción de los sentidos. A partir de estas afecciones, el alma las traduce como afectos (ideas, pensamientos, imágenes) que, a su vez, alteran la potencia de actuar del cuerpo o pensar del alma para más o menos. Sobre la base de las afecciones dejadas en el cuerpo afectado (espectador) por la acción del cuerpo afectante (obra), el alma percibe a su manera el cuerpo de la obra. Así pues, el alma del espectador conoce el mundo exterior (la exposición) solamente a través de los efectos de los encuentros pasivos con los cuerpos de las obras de arte. Es un conocimiento que no engloba o abarca la naturaleza intrínseca del cuerpo afectante (la obra) y mucho menos la causa de esta afección. Es decir, el espectador siente una impresión o emoción agradable o no cuando en contacto con la obra, sin tener muy en cuenta sus valores artísticos y mucho menos el porqué de tal afección positiva o negativa.

A este tipo de conocimiento del mundo, Spinoza (2016) lo denomina de primer género y se caracteriza por una idea inadecuada, dado que el resultado provocado por una afección pasiva, es decir, el afecto interpretado por el alma del espectador no fue producido por el mismo, sino por la afección del cuerpo de la obra al encontrarse eventualmente con su cuerpo y provocar un aumento o disminución de la potencia de obrar sin conocer la verdadera causa de este afecto.

Utilicemos aquí como ejemplo el *Guernica* (imagen 4.25) de Picasso: un espectador lego visita el Museo de Arte Reina Sofía y se depara por primera vez con la obra. El encuentro eventual de este espectador con el *Guernica* provoca afecciones en su cuerpo que el alma interpreta o siente como el afecto de tristeza, disminuyendo, por ende, su potencia vital. Decimos que es un conocimiento de primer género: primero, por tratarse de un encuentro no organizado, el espectador no acudió hacia el museo para ver esta obra y ser afectado por ella; segundo, pues el afecto de la tristeza no fue provocado por el propio individuo, sino por las afecciones de la obra sobre su cuerpo; tercero, porque el espectador no buscó saber o entender la causa de la producción de este afecto en él. En resumidas cuentas, la percepción registrada por este espectador sobre el *Guernica* es una pintura triste; él conoció el objeto exterior, es decir, su idea o pensamiento creado sobre la obra, a partir del afecto tristeza, y no por sus valores estéticos o artísticos. Y como la tristeza es un afecto que disminuye la energía vital del individuo, para él es algo malo, luego su conciencia registra esta experiencia estética como “no me gusta” el *Guernica*, pues ignora la verdadera razón de por qué se sintió triste cuando la conoció. Asocia la tristeza al objeto y no logra verlo como él es en realidad: una pintura predominantemente en blanco y negro de gran formato donde aparecen representados seis figuras humanas y tres animales (caballo, toro y paloma).



Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/>

**Imagen 4.25. Pablo Picasso. *Guernica*. Pintura. Óleo sobre lienzo. 349,3 x 776,6 cm. 1937**

De suerte que la emoción sentida por el espectador no fue el resultado de una comprensión intelectual o racional. La afección fue producida por el simple encuentro de estos dos cuerpos. Señala Damasio (2019): “Para que las emociones tengan lugar no hay necesidad de analizar conscientemente el objeto causativo, y, mucho menos evaluar la situación en la que aparece” (p. 67). Los encuentros casuales que generan el conocimiento de primer género son meras afecciones corpóreas que dejan huellas o impresiones en el observador con una interferencia racional.

Antes de continuar con el pensamiento de Damasio (2019), conviene señalar que el científico utiliza términos distintos de los de Spinoza (2016), a saber: emoción (afección), sentimiento (afecto), alma (mente), cuerpo afectante (objeto emocionalmente competente).

Vimos que la vida es hecha de encuentros fortuitos entre cuerpos afectantes y afectados, de igual o distinta naturaleza. Tanto para Spinoza (2016) como para Damasio (2019), casi ninguna percepción de un objeto o acontecimiento es neutral en términos emocionales. Señala Damasio (2019): “Ya sea a través de designio innato o por aprendizaje, reaccionamos a la mayoría de los objetos, quizá a todos, con emociones, por débiles que sean y con los sentimientos posteriores, por tenues que sean” (p. 108). De modo que, desde esta perspectiva, ninguna obra de arte será completamente ignorada por el espectador. Siempre habrá un afecto generado; lo que varía es su naturaleza e intensidad.

Vemos, por lo tanto, que Damasio (2019) habla primeramente de emociones. Es importante señalar que, para él, además de que las emociones sean distintas de los sentimientos, aquellas surgen en el primer momento de la cadena de acontecimientos, para posteriormente convertirse en sentimientos. Ese es el motivo de asociar las afecciones con las emociones y los afectos con los sentimientos. Afirma Damasio (2019):

La emoción y las reacciones relacionadas están alineadas con el cuerpo; los sentimientos, con la mente. La investigación de la manera en que los pensamientos desencadenan emociones, y en que las emociones corporales se

transforman en el tipo de pensamientos que denominamos sentimientos o sensaciones, proporciona un panorama privilegiado de la mente y del cuerpo, las manifestaciones evidentemente dispares de un organismo humano, único y entrelazado de forma inconsútil. (p. 18)

Para Damasio (2019), las emociones vienen antes que los sentimientos por una simple razón de evolución del ser humano, dado que ellas están constituidas a base de reacciones simples que garantizan la supervivencia del propio organismo. Vemos también la asociación de las emociones como algo perteneciente al cuerpo, y los sentimientos, a la mente. Damasio (2019) dice:

Las emociones son acciones o movimientos, muchos de ellos públicos, visibles para los demás pues se producen en la cara, en la voz, en conductas específicas. [...] Los sentimientos, en cambio, siempre están escondidos, como ocurre necesariamente con todas las imágenes mentales, invisibles a todos los que no sean su legítimo dueño, pues son la propiedad más privada del organismo en cuyo cerebro tiene lugar” (p. 38)

El análisis de datos de la investigación de Damasio (2019) demuestra su hipótesis de que una emoción está asociada a transformaciones en la cartografía neural del estado del cuerpo.

Todas las áreas sensorias corporales que escrutábamos (la corteza cingulada, las cortezas somatosensoriales, de la ínsula y S2, los núcleos del tegmento del tallo cerebral) mostraron un patrón estadísticamente significativo de activación o desactivación. Ello indicaba que la cartografía de los estados del cuerpo se había modificado de manera notoria durante el proceso de sentir. Además, tal como esperábamos, dichos patrones variaban en función de las emociones. Del mismo modo que podemos notar que nuestro cuerpo adopta una conformación distinta durante la sensación de alegría o tristeza, pudimos demostrar que los mapas cerebrales correspondientes a dichos estados corporales eran asimismo diferentes. (p. 114)

Desde el punto de vista de Damasio (2019), el inicio de una experiencia estética cualquiera ocurriría de la siguiente manera:

La cadena empieza con la aparición del estímulo emocionalmente competente. El estímulo, un objeto o situación determinados realmente presentes o rememorados, a partir de la memoria, llega al cerebro. [...] En términos neurales, las imágenes relacionadas con el objeto emocionalmente competente han de representarse en uno o más de los sistemas de procesamiento sensorial del cerebro, como las regiones visual o auditiva. (p. 70)

Para Damasio (2019), estas partes del cerebro – lugares donde se desencadenan las emociones – funcionan como cerraduras que solo se abren con las llaves apropiadas, o sea, con los estímulos emocionalmente competentes; e inician señales hacia otras regiones del cuerpo y del cerebro, dando paso, así, a una cascada de acontecimientos que se convertirán en una sensación de emociones. Con relación a este estímulo inicial, su intensidad o grado de acción estará a merced del proceso cognitivo que desarrolla, es decir, de los contenidos de la mente cuya consecuencia es el mantenimiento, la ampliación o la mitigación de la emoción. Ello significa que cuanto más tiempo el espectador interesado o curioso se detenga delante de una obra, más emociones serán producidas y retroalimentadas por sus sentimientos. Así pues, podemos afirmar que una obra que desencadena estímulos emocionales débiles

interrumpe prontamente toda una cadena de acontecimientos en el cuerpo y mente del espectador.

De acuerdo con Spinoza (2016) y Damasio (2019), el punto de partida de todo el proceso de producción mental de imágenes, pensamientos o sentimientos se encuentra en la reacción ante un objeto o acontecimiento, es decir, en afecciones corpóreas que se metamorfosean en imágenes mentales o afectos. Como afirma Damasio (2019): “Los sentimientos son percepciones, y propongo que el apoyo más necesario para su percepción tiene lugar en los ‘mapas corporales del cerebro’. Dichos mapas se refieren a partes del cuerpo y a estados del cuerpo”. (p. 100). El proceso implica en interacciones complejas entre regiones cerebrales, las que permiten percibir el cuerpo de determinada manera. En esencia, el sentimiento es una idea de un determinado aspecto del cuerpo cuando este es afectado por el proceso de sentir la emoción a partir de un objeto emocionalmente competente, el que, en nuestro caso, se trata de una obra de arte. Por lo expuesto, ya se nota que la obra imaginada no se refiere exactamente a aquella de la obra real que le dio origen. Sigamos con Damasio (2019):

Quando pensamientos normalmente causativos de emociones aparecen en la mente, producen emociones, las cuales dan origen a sentimientos, y éstos evocan otros pensamientos temáticamente relacionados y que es probable que amplifiquen el estado emocional. Los pensamientos evocados pueden funcionar incluso como disparadores independientes de emociones adicionales y así potenciar el estado afectivo en curso. Más emoción da origen a más sentimiento, y el ciclo continúa hasta que distracción o la razón le ponen fin. (p. 84)

Por lo expuesto arriba, es interesante subrayar dos aspectos: primero, en una experiencia estética exitosa se logra prolongar el impacto de las emociones al afectar de manera permanente la atención y la memoria del observador; y, segundo, el proceso de producción de emociones y sentimientos se finaliza cuando la razón o la distracción impiden el flujo de pensamientos. De suerte que el artista, consciente de la maquinaria de la emoción y del sentimiento, puede crear dispositivos en su obra que instiguen tanto la atención (misterios, enigmas, símbolos etc.) como la memoria (figuras o temas conocidos), es decir, aspectos que evoquen otros pensamientos de la misma naturaleza, potencializando así, la propia experiencia estética.

A partir de esta perspectiva, cuando nuestro espectador del *Guernica* desdobra la emoción tristeza, a continuación, siguen sentimientos de tristeza, es decir, por el aprendizaje asociativo las emociones se conectan con pensamientos, ideas o imágenes mentales de la misma naturaleza en una rica red de dos direcciones, pues los pensamientos evocan también determinadas emociones, y viceversa.

Damasio (2019) añade: “Y cuando no podemos identificar el pensamiento que causa la emoción, recibimos la visita de emociones y sentimientos inexplicables” (p. 86). ¿Cuántas veces ya nos sentimos tristes o alegres sin darnos cuenta de la razón?

Para Damasio (2019), del mismo modo que un objeto exterior provoca percepciones visuales en nuestras retinas modificando los patrones de mapas sensoriales en nuestro sistema visual, los sentimientos – que también son percepciones – provocan también una cadena de señales que recorren a través de mapas del objeto en origen en el

interior del cerebro. Lo que difiere es que el objeto asociado al sentimiento es una construcción interna que el cerebro hace del objeto exterior, puesto que el objeto en el origen se halla en el interior del cuerpo y no en su exterior. De modo que los sentimientos, ideas, imágenes mentales o afectos están conectados tanto al objeto emocionalmente competente (exterior) que ha iniciado el ciclo de emoción-sentimiento, como a un objeto en el origen (interior). Puntúa Damasio (2019):

Uno puede mirar el *Guernica* de Picasso tan intensamente como quiera, durante tanto tiempo y de manera tan emocional como quiera, pero al cuadro no le ocurrirá nada. Nuestros pensamientos sobre él cambian, desde luego, pero el objeto permanece intacto, así lo suponemos. En el caso de los sentimientos, el propio objeto puede cambiarse radicalmente. En ocasiones, los cambios pueden ser equivalentes a tomar un pincel y pintura fresca y modificar el cuadro” (pp. 106-107).

Con esto, podemos decir que el *Guernica* es el objeto emocionalmente competente de nuestro ejemplo, y el estado corporal que resulta de la experiencia estética de esta obra es el objeto real en origen (imagen interna de *Guernica*) creada a partir de las emociones y sensaciones. Así pues, como el *Guernica* origen se encuentra en el interior del cuerpo, el cerebro puede actuar directamente sobre él. Añade Damasio (2019):

Puede hacerlo modificando el estado del objeto, o alterando la transmisión de señales desde éste. El objeto en el origen, por un lado, y el mapa cerebral de dicho objeto, por otro, pueden influirse mutuamente en una especie de proceso reverberativo que no se encontrará, por ejemplo, en la percepción de un objeto externo. (p. 106)

Lo que Damasio (2019) quiere decir es que los sentimientos no son una percepción pasiva, sino una implicación dinámica del cuerpo, o sea, una variación activa de una serie de transiciones de la percepción: una metamorfosis. Ello demuestra que una obra de arte es percibida por un espectador no por sus características plásticas reales (forma, color, textura etc.), sino de acuerdo con la imagen de origen creada por él en su interior, por medio de sus emociones y sentimientos. Por lo tanto, toda experiencia estética – inserida en el instante de Kairós – es plenamente subjetiva, singular, verdadera y única. Por lo tanto, digna de ser valorada como lectura o interpretación.

Mi propósito en esta investigación es también poner en relieve la importancia del artista, como productor de cuerpos artísticos, en estos encuentros relacionados con el conocimiento de primer género, fundamentados esencialmente en las afecciones de la obra sobre el alma del espectador. Este se comporta más bien como un receptor, un actor pasivo que nada interfiere en la experiencia. Solo percibe y se deja afectar por lo que mira ante sí. Él es una “víctima” del encuentro, dado que no controla o no conoce los afectos ni el resultado final de la experiencia. Por lo tanto, en este tipo de experiencia estética, las emociones y, por ende, los sentimientos se desencadenan a partir, esencialmente, de las afecciones de la obra creadas por el artista. De suerte que, según la dinámica de los afectos de Spinoza (2016), podríamos afirmar que el artista no crea solo la obra física, sino también emociones y sentimientos que, a su vez, aumentarán o disminuirán la potencia de existir del espectador. No se trata simplemente de una percepción visual de la obra, sino de una metamorfosis en el alma del observador.

Por lo tanto, mientras menos conocimiento tenga a respecto de una exposición a ser visitada más expuesto a encuentros fortuitos estará el espectador, dado que no sabe qué tipos de afectos serán producidos por las afecciones de las obras. Pienso que la mayoría o casi todos los que acuden a un espacio de arte buscan de cierta manera ver o experimentar algo positivo, es decir, algo que les traiga placer o novedad y que aumente su esencia vital. Por ello, en la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, trabajé para que pudiera proporcionar este tipo de experiencia al público.

Sin embargo, vimos que los cuerpos y almas humanas también pueden ser afectados por sus propias acciones y no solo por las acciones de otros cuerpos y almas. De esta forma, el individuo empieza a crear sus propias emociones y sentimientos; se trata, como mencionamos anteriormente, del conocimiento de segundo género. Spinoza (2016) afirma que la libertad solo empieza cuando el sujeto, conociendo su propia naturaleza, actúa en busca de nuevos encuentros útiles, los que aumentan su potencia de existir. Ahora la pregunta es: ¿De qué forma podemos proporcionar estos encuentros? Así propone Spinoza (2016):

Cuanto mayor es la alegría que nos afecta, tanto mayor es la perfección a la que pasamos, es decir, tanto más participamos necesariamente de la naturaleza divina. Así, pues, servirse de las cosas y deleitarse con ellas cuanto sea posible (no hasta la saciedad, desde luego, pues eso no es deleitarse) es propio de un hombre sabio. Quiero decir que es propio de un hombre sabio reponer las fuerzas y recrearse con alimento y bebidas agradables, tomados con moderación, así como gustar de los perfumes, el encanto de las plantas verdeantes, el ornato, la música, los juegos que sirven como ejercicio físico, el teatro y otras cosas por el estilo, de que todos pueden servirse sin perjuicio ajeno alguno. Pues el cuerpo humano está compuesto de numerosas partes de distinta naturaleza, que continuamente necesitan alimento nuevo y variado, a fin de que todo el cuerpo sea igualmente apto para hacer todo lo que puede seguirse de su naturaleza, y, consiguientemente, a fin de que también el alma sea igualmente apta para conocer al mismo tiempo muchas cosas. (p. 365)

En este fragmento de la *Ética*, percibimos la importancia del conocimiento de las afecciones de los cuerpos para la organización individual, social y política de un sujeto. De lo expuesto por Spinoza (2016), notamos que el arte es uno de estos caminos posibles a proporcionar encuentros capaces de reponer la energía vital, por acción del propio individuo. No obstante, estos encuentros organizados exigen que el espectador sepa con antelación si la naturaleza del arte expuesto corresponde a la búsqueda de emociones y sentimientos para su alma. En otras palabras, si son de su gusto o necesidad. Por lo tanto, para que haya el conocimiento de segundo género, es necesario que el individuo se conozca bien.

En el caso de nuestro ejemplo de la experiencia estética del *Guernica*, ¿cómo sería si se tratara de un conocimiento de segundo género? Mientras en el conocimiento de primer género el espectador se comporta como un cuerpo pasivo a las afecciones o impresiones de la obra de arte, ahora él busca entender las causas de estas afecciones y sus consecuentes afectos. De suerte que el espectador aprovecha las informaciones o huellas de esta primera experiencia para poder o no, repetir y vivenciar otra vez los afectos, si así lo desea. Así pues, notamos que el segundo género de conocimiento ocurre en otro encuentro con el *Guernica*, sea él presencial o imaginario, dado que las afecciones y afectos producidos serán los mismos. Veamos lo que dice Spinoza



(2016): “El hombre es afectado por la imagen de una cosa pretérita o futura con el mismo afecto de alegría o tristeza que por la imagen de una cosa presente” (p. 232). Luego, para Spinoza (2016), el espectador puede sentir la misma tristeza por el simple hecho de recordar o desear ver el *Guernica* otra vez, incluso por fotografía. Él es afectado de igual modo que si ella estuviera presente. Por medio de los mapas cerebrales, Damasio (2019) confirma el pensamiento del filósofo:

Los objetos emocionalmente competentes pueden ser reales o recordados de memoria. [...] Ya se trate de una imagen realmente presente, acabada de acuñar, o de una imagen realmente reconstruida que se recuerda a partir de la memoria, el tipo de efecto es el mismo. Si el estímulo es emocionalmente competente se produce una emoción, y sólo varía la intensidad. Los actores de todo tipo de escuelas se basan para su profesión en esta denominada memoria emocional. (p. 69)

El hecho de un individuo recordar un objeto mentalmente indica que este objeto – que no se encuentra directamente frente a su campo de visión – se vuelve a presentar, es decir, se produce una reconstrucción mental del objeto original real, una representación o imaginación.

A consecuencia de este fenómeno, el espectador de *Guernica*, consciente del afecto tristeza producido en el primer momento, a través de su deseo o acción, busca comprender las causas de su tristeza, generando así su propio conocimiento. Esta producción de nuevos conocimientos se hace por medio de observaciones más detenidas y detalladas, preguntas, lecturas, estudios, investigaciones sobre los aspectos, datos y valores relacionados con la obra de arte. Por ello, conocer algo necesita tiempo, tiempo para ver la realidad tal como es, y no como la imaginamos. Así pues, se desarrolla el conocimiento de segundo género; el propio individuo como causa adecuada de sus propios afectos y aumento de su potencia de existir. Ser libre es ser la causa activa de sus propias acciones.

No es mi propósito profundizarme acerca del conocimiento de segundo género, visto que son informaciones muy subjetivas y dicen más sobre el espectador y sus acciones y pensamientos o imágenes mentales, que las obras mismas. A seguir hablamos del resultado de la experiencia estética de la exposición de un artista anónimo *Metamorfosis: ver en el tiempo*.

### **4.3. La fuerza de la Medusa: Una mirada hacia los afectos (evaluación del encuentro)**

Una de las motivaciones centrales de esta investigación fue conocer el primer impacto de las obras sobre el público y qué tipo de imagen fue creada a partir de la experiencia estética, es decir, verificar de una forma más racional el porqué de la impresión positiva o negativa con relación a algunas obras. La propuesta de esta investigación fue permitir que el propio público lego creara su opinión en el momento de la exposición. Por lo tanto, los espectadores de la exposición de esta investigación no solo participaron como observadores e interactuantes, sino también como evaluadores y calificadores de las obras. Ellos complementaron y enriquecieron mi trabajo práctico y teórico a través de sus miradas, afectos y juicios. Por lo general, la

evaluación de exposiciones suele ser realizadas a través de puntuaciones, análisis y críticas elaboradas por miembros del mundo del arte y presentados en catálogos, notas de prensa, revistas de arte etc. De esta forma, el trabajo del artista se sostiene y se valida por aquellos que son más aptos o están más familiarizados con el arte contemporáneo.

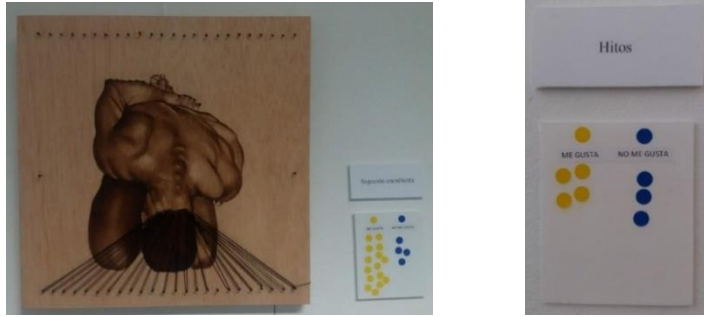
En esta investigación, también de carácter exploratorio, se utilizaron tanto las metodologías cuantitativas como las cualitativas. Los datos estadísticos sirvieron específicamente como una forma de elección de las obras que fueron consideradas aquí para el conocimiento y observación de las afecciones durante la experiencia estética. Las informaciones dadas por los espectadores, junto a los afectos de sus relaciones y experiencias con las obras, contribuyeron para conocer el resultado, para las reflexiones y preguntas planeadas a lo largo de esta investigación. ¿Se puede crear obras que acerquen más al público al arte contemporáneo? Pienso que esta interrogante sintetiza todas las cuestiones y temas aquí sugeridos para reflexión: el anonimato del artista, los valores de una obra, las clases de obras, la opinión de los expertos, los afectos en el momento de la experiencia estética, el papel del espectador. En otras palabras, verificar, en realidad, qué es lo que verdaderamente importa al sujeto como persona, como alma humana, en el momento del encuentro con la obra de arte: ¿el artista, la crítica, el discurso, el valor artístico o el tema?

La muestra estudiada, es decir, la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, a la que el público asistió, fue el instrumento utilizado para la recolección de la información a través de cuatro mecanismos de conferencia de opiniones. A seguir, trato brevemente de cada uno de ellos.

**Likes:** la expresión de gusto (me gusta/no me gusta). La encuesta tomó como referencia la nueva métrica de éxito utilizada en las redes sociales: el número de “me gusta” inmediatamente pinchados por los seguidores. Se utilizó esta técnica para recoger la primera impresión o afección de los sujetos en el momento de la exposición. Para ello, se les solicitó, en el momento de su llegada, que eligieran de las veintiocho obras las que más les gustaban y las que menos les gustaban. Cada visitante recibió ocho pegatinas en amarillo (“me gusta”) y ocho en azul (“no me gusta”) y deberían pegarlas en un espacio justo abajo del título de la obra (imagen 4.26). Muchos prefirieron expresar su opinión solo después de haber recorrido toda la muestra. Por motivo de espacio y para disminuir la influencia de opiniones sobre los espectadores siguientes, el cuadro de pegatinas fue cambiado tres veces durante la exposición (tabla 1).

**Entrevista:** se utilizó esta herramienta para recoger la impresión de los espectadores minutos después de haber visitado la exposición. El carácter de esta entrevista fue del tipo cuestionario estructurado y contenía siete preguntas. Fue aplicado a un total de 55 participantes.

**Libro de visitas:** del libro que se encontraba en la salida del espacio, se extrajeron algunos comentarios espontáneos sobre la exposición. Éstos ayudaron a confirmar las informaciones recolectadas por medio del “me gusta” y del cuestionario.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 4.26. Obra *Sujeción Encubierta* con las pegatinas “me gusta” y “no me gusta”. Cuadro de opinión de la obra *Hitos***

**Tabla 1. Cuadro de las pegatinas “Me Gusta” y “No Me Gusta”**

PERÍODOS	24 y 25 oct		Semana 1 28 a 31 oct		Semana 2 4 a 9 nov		Semana 3 11 a 17		TOTAL	
Nº DE VISITANTES	31		52		30		18		131	
OBRAS	SÍ	NO	SÍ	NO	SÍ	NO	SÍ	NO	SÍ	NO
Indelebles Parcas	2	0	9	0	1	0	0	0	12	0
Azul o Rosa	12	1	15	1	5	1	6	0	38	3
Mi Entendido	17	3	20	3	2	1	1	0	40	7
Rizoma	14	2	6	3	4	0	3	0	27	5
Sujeción Encubierta	12	0	15	3	5	1	2	0	34	4
Cronos	11	0	7	4	12	0	2	3	32	7
Alma Velada	2	6	10	13	5	2	1	5	18	26
Gracia Incesante	15	1	7	8	8	0	8	0	38	9
Echos	7	3	6	6	3	1	2	1	18	11
Objeto Encontrado	3	5	8	12	1	2	1	0	13	19
Restos de Sueños	18	2	15	5	11	1	3	0	47	8
Meloc. Pint. no Perec.	4	3	5	7	7	1	6	0	22	11
Sombras	13	2	25	3	6	2	5	1	49	8
Laberintos	18	2	18	3	9	3	0	4	45	12
Valor	8	0	3	9	1	3	8	1	20	13
Reproductibilidad	14	0	7	15	6	4	4	0	31	19
Espectador	12	2	15	3	9	1	3	4	39	10
Metamorfosis	22	0	20	1	9	2	3	1	54	4
Aborto	5	2	7	8	2	3	1	3	15	16
Desplazamientos	0	4	10	4	2	5	0	2	12	15
Poética	10	3	14	1	4	2	6	0	32	6
Hitos	4	3	10	12	5	0	2	1	21	16
Palabras y Hierbas	8	1	12	7	9	0	2	0	31	8
La caída de Ícaro	14	1	10	2	9	0	2	2	35	5
El toque del rey Midas	3	1	11	4	0	2	0	0	14	7
Mutación	8	0	6	10	6	1	1	0	21	11
Cuando te vi	9	0	15	1	6	0	0	1	30	2
Travesía em Cm	-	-	-	-	1	1	3	1	4	2
<b>Total de Pegatinas</b>									<b>792</b>	<b>264</b>

**Observaciones:** esta actividad fue desarrollada durante el período de la exposición, mientras ocurría el encuentro entre espectador y obras. Los apuntes sobre el comportamiento del visitante tuvieron en cuenta los acontecimientos más relevantes o interesantes para el objetivo de este trabajo.

Quiero subrayar que no propongo en esta investigación buscar una comprensión o interpretación de la opinión del público con relación a las obras, sino enterarme de las obras que más se destacaron, por medio del conocimiento de los afectos expresados por el espectador, así como, verificar, posteriormente, lo que había de común en estas obras. No busco aquí el entendimiento de lo que los colaboradores piensan o expresan, ni la manera como ellos procesan estos pensamientos y por qué los expresan. Más que comprender el mundo interior del espectador, la propuesta fue conocerlo.

Por lo tanto, la metodología cuantitativa fue un recurso utilizado solo para la selección de las obras a ser analizadas y evaluadas. En lo concerniente a la metodología cualitativa, seguí los principios básicos de la teoría de Corbetta (2007) y Vallés (1997), la cual puntúa el entrelazamiento entre la elaboración teórica y la investigación empírica, es decir, una teoría no predefinida de antemano, sino elaborada poco a poco a lo largo de todo el proceso y construcción del objeto de estudio. Los conceptos clave de la propuesta como, por ejemplo, los valores de las obras, obra parábola, las afecciones y afectos surgieron conforme fue avanzando la investigación. Asimismo, el diseño metodológico, siguió el diseño emergente de Vallés (1997), en el sentido que fue planeado a lo largo del proceso teniendo en cuenta los diferentes pasos o fases del trabajo investigativo.

Con relación a la definición de la cuestión principal de la investigación, elegí un problema que siempre me ha intrigado: el alejamiento del público lego del arte contemporáneo. Como artista, me pregunté qué podríamos hacer nosotros para poder cambiar este escenario. A partir de este interés por una metamorfosis en el arte, desarrollé todo el proceso de la investigación alrededor de este tema inserido en la tríada artista-obra-espectador.

Una vez definida la idea central del trabajo, empecé a producir la muestra empírica del estudio: una exposición de arte sobre metamorfosis que proporcionara una reflexión acerca del propio arte contemporáneo y su recepción estética. Tras la formulación del problema, seguí los pasos siguientes, según algunos elementos de diseño en investigación cualitativa de Vallés (1997), a saber: decisión muestral, marco temporal, selección de la estrategia metodológica, relación con la teoría, cronograma de tareas y reajuste, observaciones y entrevistas, generación de hipótesis y comprobación, decisiones de presentación y escritura de estudio.

Para la construcción del objeto de estudio, es decir, la producción de las obras de arte, tuve en cuenta algunos criterios que atendieran diferentes categorías conceptuales identificadas en el contexto de la investigación, a saber: la heterogeneidad de lenguajes, la representatividad de valores inseridos en las obras, los temas asociados a la metamorfosis y la estructura artista-obra-espectador.

Como selección de estrategias para la obtención, análisis y presentación de los datos, utilicé la estrategia de triangulación de Vallés (1997), o sea, la combinación de

utilización de documentos visuales (obras de arte), y la estrategia de estudio de caso (entrevista y observación).

Para la recolección de datos, utilicé el instrumento de la observación participante presentada por Corbetta (2007) y Vallés (1997) a fin de verificar los comportamientos, actitudes y emociones en el momento de la experiencia estética. Tuve en consideración el criterio de la serendipidad, es decir, la observación abierta a cuestiones casuales, no planeadas, pero de relevancia para la investigación. Para la realización de la observación participante en el trabajo de campo adopté el tipo observación no sistematizada, observador como participante. Según Vallés (1997), este tipo de observación no está regida por categorías a priori, y se releva la actividad de observación y un pequeño grado de implicación en las dinámicas del fenómeno observado. Dicho de otro modo, fue una estrategia de abordaje más abierto e inespecífico, en la que la actividad predominante era la observación del comportamiento, participación e interacción con las obras, sin que el espectador se diera cuenta. El registro de las observaciones fue realizado en forma de redacción de apuntes hecha durante el período de la exposición, una especie de cuaderno de bitácora donde apunté las notas justo después del acontecimiento. Estas notas reflejaron la descripción de los hechos y mis observaciones sobre ellos.

La técnica utilizada en la investigación para producción y recogida de información fue la de la triangulación, es decir, una combinación de información obtenida con la entrevista cualitativa complementada con la de otras técnicas ya comentadas. El tipo de entrevista adoptada fue el cuestionario estructurado con siete preguntas y respuestas abiertas. Los participantes en esta técnica fueron 55 personas elegidas por el interés de ellas y disponibilidad de tiempo para contestarlo. Vale puntuar que 47 de estos participantes fueron estudiantes del primer año de la Facultad de Bellas Artes de la UPV. Pienso que este número homogéneo de un cierto tipo de colaboradores no llegó a perjudicar la investigación por tratarse de un resultado que no busca ninguna representatividad estadística.

Todos nosotros somos evaluadores por naturaleza, evaluamos las cosas, los ocurridos y a las personas, en todos los momentos, y sacamos nuestras propias conclusiones. Consciente o inconscientemente, formamos nuestros valores con relación a toda la información que nos afecta, sin necesidad de investigar profundamente sobre el tema ni buscar expertos en el campo referido. Hablo aquí de temas más corrientes y que dicen respecto a nuestras experiencias cotidianas. Pienso que el espectador del arte, en el primer momento de la experiencia estética, debería actuar de la misma manera, es decir, evaluarlo, exclusivamente, a partir de sus propias experiencias y de sus idiosincrasias, sin hacer uso de ningún otro conocimiento o mediación entre él y la obra. De este modo, su valoración estética sería de orden individual, personal y basada exclusivamente en su criterio de gusto, fenómeno común de toda experiencia humana. “Me gusta” o “no me gusta”, simplemente. Repito, me refiero a esta apreciación libre y espontánea, en el instante del primer encuentro con la obra. En mi parecer, cualquier investigación más profunda o intelectual debería ser efectuada solamente tras la experiencia de esta primera impresión o aficción.

Al pensar en el espectador común, creo que este debería comportarse de igual manera que el lector individual señalado por Virginia Woolf (2007). Para la escritora inglesa,

cabría a cada lector, tras el momento de la lectura, entender sus razones, seguir sus instintos y sacar sus propias conclusiones. Escribe Woolf (2007):

Incluso si los resultados son incompatibles y nuestros juicios son incorrectos, aun así, nuestro gusto, el nervio central de la sensación que nos emite conmociones, es nuestro principal faro: aprendemos a través de las emociones; no podemos suprimir nuestras propias idiosincrasias sin erosionarlas. [...] Imaginación, *insight* y juicio. (pp. 133-134)

Lo que vemos es que el lector o espectador, al entrar en este mundo imaginario de la recepción estética, produce un nuevo conocimiento sensible a partir de su propia experiencia de vida. Para Woolf (2007), tras el momento de la recepción o lectura de la obra, las emociones y razones intentan buscar un orden dentro del caos que aquella generó. El momento del encuentro con la obra de arte, o encuentro entre cuerpos, es la posibilidad de experimentar, según Hans Robert Jauss (2002), una propiedad cognoscitiva acerca del mundo, de la experiencia y del hombre. Para el filólogo alemán, la experiencia estética no es solo fruición, sino el instante cuando el hombre puede aprender algo de sí mismo y del mundo.

Un juicio de una obra suele ser hecho por dictámenes y veredictos de la Historia; en realidad él no pertenece a un sujeto en particular, pues la evaluación no tuvo en cuenta sus sentires ni pensares individuales; quedará dentro de él como un objeto o monumento histórico sin afecciones. De este modo, en mi parecer, el arte pierde su fuerza natural y pasa a categoría de algo distante, intimidador, informativo o sacrosanto. Afirma Leirner (1991):

Parece inútil explicar qué es el "buen" trabajo si la experiencia del arte, que encarna su virtud, es necesariamente inexplicable. No hay manera de informar la experiencia, transferirla al mundo de las palabras, así como no hay forma de matar el hambre con una crítica de restaurante. (p. 125)

Leirner señala la subjetividad de la experiencia estética y su utilidad para el individuo, que es tan grandiosa e intensa que se convierte en algo intransferible e inefable. Pertenece, desde mi punto de vista, al instante único de Kairós, cuando lo cogemos o lo perdemos. Un instante que depende de varios factores, ya mencionados, los que son determinados por la interrelación entre artista, obra y espectador.

Ahora la pregunta es: ¿Qué es un buen trabajo? ¿Por qué una obra es buena y otra no? Pese a todos los estudios y pensadores como Kant, Croce, Greenberg etc., todavía tenemos dificultad para contestar esta simple cuestión. A través de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, busqué reflexionar acerca de la calidad de los trabajos a partir de la opinión del propio observador. Pienso que aislar la pieza artística de teorías semánticas y filosóficas, ignorar el autor y dejar que el espectador creara su propia relación con la obra, a partir exclusivamente de las informaciones que tenía frente a él, sería una manera de vislumbrar de lejos una impresión de una respuesta.

Para Néstor García Canclini (2013), los posibles desencuentros que hay entre emisores y receptores del arte no deben ser vistos como desviaciones o incomprendiones por parte de los segundos en lo concerniente a un presunto sentido verdadero de las obras, como señalan ciertos teóricos, expertos y artistas. El escritor y crítico argentino defiende la idea de que las obras no contienen significados fijos y

precisos, establecidos de una vez por todas. Así pues, ¿qué es lo que garantiza que la lectura hecha por un cierto grupo es más real que la de otros individuos? Si pensamos que este público es una amalgama de realidades heterogéneas y entrecruzadas, así como una multiplicidad de gustos y de preferencias artísticas, ¿con quién estará la verdadera aprehensión de la obra? Ya vimos que en nuestra compleja sociedad pertenecemos a estratos económicos y educativos diversos, donde la oferta cultural es muy heterogénea y donde coexisten, a la vez, diferentes estilos de recepción y comprensión formados por las tradiciones cultas, populares y masivas.

Sobre estas bases, Canclini (2013) cuestiona la existencia de interpretaciones únicas o correctas, como tampoco falsas. “Cada escrito, cada mensaje, está infestado de espacios en blanco, silencios, intersticios, en los que se espera que el lector produzca nuevos sentidos” (pp.150-151). El escritor y crítico comenta exactamente sobre el espacio vacío que mencionamos anteriormente cuando nos referíamos al intervalo entre obra y espectador a ser completado por este último. Los artistas incluyen informaciones más o menos veladas, dispositivos retóricos, para inducir y direccionar lectura y delimitar la actividad productiva del receptor.

Por ello, en esta investigación, dejamos que estos espacios en blanco fueran completados por un público no especializado en arte, una audiencia cuyos pareceres o impresiones sobre una obra el mundo del arte no suele valorar. Basados en los conocimientos intelectualizados por la historia, filosofía etc., los expertos en arte muchas veces no valoran el auxilio de la imaginación y de la fantasía individual en el momento de la experiencia estética.

En virtud de mi experiencia como artista, afirmo que una mirada ingenua e infantil a veces se acerca mucho más a la idea de la obra que muchas conjeturas y especulaciones de algunos intelectuales. Tuve la oportunidad de percibir, en esta exposición, el comentario de un niño de once o doce años sobre la obra *Cuando te vi* (imagen 4.2). Su madre, que le acompañaba, no se había enterado de que la imagen de la Medusa estaba proyectada en el espejo para “impedir” el efecto de convertir en piedra a quien la mirara. Los niños entran en el juego de la magia artística de una forma más natural e intensa que muchos adultos bien informados.

Otro ocurrido, que podemos utilizar también como ejemplo, fue el de una adolescente de trece años. Cuando ya no le quedaban pegatinas amarillas para poner en una obra que le había gustado mucho, decidió utilizar la azul y pegarla en el espacio de “me gusta” (imagen 4.27), a pesar de la censura de sus dos compañeros. De ahí que, desde mi punto de vista, en la experiencia estética, la mirada debería ser la más pura, ingenua e “infantil”, libre de conceptos, prejuicios, certezas. Así pues, el espacio vacío o blanco entre obra-espectador sería completado no por ideas correctas y precisas, sino por percepciones, imaginaciones y emociones únicas para cada lector, como resultado de una experiencia particular e individual. En lo concerniente a los pensamientos, se puede afirmar si ellos se acercan o no a una verdad específica. Al contrario de ellos, las emociones son todas reales y verdaderas, para quienes las sintieron. Nadie puede contestarlas.



**Imagen 4.27. Cuadro de opinión de la obra *Laberintos***

Wagensberg (2017) utiliza una expresión de eficacia para definir una acción cuyo resultado se logra con recursos mínimos: el gozo de palanca. Es decir, mucho efecto para poca causa. En el caso del arte, hay una manera particular de gozo: el gozo intelectual por comprensión. Corresponde a la emoción de pasar del estado de no comprender a comprender, la transición mental caracterizada por una intuición, una inspiración, una epifanía, el ¡Eureka! de Arquímedes. En arte, en general, esto ocurre cuando la gran emoción se alcanza con un poco que es capaz de evocar mucho, como, por ejemplo, el caso de la madre que, gracias a la mirada de su hijo, se dio cuenta de que el espejo era una forma indirecta de mirar la imagen de la Medusa. En lo concerniente a este gozo de palanca, pienso que la recepción estética se convierte en algo más completo e intenso cuando el propio espectador se da cuenta de su hallazgo. La experiencia estética exige del espectador una apertura y participación mínima, a fin de que su imaginación, a través de la memoria, asociación y creación, pueda actuar en el proceso de recepción de la obra de arte. Concuerdo con Vargas Llosa (2013) cuando dice que lo importante de la experiencia estética es siempre posterior al momento de su recepción, efecto que se deflagra en la memoria y en el tiempo. El espectador que es afectado por un objeto artístico lleva consigo las ideas, las dudas, las sensaciones, la experiencia; lleva consigo al creador, y, de este modo, completa la circularidad de la estructura artista-obra-espectador-artista. No obstante, para que exista este momento posterior, es necesario que el primer instante haya sido fructífero, es decir, que el espectador haya sido afectado por la obra positiva o negativamente. La aprehensión de cualquier idea cuando acompañada de una emoción fuerte, la convierte en algo indeleble.

Mis observaciones van dirigidas exclusivamente al conocimiento de primer género de Spinoza (2016), puesto que esta investigación tiene como objeto de estudio la impresión causada por la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*. Por tratarse de una muestra de un artista anónimo y de obras desconocidas para el público, el único conocimiento que podría estar presente en la experiencia estética era el de primer género. Mi objetivo fue, entonces, en primer lugar, conocer las afecciones de las obras en el encuentro con el cuerpo/alma de todos los espectadores de la muestra, por medio de su opinión: “me gusta” o “no me gusta”. A partir de estos datos, pude verificar el éxito de mi propuesta inicial de crear obras con potencial de fortalecer o incrementar la energía vital del espectador. Es decir, si el espectador expresó su



opinión de que le gustó la obra, ello indica que la afección del objeto artístico generó un cierto grado de placer y alegría en su alma y, por ende, un aumento de su potencia de existir. En segundo lugar, verificar qué tipos de afectos fueron producidos por determinadas obras. Esta información fue adquirida a través de un cuestionario aplicado a cincuenta y cinco espectadores tras haber pasado por la experiencia estética. A partir de estos afectos pude notar la manera en que las mismas obras fueron vistas o miradas por los diferentes espectadores; de ello deriva, entonces, el título de esta investigación. En la estructura artista-obra-espectador, pienso que esta experiencia sería representada por obra-espectador-artista. Dicho de otro modo, yo como artista investigador pasé a mirar las obras a través de la imagen, ideas, sentimientos y pensamientos del espectador. Las obras fueron metamorfoseadas en imágenes interiores definidas por algunas palabras o afectos.

Por lo tanto, a partir de estas informaciones pude percibir cuáles obras tuvieron el potencial de convertirse en objetos para uso del espectador como motivo de generación de conocimiento de segundo o tercer género. Es decir, si un espectador visitó la exposición por segunda vez, ello indica que le gustó, que le provocó un aumento en su potencia de obrar. La segunda visita, entonces, pasó a ser un conocimiento de segundo género, dado que la acción partió del propio espectador. Las obras expuestas dejaron de ser el origen de sus afecciones. Los que visitaron la exposición en otro momento, allá acudieron por razón de sus propios afectos, es decir, de las imágenes interiores de las obras creadas por ellos mismos.

Las opciones “me gusta” y “no me gusta” ofrecidas al público fueron elegidas tanto por representar lo más cercano a los afectos primarios de Spinoza (2016): alegría, tristeza y deseo; como por ser una forma de conocer el sentimiento del espectador sin la participación masiva de la razón. Como se trata de una acción habitual en el mundo de la internet, el espectador opina prácticamente de forma automática. Recordamos que estos afectos son fuente de origen para todos los demás sentimientos que fueron expresados en el cuestionario con sencillas palabras. El deseo o esfuerzo de incrementar la energía vital fue verificado por el interés del espectador en visitar la exposición.

Ahora bien, cabe resaltar que la muestra *Metamorfosis: ver en el tiempo* se trataba de una exposición en transformación. De modo que el espectador que la visitó por segunda vez pudo verificar que muchas obras ya no se encontraban de la misma manera que cuando las vio por primera vez. Por el hecho de esta investigación haber sido direccionada solamente para la primera visita, no tuve interés en conocer una segunda opinión sobre la “misma” obra, puesto que el aspecto central que quería investigar era el efecto de la obra en el primer instante, la afección generada en el primer encuentro, además de saber si el afecto principal estaba relacionado a la alegría o a la tristeza. Pienso que justo con esta información podría obtener el resultado esperado.

Hay también el hecho de que, para Spinoza (2016), un solo y mismo objeto puede ser causa de muchos y contrarios afectos. “Hombres distintos pueden ser afectados de distintas maneras por un solo y mismo objeto, y un solo y mismo hombre puede, en tiempos distintos, ser afectado de distintas maneras por un solo y mismo objeto” (p. 267). El *Guernica*, por ejemplo, aunque represente una obra igual para todos los

visitantes, sus afecciones serán completamente distintas, incluso para el mismo espectador, como la mire en otros instantes. Pues, como vimos, los encuentros de cuerpos o las experiencias estéticas no están asociadas directamente a las características intrínsecas de la obra, a sus valores como obra de arte, sino a los afectos producidos por ella, las imágenes interiores de la obra creadas por cada espectador. Por supuesto que estas afecciones están relacionadas con la apariencia y aspectos de la obra, pero estos por sí solos no garantizan una recepción única por parte de todo el público.

Pienso que es difícil detectar los diferentes tipos de sentimientos que pueden ser generados por una única obra. No obstante, podemos saber el origen de estos sentimientos, puesto que están sintetizados en los dos únicos afectos que hay, según Spinoza (2016): alegría o tristeza. Por lo tanto, mi objetivo final fue saber si los trabajos creados para esta exposición pueden ser considerados “democráticos”, es decir, obras que produjeron afecciones asociadas a la alegría, al placer, a una mejoría de la potencia de existir de la mayor parte del público.

Las obras como *Metamorfosis* (imagen 1.5), *Valor* (imagen 3.27), *Alma Velada* (imagen 3.36), *Laberintos* (imagen 2.14), *Sujeción Encubierta* (imagen 1.6) son trabajos que presentan capas, obstáculos, contaminaciones visuales que impedían ser vistas como eran en sus aspectos plásticos originales. Con ellos, quería reflexionar sobre la posibilidad de hacer lecturas “puras” de las obras de arte. Según Spinoza (2016) y Damasio (2019), ello es casi imposible que ocurra, pues naturalmente miramos las obras a través de nuestras imágenes internas, creadas por un sinnúmero de factores que forman parte de nuestro carácter. Sin embargo, quería verificar la posibilidad de que estas capas de imágenes sobrepuestas se redujeran al máximo, y que no hubiera capas exteriores que interfirieran en las obras, como los valores que mencionamos anteriormente: los valores agregados a la obra. Dicho de otro modo, mi propuesta fue crear obras que produjeran imágenes mentales originadas esencialmente por la percepción de los sentidos de los espectadores, o sea, por los aspectos visuales y plásticos del cuerpo presencial de la obra; y el título, como el único agente “exterior” a la obra.

En lo concerniente al conocimiento de tercer género, el que no abordaremos aquí, por motivos ya mencionados arriba, pienso que Spinoza (2016) se refiere a una clase de conocimiento más metafísico, todavía desconocido, o quizás ya en construcción en algunas áreas de las ciencias, las que buscan la construcción de nuevas formas de pensamiento, como, por ejemplo, la biología molecular, la física cuántica y la filosofía de Deleuze y Guatarri.

Con relación al conocimiento de tercer género en el arte, pienso que podría ser un arte donde la tríada artista-obra-espectador fuera metamorfoseada en artista/obra-espectador. Lo que quiero decir es que la creación de relación entre artista y obra fuera igual al concepto que Spinoza (2016) dio a cuerpo y alma como un solo individuo, es decir, el cuerpo como extensión del alma y esta, la idea del cuerpo. Creo que nosotros, como artistas, deberíamos intensificar aún más esta interacción y ser conscientes de que la obra es la extensión del artista y este la idea que fue guardada en la obra por medio de aspectos perceptibles en la materialidad de la pieza artística. Que el nuevo artista pudiera crear un lenguaje más accesible al público a fin de que

proporcionara un encuentro entre almas, y que el amor, con sus diferentes expresiones, fuera el principio esencial de la relación artista/obra-espectador.

¿Cómo el público percibió o recibió estéticamente las obras y la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*? Empecemos primeramente por el conjunto de las obras, es decir, por la propia exposición. Es cierto que en nuestra sociedad contemporánea el concepto de bueno está asociado a lo que tiene éxito y lo que es consumido; y malo, lo que fracasa y no alcanza una gran publicidad. Los espacios culturales, como la mayoría de los museos, valoran el éxito de un evento o exposición por el número de sus visitantes. Esto les garantiza apoyo económico para las futuras manifestaciones artísticas y visibilidad en el mundo del arte. Por lo tanto, según esta perspectiva, la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo* fue un gran fracaso. En una ciudad como Valencia, con una población de 795.736 habitantes<sup>67</sup> (2019), el número de 131 visitantes<sup>68</sup> es insignificante. Podríamos afirmar que se trató de un evento cultural desapercibido o inexistente para la ciudad. Sin embargo, lo que estamos evaluando aquí es el efecto de la exposición en aquellos que allá estuvieron.

En este primer momento, para analizar los aspectos relacionados con la exposición, vale subrayar que las informaciones fueron basadas en las preguntas del cuestionario (anexo III) aplicadas a 55 colaboradores. Empecemos hablando del hecho de tratarse de una exposición de un artista anónimo.

En lo concerniente a la importancia de conocerse al artista de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, la mitad de los participantes afirmaron que no era necesario conocer al autor; para ellos “lo importante es la obra, la idea que quiere transmitir”. Puntuaron que los trabajos artísticos tienen el potencial de transmitir por sí solos los conceptos que en ellos se quiere representar, y el conocimiento acerca del autor no es relevante para apreciar las obras. Otros señalaron: “Aunque el arte está siempre ligado al autor y sus vivencias, en estas obras no ha hecho falta conocerlo para comprender la obra”. Según ellos, sería interesante conocerle, pero las obras ya eran claras; de este modo, dispensaban la figura del autor.

Algunos participantes señalaron también que, en una exposición anónima, se puede “valorar la obra por lo que es y no por su autor.” Piensan que está bien conocer y juzgar la obra de forma imparcial, pues “así no hay ningún tipo de prejuicio” y no atribuyen su valor por su autor. Hubo quien rebatió: “Porque la obra dice ya mucho del autor.” No puedo dejar de mencionar también aquellos que piensan que se debe cumplir el deseo del anonimato del artista: “Si él no quiere que se sepa su nombre, se debe respetar”. Creo que Banksy viviría más tranquilo si todos actuaran así.

Notamos que la experiencia estética es calificada por el público, mucho por la comprensión y entendimiento de la obra, y que es la figura del artista quien debe aclarar las cosas. Lo que intento presentar aquí en esta investigación, de una manera

---

<sup>67</sup> Fuente: *Padrón Municipal de Habitantes a 01/01/2019. Oficina de Estadística. Ayuntamiento de València.* <http://www.valencia.es/ayuntamiento/catalogo.nsf/IndiceAnuario?readForm&lang=1&capitulo=2&tema=2&bdOrigen=ayuntamiento/estadistica.nsf&idApoyo=58FB3C7A3D56E414C1257DD40057EB6C>. Recuperado el 13/07/20.

<sup>68</sup> Número de firmas presentes en el libro de visitas.

muy tímida, es que antes de esta comprensión, de la idea o del pensamiento formado acerca de la obra, existieron emociones y sensaciones – muchas veces imperceptibles e inconscientes – las que dieron origen a estas racionalizaciones. Vimos con Spinoza (2016) que los encuentros frecuentes entre cuerpos generan afecciones percibidas por el alma como afectos o ideas, fenómeno también investigado por el científico Damasio (2019), quien confirmó neurológicamente la aparición de las emociones antes de los sentimientos o pensamientos. Dicho de otro modo, las emociones y afectos o pensamientos no existen uno sin el otro, a toda afección hay una idea que la acompaña y viceversa.

No obstante, vivimos en una sociedad donde priorizamos lo racional, donde los valores están más direccionados para lo que pensamos y no para lo que sentimos. Por lo general, las personas dicen y hacen cosas que tienen sentido. De manera que estamos a todo instante buscando comprender lo que ocurre alrededor de nosotros. Según Mary Potter, profesora de ciencias cognitivas y cerebrales del *Massachusetts Institute of Technology* (MIT), lo que el cerebro hace a lo largo de todo el día es tratar de entender lo que estamos viendo, es decir, lo que la visión hace es encontrar conceptos y significados<sup>69</sup>.

Este fenómeno no ocurre de modo diferente cuando miramos un cuadro. Creemos que la imagen creada por el artista tiene algún sentido y quiere transmitirnos algún significado, aunque no nos parezca muy transparente o visible. La obra *Alma Velada* (imagen 3.36), por ejemplo, provoca al espectador en este aspecto. Es un trabajo que excluye al observador, y que también puede pasar los siguientes mensajes: “Yo no debo ser vista por ti”. “No soy una obra hecha para tu nivel de conocimiento”, “Tú no tienes las herramientas necesarias para conocerme”. Para Spinoza (2016), “cuando el alma imagina su impotencia, se entristece. [...] Al esforzarse el alma por imaginar algo que afirma su potencia de obrar, ese esfuerzo suyo resulta reprimido, o sea, que se entristece” (p.273). Por ello, *Alma Velada* es una obra desagradable para la mayoría de los espectadores.

Para Spinoza (2016), la virtud del alma se encuentra en el propio conocimiento, pero el conocimiento fundamentado en la comprensión y control de las emociones. Lo que quiero señalar es que también deberíamos valorar más las emociones y buscar comprenderlas, sobre todo, cuando se trata de la experiencia estética. Veo el arte como un instrumento primordial para el desarrollo y la percepción de este aspecto que también nos define como seres humanos. Por ello, elegí que el espectador calificara las obras de esta investigación por medio del aprecio. Debemos recordar que la experiencia estética también es contemplación y admiración, y la obra de arte contemporánea debería volver a proporcionar al observador este rasgo en la recepción estética.

Sin embargo, insistimos en producir obras conceptuales que priorizan esencialmente la comprensión y que transmiten el mensaje de que el arte no es para todos. El conocimiento segrega y fomenta el elitismo; y un arte de esta naturaleza también lo

---

<sup>69</sup> <https://www.muyinteresante.es/salud/articulo/el-cerebro-humano-procesa-las-imagenes-en-solo-13-milesimas-de-segundo-101389808233>. Recuperado el 29/06/20.

hace. Ya la sensibilidad para admirar y contemplar algo bello, por ejemplo, no depende de una formación y una educación específicas. Campesinos pueden contemplar o se emocionar con una obra de arte, tanto cuanto muchos intelectuales, aunque sus comprensiones sean completamente distintas. Pienso que la riqueza de la recepción estética está en el grado de alteración en el alma del espectador y esto es algo que solo puede ser conocido o percibido por el propio individuo.

Las personas siguen pensando que el arte tiene que ser entendido para ser aprehendido; que hay una verdad conceptual única por detrás de cada obra, y no todos son capaces de accederla. Afirma Nietzsche (2017): “Lo que hacemos jamás será entendido, sino tan sólo elogiado o censurado” (p. 226).

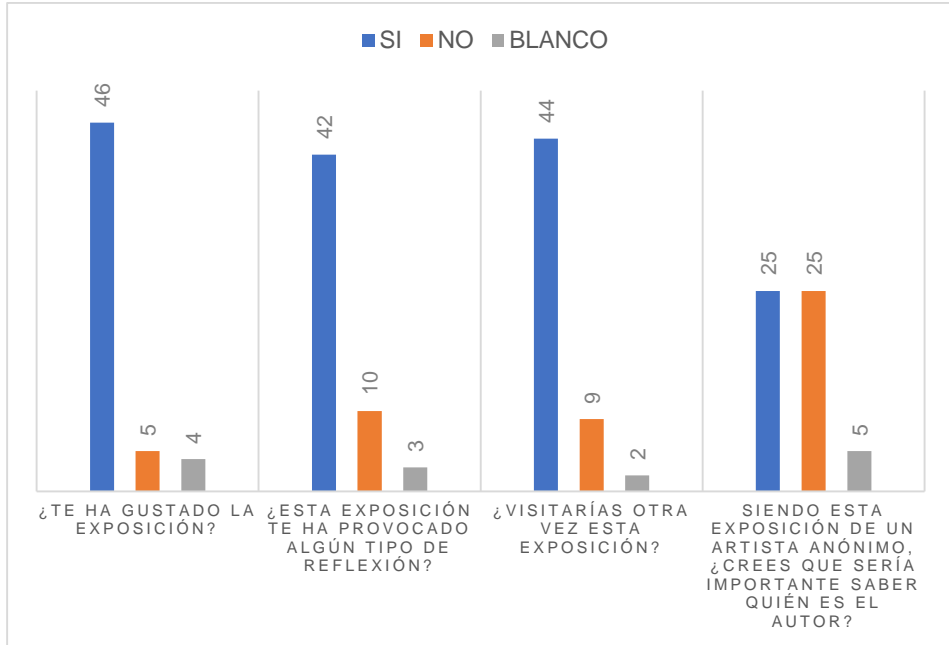
Para los demás participantes en el cuestionario –la otra mitad– es significativo conocer al artista, pues, explican, de este modo podrían contextualizar las obras y entenderlas mejor; asimismo, conocerían tanto la intención del artista y su inspiración, como otros significados y diferentes puntos de vistas. Se olvidan de que otras interpretaciones, igual de valiosas, también son producidas por otros espectadores. En sus discursos, la palabra “entender” es la que aparece más. Sobre el entendimiento en el arte, escribe el poeta Manuel de Barros (2013):

(...) – Difícil entender, me dicen, es su poesía, ¿usted concuerda?  
– Para entender tenemos dos caminos: el de la sensibilidad que es el entendimiento del cuerpo; y el de la inteligencia que es el entendimiento del espíritu.  
Yo escribo con el cuerpo  
Poesía no es para comprender, sino para incorporar  
Entender es como una pared: trate de ser un árbol. (p. 163)

Las personas que no son artistas creen que estos tienen una consciencia completa acerca de sus producciones. En mi parecer, todo lo que es subjetivo jamás podrá ser comprendido en su totalidad. Y ¿por qué la obra debe ser entendida “perfectamente”? El arte no trabaja con verdades para exigir una comprensión absoluta. En mi parecer, las obras solo son “objetos emocionalmente competentes” capaces de despertar afectos en el alma del espectador, es decir, pensamientos sentidos, y así siendo, sus propias verdades.

Hubo también aquellos que opinaron que sería interesante conocer al artista, aquel que creó obras interesantes, las que les gustaron. De este modo, podrían enterarse de su trayectoria artística, así como “visitar o investigar otras obras del autor”. Además de estas razones, hubo también quienes afirmaron que es importante para el artista darse a conocer, así como ganarse el reconocimiento que se merece.

De las 55 personas que participaron en el cuestionario, a cinco no les gustó la exposición y cuatro no contestaron (gráfico 1). Para los demás, fue una exposición que les incrementó algo positivo, es decir, las obras, de cierta manera, les proporcionaron afecciones y afectos asociados al afecto alegría. Por lo tanto, una experiencia estética exitosa.

Gráfico 1. Datos sobre la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*

Con relación a la exposición, empiezo con la siguiente cuestión del cuestionario: escribe 4 palabras que para ti definan la exposición. Para interpretación de los datos las clasifiqué aquí en cuatro categorías de pensamientos: palabras asociadas al tema, al arte, a una emoción suscitada y a las características generales. Desconsideré las palabras que no se encajaban en estos conceptos citados y también aquellas mencionadas apenas una vez. En los anexos (anexo IV) se encuentra una tabla con todas las palabras citadas por cada uno de los cincuenta y cinco colaboradores.

Las palabras más aludidas estaban relacionadas con el tema de la exposición, a saber: cambio, transformación, tiempo, evolución, mitología. Es cierto que una de las primeras ideas que deberían surgir estuvieron asociadas al argumento principal de la muestra, incluso por ser palabras que aparecían en el propio título de las obras. Sin embargo, la palabra metamorfosis fue citada solamente una vez. Aunque la palabra arte no haya sido mencionada en ningún momento, algunos colaboradores eligieron palabras más relacionadas con los “estilos” de arte: figurativo, conceptual, realismo, surrealista, contemporáneo. Así como sus aspectos interactivo, experimental y participativo relacionados con la propuesta de la exposición. Con respecto a las características generales de la muestra, surgieron muchas palabras distintas; aquellas que más aparecieron fueron: diferente, reflexiva, interesante, extraña, diversidad, intrigante, innovadora, subjetiva, creativa. Hubo también las palabras: obvia, simple y básica. En lo concerniente al aspecto de las emociones suscitadas, encontramos las palabras: sorprendente, intensa, irónica, melancolía, sufrimiento.

Por lo tanto, de acuerdo con los aspectos abordados arriba, la exposición podría ser definida, de forma simplificada, con las siguientes palabras: *Metamorfosis: ver en el tiempo* fue una exposición diferente, interactiva, intrigante, creativa, de carácter subjetivo, innovador y diversificado, la que presentó obras figurativas y conceptuales que provocaban tanto sentimientos de melancolía como, a la vez, sorpresas e ironías.

Antes de tejer comentarios acerca de las reflexiones de los espectadores que visitaron la exposición, empiezo citando dos observaciones hechas por aquellos que afirmaron no haber tenido ninguna reflexión. Dijo el primero: “El mensaje de las obras era sutil y poco profundo, algo simple en muchos casos”; el segundo afirma: “Lo cierto es que se abstiene de tratar aspectos relacionados con las experiencias emocionales, físicas y vitales del ser humano que no sean percibidas por el mismo a lo largo de su vida y se sustenta en el abuso de fidelidad a la forma y a un canon idealizado”.

De los cuarenta y dos colaboradores que contestaron positivamente a la pregunta: ¿Esta exposición te ha provocado algún tipo de reflexión? (gráfico 1), la mayoría dijo que pensó sobre el tiempo, o mejor, el paso del tiempo y los cambios de la vida: “Sobre lo maravilloso que es vivir e ir aceptando los cambios que se van sucediendo a lo largo del camino”; “En mi caso, y como he dicho anteriormente, el paso del tiempo es una preocupación constante que me mantiene en un estado continuo de reflexión. No obstante, la formalización de la idea me ha parecido bastante interesante y estéticamente buena”. Otro grupo afirmó haber reflexionado sobre el arte: “Algunas obras son un poco meta-artísticas, y este es un tema muy interesante, ya que reflexiona sobre qué es arte y como es visto hoy en día”, o aún, “Sobre todo por la intención que hay detrás, lo que ha movido al autor a crear la obra”. Hay una opinión, con todo, que no podría dejar de mencionar aquí, por tratarse de uno de los argumentos principales de esta investigación, la metamorfosis de las afecciones en afectos: “El arte no es únicamente lo que vemos sino las sensaciones o sentimientos que transmite”.

Además de estos temas, los colaboradores también señalaron reflexionar sobre los sentimientos de miedo a los cambios, las incertidumbres, la vejez, la soledad, la vida y la muerte. Escribió uno de ellos: “Raro, pero melancolía de ver el cuadro del hombre mayor me ha acordado de mis abuelos, quiero verlos ya. También presión, no me gusta decir si algo me gusta o no, mi opinión es irrelevante”. Esta última frase refleja muy bien una de las ideas sobre las que intento reflexionar en esta tesis y lo que el mundo del arte, a menudo, intenta transmitir al gran público: tu opinión no nos interesa.

En lo que dice respecto a la pregunta: ¿Visitarías otra vez esta exposición? ¿Por qué? (gráfico 1), expresa un espectador: “Una visita es suficiente para llegar al fondo de lo que quieren decir las obras. Me llevo conceptos para reflexionar, pero ver los cuadros otra vez no me aportaría nada”. Igual que este colaborador, los demás que dijeron que no volverían a visitar la exposición, afirmaron que “con una vez es suficiente” y que ya habían visto todo lo que tenían que ver. Para otros, la muestra no les ofreció nada de interesante, o no estaban interesados por este tipo de arte. Entre los comentarios, encontré uno muy interesante que explicaba la razón de no volver una segunda vez: “Pasar un cuestionario me indica inseguridad en el artista, siendo vulnerable a las críticas del espectador. Solo eso no me haría volver”. Lo que le

molestó en realidad no fueron las obras mismas, sino la vacilación del artista en interesarse por la opinión del público. Por lo tanto, notamos que para estos espectadores la experiencia estética de la exposición fue mala o pobre e insignificante, dado que la afección del evento no les añadió ningún afecto significativo.

No obstante, al contrario de estos nueve colaboradores, los demás, es decir, los 44 restantes, expresaron estar interesados en visitar otra vez la exposición. Sin embargo, de estos 44 espectadores, solamente 14 la revisitaron. La curiosidad para ver los cambios, la evolución y variación de las obras fue el principal motivo encontrado para muchos de los observadores para una segunda visita: “Me ha parecido muy creativo el concepto de metamorfosis, creo que ver esos cambios en la exposición de la metamorfosis es muy interesante”. La segunda razón dice respecto al hecho de que les gustó la exposición: “Porque hay obras que me han gustado bastante y porque siempre está bien disfrutar del arte y aprender de las diferentes obras y artistas”. Este pensamiento demuestra perfectamente la teoría de Spinoza (2016), que explica que encuentros agradables, los que aumentan la potencia de obrar del individuo, crean un deseo de repetición del afecto asociado a la alegría. No obstante, por ser un reencuentro, provocado por el propio sujeto, ya sería, en este caso, según Spinoza (2016), un conocimiento de segundo género. El origen de los afectos ya no está en las obras, sino en la acción del individuo a un segundo encuentro con ellas.

Otro grupo de colaboradores explicó que revisitaría la exposición para “ver si viéndola otra vez cambia mi interpretación sobre ella”. Es interesante verificar que la razón ya no es ver las transformaciones de las obras, sino el cambio de su propia mirada: las nuevas opiniones, interpretaciones y reflexiones sobre la exposición. Dijo un colaborador: “Para poder darle otro sentido y experimentar sentimientos diferentes a los vividos la primera vez”. Cuando elegí el título de esta investigación, *Miradas en Metamorfosis*, tenía en mente verificar la existencia de diferentes puntos de vista del espectador con relación a un mismo objeto artístico, es decir, las diferentes imágenes o miradas de distintos espectadores acerca de una misma obra de arte. No esperaba que el público fuera a visitar la exposición una segunda vez, con la finalidad de buscar otros sentidos, experiencias o interpretaciones, es decir, provocar metamorfosis en sus miradas. Afirma un colaborador: “Porque siempre puedes encontrar nuevas interpretaciones”.

Es cierto que, en una segunda visita, según el propio pensamiento de Spinoza (2016), el espectador ya no será el mismo y la exposición tampoco lo será; en nuestro caso en especial, debido a las propias metamorfosis de algunas obras. El espectador tiene consciencia de ello cuando afirma: “Porque vería una exposición distinta”, o aún, “Porque las obras van cambiando por lo que sería la misma, pero a la vez diferente”. Es curioso que tengan en cuenta las alteraciones de las obras y no las de ellos mismos, como afirma Spinoza (2016). Por lo general, atribuimos los cambios mucho más a los objetos exteriores que a nosotros mismos. Señaló un colaborador: “Una visita es suficiente para llegar al fondo de lo que quieren decir las obras. Me llevo conceptos para reflexionar, pero ver los cuadros otra vez no me aportaría nada”. Por lo visto, no creemos o valoramos mucho las metamorfosis de nuestras miradas acerca de un mismo objeto.



De igual manera, Spinoza (2016) llama la atención para ciertos resultados, que también pueden ocurrir en estos encuentros programados: “Quien se acuerda de una cosa por la que fue deleitado una vez, desea poseerla con las mismas circunstancias que se dieron cuando fue deleitado por ella la primera vez” (p. 253). No obstante, es difícil que el individuo se encuentre en las mismas circunstancias vividas en la primera experiencia. Así pues, la falta de cualquiera de esas circunstancias sería motivo de tristeza, dado que este hecho excluiría la misma experiencia deseada. A este afecto relacionado con la ausencia de algo que hacía parte de un deleite, Spinoza llama “frustración”.

Creo que esta experiencia es algo semejante a lo que dijo un colaborador: “Prefiero, en este caso, ver las obras una sola vez, para que mi reacción y posterior reflexión sean del todo puras”. Él parece señalar que una segunda mirada resultaría en otras afecciones e imágenes distintas y “contaminadas” por la primera. En mi parecer, este colaborador prefiere vivir una experiencia con la obra por medio de las afecciones o emociones del primer momento, las que generaron afectos e ideas más “puras”. Es decir, él da más importancia a las emociones generadas en el primer encuentro, sin ninguna interferencia de un pensamiento o idea anterior sobre la obra. En definitiva, lo que le importa son solo las afecciones del conocimiento de primer género.

Hubo también colaboradores que expresaron que volverían para poder enseñársela a otros individuos: “Me encantaría compartir este momento con más personas, admirarla de nuevo”. Sobre este aspecto del afecto de alegría, o sea, que deseamos compartirlo con otras personas, Spinoza (2016) puntúa: “Si alguien ha hecho algo que imagina afecta a los demás de alegría, será afectado de una alegría, acompañada de la idea de sí mismo como causa, o sea: se considerará a sí mismo con alegría” (p. 245). Este hecho también podemos relacionarlo al potencial del sistema de relaciones del arte defendido por Nicolas Bourriaud, mencionado en capítulos anteriores.

Y, por último, hay también otro motivo, que muchos de nosotros ya vivenciamos: cuando visitamos una exposición el día de su inauguración y nos gusta, volvemos en otro momento, para verla con calma. Como puntuó un colaborador: “Para poder verla más tranquilo y apreciarla al máximo”.

Para confirmar algunos datos puntuados arriba, cito las observaciones escritas (de libre voluntad) por los visitantes, en el libro de visitas:

“¡Enhorabuena!”  
“Me ha encantado. Gracias.”  
“¡Super chula! Gracias.”  
“¡Super guay!”  
“¡Me encanta!”  
“¡Muy interesante!”  
“Obras muy interesantes.”  
“Muy prometedor.”  
“Momentos tristes de la vida.”  
“Me ha encantado.”  
“¡Magnífica obra!”  
“¡La exposición es genial! Enhorabuena artista anónimo.”  
“Imaginativa y expresiva exposición.”  
“Estupenda exposición, bien por el artista.”  
“Una fantástica exposición, ha sido un placer.”

“Una de las mejores que he visto en mi vida.”  
“¡Extraordinaria! ¡Beautiful!”  
“Estupendos retratos.”  
“Buenos retratos.”

Sobre el resultado de las obras, consideré más relevante la técnica del “me gusta”, por tener más en consideración una opinión sin mucha reflexión y por ocurrir justo en el momento de la recepción estética. Las preguntas del cuestionario fueron una manera de verificar el primer resultado (las afecciones) y conocer los afectos o pensamientos que los llevaron a la elección de las obras.

Con relación al análisis e interpretación acerca de la recepción estética de las obras de la exposición, comento en este texto apenas las cuatro más y menos apreciadas por el público a través de las pegatinas “me gusta” y “no me gusta”. De esta forma, respeto la opinión de los espectadores para considerar solamente aquellas obras más mencionadas por ellos, dado que 28 trabajos serían demasiados para comentarlos todos en este trabajo.

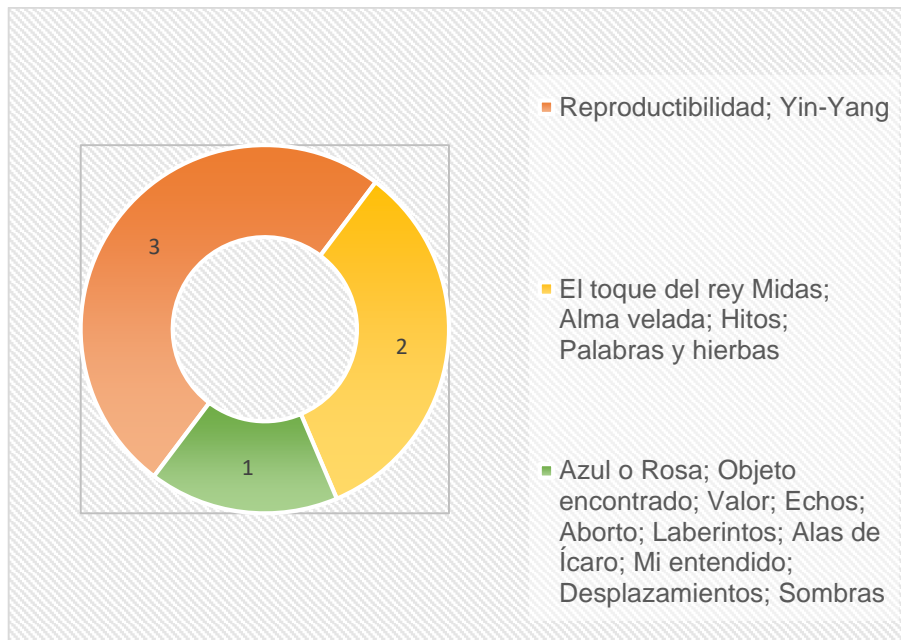
No obstante, empiezo con las tres obras que no recibieron ningún comentario positivo o negativo en el cuestionario: *Melocotones Pintados no Perecen* (imagen 2.51), *Rizoma* y *Travessia em Dó(r) Menor* (imagen 3.6). De las tres mencionadas, elegí *Rizoma* como la obra más ignorada de la muestra *Metamorfosis: ver en el tiempo*. La elección tuvo en consideración el hecho de que la obra *Travessia em Dó(r) Menor* fue instalada en la exposición solamente en la tercera semana, por ello la poquísima cantidad de pegatinas (seis en total). Por otro lado, el trabajo *Melocotones Pintados no Perecen*, aunque estuviera presente desde el primer día de la muestra, igual que *Rizoma*, se trataba de una obra-performance, es decir, una obra que solo estaría finalizada en los últimos días de la exposición, perjudicando, por lo tanto, la visibilidad completa de la pieza. Así pues, elegí *Rizoma* (imagen 4.28) como la obra más ignorada de toda la exposición. De este modo, la he tratado aquí de forma distinta de las demás: no hice ninguna presentación sobre ella.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

Imagen 4.28. Eduardo Góes. *Rizoma*. Óleo sobre lienzo. Dos cuadros de 41 x 33 cm. 2019

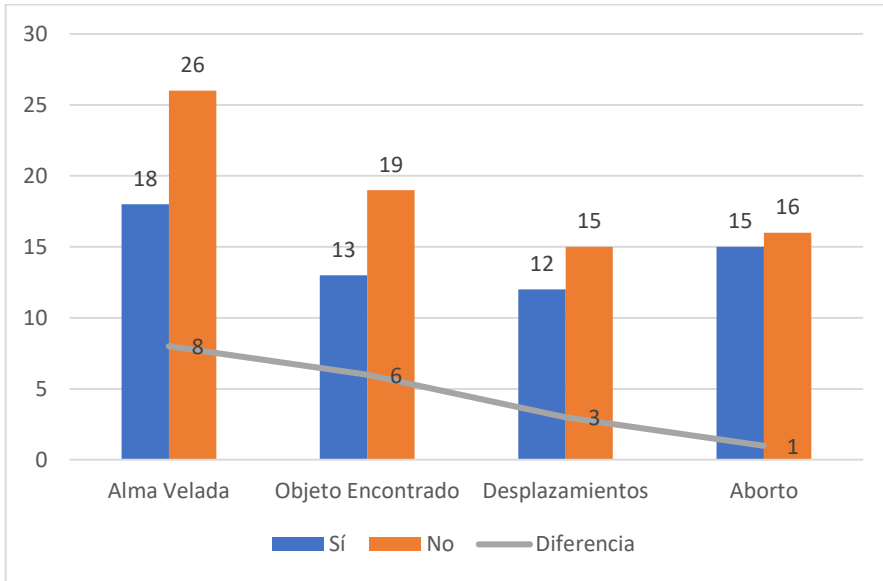
Gráfico 2. Obras menos destacadas según el cuestionario



Nota: Gráfico construido a partir de la pregunta: ¿Hay alguna obra que no te haya gustado o que creas que no debería formar parte de la exposición? Los números representan la cantidad de colaboradores que citaron las obras.

Veamos ahora las cuatro obras a las que los espectadores dieron más “no me gusta” (gráfico 3). Cuando observamos la tabla 1, notamos que las obras *Aborto* e *Hitos* tuvieron la misma cantidad de pegatinas “no me gusta” (16); no obstante, la obra *Hitos* recibió más “me gusta” que la primera, motivo suficiente para que esta se convirtiera en la cuarta menos apreciada. Sin embargo, en el cuestionario, el trabajo *Aborto* fue considerado por tres personas la obra que a ellos más les gustó, siendo una de ellas uno de los espectadores que expresó no haberle gustado la exposición. Como justificativa de su respuesta dijo: “Por la estética intencionadamente desagradable. Por el mensaje fuerte y directo que da”. Por los mismos motivos, otro espectador expresó: “Por la raja y la ruptura y lamentablemente por su actualidad”. De modo que podemos afirmar que *Aborto* es una obra que no guarda muchos misterios en su expresión; por medio de la integración entre la imagen y el título, el observador ya la entiende sin dificultad. “He podido sentir el dolor que se refleja”, señaló un participante en el cuestionario.

Gráfico 3. Obras que recibieron más “No Me Gusta”



Podríamos, no obstante, utilizar estas mismas observaciones para explicar las razones por las que las 16 personas señalaron “no me gusta”. *Aborto* presenta un tema polémico, incómodo e inaceptable para muchas personas; esto añadido a la imagen de una mujer con un brazo indefinido y otro roto, además de un corte del lienzo ubicado justo abajo del ombligo, muestra en su conjunto una obra que provoca naturalmente sensaciones y afecciones de desagrado. Si destacamos algunas palabras de los discursos de los colaboradores, las que se refieren a aspectos negativos, encontramos: desagradable, raja, ruptura, dolor. Es decir, ideas asociadas a destrucción, sufrimiento, muerte, las que, según Spinoza, generan en el alma del individuo el afecto tristeza que, a su vez, disminuye su energía vital. A consecuencia de esta afección se registró en el alma de estas personas un grado de tristeza que ellas resumieron en un sencillo “no me gusta”.

Sin embargo, el colaborador que eligió *Aborto* como la obra que menos le agradó de la exposición justificó: “Tal vez porque no me parece que encaja mucho con la temática de la exposición”. Para él no fue el tema o aspecto estético de la obra lo que le desagradó, sino el hecho de no dialogar con la propuesta de la exposición, definida por él con las siguientes cuatro palabras: cambio, diferencia, tiempo y presente.

En el momento en que empecé a interpretar los datos de la recepción de las obras, noté que es un campo muy amplio y complejo para desarrollar, dado que abarca distintos universos subjetivos: psicológico, filosófico, social etc. Con la obra *Aborto*, por ejemplo, con solo cuatro comentarios podríamos desenvolver una red de informaciones o plantear preguntas, a saber: ¿Por qué un único objeto suscita tantas ideas distintas?, ¿Tienen los individuos consciencia de sus gustos y afectos?, ¿Cómo las personas pueden apreciar obras que les afectan de manera tan desagradable? Así

pues, decidí, tras los análisis del “me gusta”, concentrar la interpretación de los datos asociándolos, esencialmente, a los valores de la obra señalados por Vilar (en Pérez, 2017): valor artístico, estético, conceptual y fuerza estética, presentes en el capítulo tres.

Por lo tanto, de acuerdo con las opiniones de los espectadores, la obra *Aborto* demuestra una gran fuerza estética, dado que su valor cognitivo, es decir, el conjunto de conocimientos asociados a la obra – el tema del aborto y todas sus implicaciones moral, social, religiosa, así como el tema de la destrucción de obras de arte – está en conexión con su valor estético, o sea, el resultado de la experiencia a partir de sus propiedades estéticas: estructura, organización, apariencia. En definitiva, la forma como fueron presentado los temas. En *Aborto*, la fuerza del tema o el contenido conceptual fue más representativo que los otros valores inseridos en la obra: valor estético, artístico, moral.

En lo concerniente al trabajo *Reproductibilidad* (imagen 2.18), a los colaboradores no les gustó, sobre todo, porque fue una obra que no les transmitió o sugirió “nada en especial”, no les sorprendió del todo, ni aportó una mejoría al conocido cuadro de la chica de la perla, dado que ya habían visto imágenes semejantes. Vale mencionar que estos comentarios fueron hechos cuando solo estaban expuestas las tres imágenes iniciales, los demás objetos del cotidiano, con su imagen reproducida, todavía no formaban parte de la obra. Otro aspecto observado fue con relación al valor artístico: “No me ha gustado en cuanto a realización y la técnica, pero aun así me gusta el concepto, ya que completa la temática de la exposición”. Aunque este haya elogiado el concepto del trabajo, *Reproductibilidad*, según las observaciones, es una obra sin fuerza estética, pues conllevaba poco valor artístico, dado que para ellos hay una falla técnica en la factura de la pintura y/o de la reproducción de la fotografía, además de un pobre valor conceptual, es decir, no sugirió o informó nada. No pasaba de reproducciones de una imagen bastante conocida. Aunque la obra haya sido categorizada por la pegatina “no me gusta”, podríamos decir que, según la dinámica de los afectos de Spinoza (2016), los afectos generados estarían asociados a un bajo grado de tristeza o por la completa indiferencia por la obra. No obstante, no podemos olvidar que la obra *Reproductibilidad* recibió 31 “me gusta” y 19 “no me gusta” (tabla1), pero, por falta de comentarios sobre ella en el cuestionario, no podemos afirmar los aspectos positivos verificados por los espectadores.

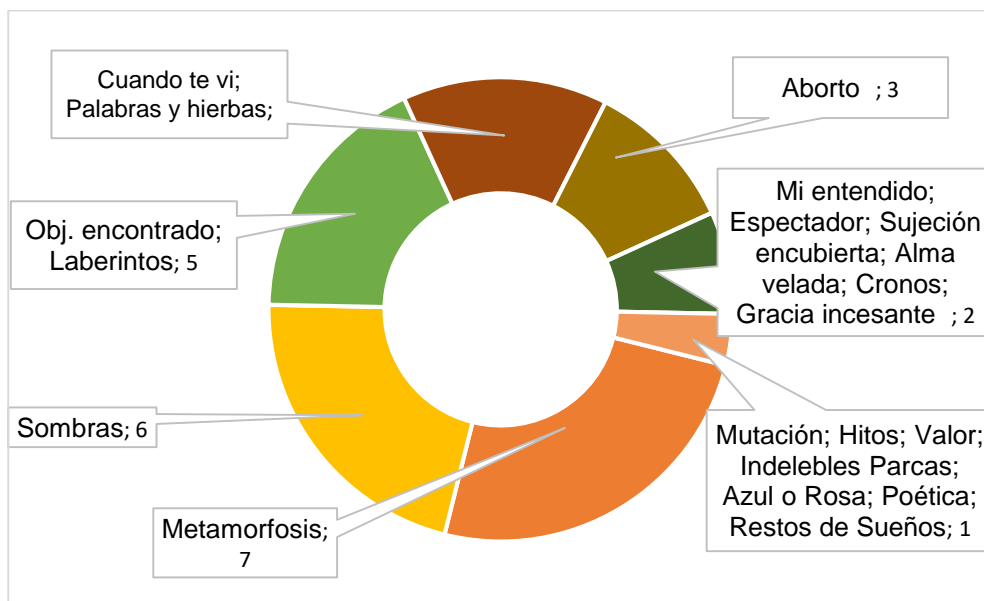
Las consideraciones positivas que los colaboradores escribieron sobre la obra *Objeto Encontrado* (imagen 2.36), que recibió 13 “me gusta” y 19 “no me gusta” (gráfico 3), fueron: graciosa, divertida, original, inesperada. A ellos les gustó la contextualización del objeto: “Me ha encantado porque pasa desapercibido hasta que te das cuenta de que es una obra de arte”; “Rompe completamente con el patrón formal de la exposición”. Al contrario de ellos, muchos la cuestionaron como obra de arte, y tampoco vieron relación alguna con el resto de la exposición: “No le he visto la relación con el resto de las obras. Ni siquiera tengo claro que forme parte de la exposición realmente. ¿Qué es arte?”. Otros afirmaron que no entendieron el concepto, que no les decía nada, que les parecía que estaba allí para rellenar: “Creo que no encaja con mi idea de lo que es el arte, y por eso para mí no es una obra, ni debería estar en una exposición. Se siente como rellenar”.

Explicué anteriormente que *Objeto Encontrado* era una provocación al público y que lo inserí en la exposición solo como un objeto de investigación sobre la recepción estética. Obras de esta naturaleza siempre hacen cuestionar al público sobre el concepto de lo que es arte. “No he entendido ese concepto, a ver, entiendo que es algo como todo objeto es arte o solo por estar en una expo es arte, no, para mí no”. El único valor inserido en *Objeto Encontrado* fue el valor conceptual, no hay valor estético, ni tampoco artístico. Si alguien lo mira y no entiende el contexto del trabajo, no verá nada más que un objeto corriente de seguridad contra incendios. De modo que, en un trabajo en el que hay solamente concepto y este no es aprehendido por el espectador, es natural que no lo considere arte. Él se siente como engañado, traicionado, desorientado: “Porque me parece para rellenar”. Estas ideas, para Spinoza (2016), son sentimientos relacionados a la tristeza, luego son afectos que bajan el potencial de existir del individuo, es decir, “no me gusta”.

La obra *Alma Velada* (imagen 3.36) fue la que más recibió “no me gusta”, 26, contra 18 “me gusta” (gráfico 3). Para los colaboradores que les gustó, lo justificaron por ser un trabajo irónico, ingenioso, diferente, que no suele estar presente en una exposición de arte. “Es curiosa y es la que más representa el futuro”. Es un ejemplo de obra que presenta, de cierta manera equilibrados, los tres valores: artístico, estético y conceptual. No obstante, para la mayoría del público ella no posee una fuerza estética, porque el valor conceptual literalmente esconde los otros dos. La experiencia del encuentro no ocurre de forma natural, dado que la imagen solo puede ser percibida por medio de un aparato tecnológico. Se trató de una obra que seguramente molestó a muchos espectadores por el impedimento de mirar una obra que allá se encontraba. Vale subrayar que el código QR fue añadido solamente en la segunda semana de la muestra. Aun para aquellos que lograron acceder a la imagen, a muchos no les gustó el hecho de mirar la obra solo por medio de la pantalla de un móvil. “Rechazo un poco las tecnologías y no se puede admirar de la misma manera. No impacta igual. No transmite sensaciones. Rompe ese hilo”. A otros no les cayó bien por el simple hecho de no entenderla. Y, en general, no nos gusta lo que no comprendemos.

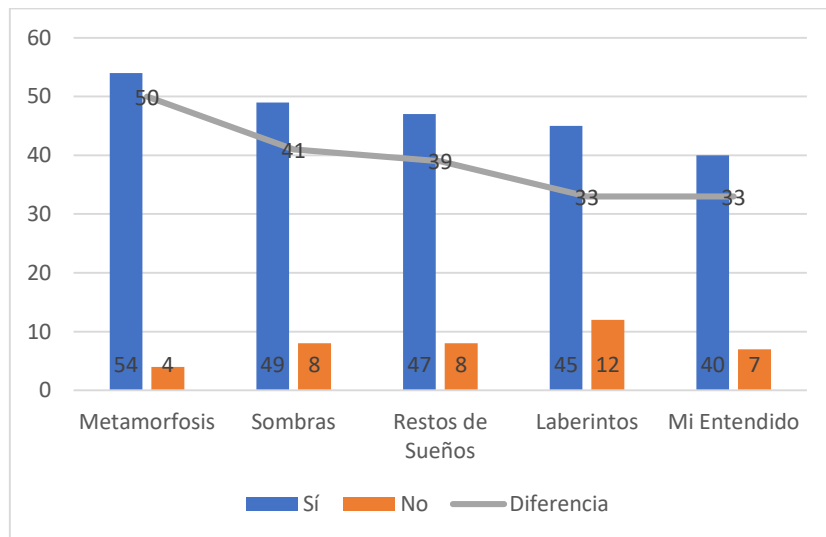
Veamos ahora las obras más apreciadas por los colaboradores y espectadores de la exposición (gráfico 4). El trabajo *Laberintos* (imagen 2.14) contó con 45 “me gusta” y 12 “no me gusta” (gráfico 5). El comentario negativo que recibió fue: “No entiendo su relación con las demás obras”. Con relación a las observaciones positivas, los colaboradores puntuaron sobre la técnica de la pintura, el efecto del hilo negro sobre el cuadro y su relación con el tema y sobre el propio tema. “Porque los hilos le otorgan espacialidad y la obra que albergan es una pintura muy bien acabada e interesante”. “Siempre me llamó la atención el mito de Minotauro y su fuerza simbólica”.

**Gráfico 4. Obras más destacadas según el cuestionario**



Nota: Gráfico construido a partir de la pregunta: ¿Qué obra te ha llamado más la atención? Los números representan la cantidad de colaboradores que citaron las obras.

**Gráfico 5. Obras que recibieron más “Me Gusta”**



Por lo expuesto, podemos decir que la obra *Laberintos* es un trabajo con fuerza estética, dado que los valores artístico, estético, simbólico y conceptual fueron

observados fácilmente por los visitantes de la exposición. Para ellos, estaba claro el cuidado y la factura de la técnica, así como la organización, la estructura de la composición y la forma de presentación de la imagen, además de hablar sobre un tema que forma parte de la niñez de muchos de nosotros. A las personas les gusta apreciar objetos artísticos que guardan algunos de estos aspectos, y aprecian trabajos que logran entender o relacionar la imagen con el concepto de la obra.

El único comentario hecho por los colaboradores sobre la obra *Restos de Sueños* (imagen 2.53) fue: “La dulce fusión de la vida y muerte”. Recibió 47 “me gusta” y ocho “no me gusta” (gráfico 5). Pienso que este resultado indica la percepción por parte de los espectadores de los valores estético, artístico, simbólico y conceptual inseridos en la pieza. Además de ser una obra interactiva, pues se ofrece la oportunidad de tocarla, cambiarla, completarla y jugar con ella. Aquellos ocho a quienes no les gustó *Restos de Sueños*, pienso que fue por el tema asociado a la muerte, a la vejez, al olvido, es decir, al argumento asociado al afecto tristeza.

Con 49 “me gusta” y ocho “no me gusta”, la obra *Sombras*, solo recibió observaciones positivas por parte de los colaboradores (gráfico 5). Los aspectos señalados fueron: el estilo pictórico, los colores, la expresión, la composición, las texturas. “Es muy llamativa estéticamente y tiene un uso de materiales y expresión muy interesante”. Además del hecho de dialogar con los textos de los alumnos del taller de escritura, y del tema de la obra: “Me parece que representa nuestro pasado a nivel personal”. Por lo tanto, para los visitantes de la exposición, es un trabajo con un gran valor artístico y estético, lo que les proporcionó una experiencia satisfactoria y agradable, interpretada por sus almas como rasgos de alegría, luego “nos gusta”.

Finalizando los análisis e interpretaciones de la experiencia estética de las obras, tenemos *Metamorfosis*, con 54 “me gusta” y cuatro “no me gusta” (gráfico 5). Los comentarios sobre ella se refieren a la presentación de la obra, su aspecto pictórico, la dimensión, y más sobre el contenido del mensaje, o sea, su valor conceptual. Menciono aquí tres de ellos, a saber: “Me he quedado con las ganas de coger las tijeras y liberar al hombre, aunque se le hiciese seguiría cautivo por las cuerdas pintadas en él”; “Te hace reflexionar. Si el arte, la ciencia, la filosofía y la religión son tijeras que nos liberan o que ata el ser humano”; “Porque representa mediante una metáfora las cosas que nos impiden ser, actuar como realmente lo hacíamos”. Por lo tanto, según lo expuesto, es una obra con fuerza estética, dado que conjuga bien su valor estético y conceptual. Un trabajo contemporáneo que provoca reflexiones y sensaciones.





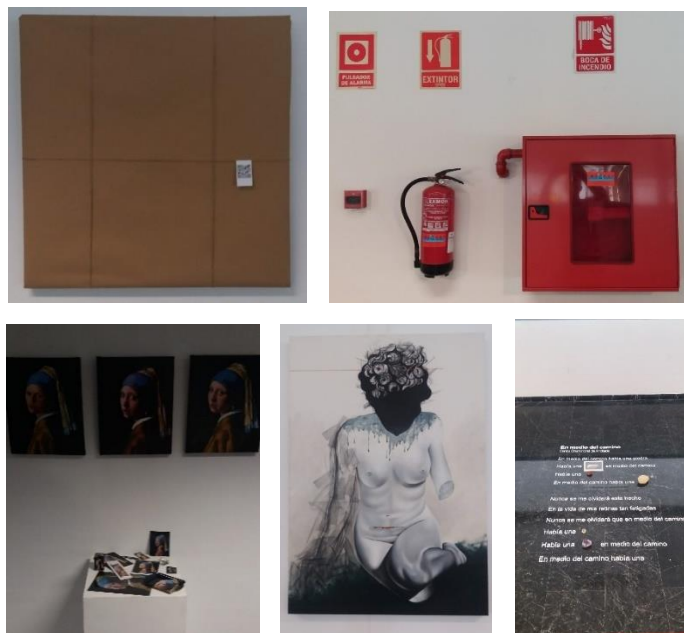
Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 4.29. Obras que más recibieron “me gusta”**

¿Podríamos afirmar que estas obras (imagen 4.29) guardan algunas características en común? A primera vista, notamos que todas ellas son obras figurativas y representan pinturas realistas de un hombre, con un cierto grado de virtuosismo. Sus composiciones son simples y sintetizadas en elementos de figura y fondo, aparte de la obra *Sombras*, que trabaja y juega un poco más con otras imágenes. Esta obra también se diferencia de las demás por ser una pintura que no sufre ninguna transformación o interferencia como, por ejemplo, la obra *Restos de Sueños*. Las restantes, además de ser instalaciones, mantienen fuerte la presencia de la pintura; son obras que se inscriben en el espacio y establecen relaciones con otras piezas artísticas presentes en la exposición. Dos de ellas poseen dimensiones consideradas grandes por unos y las demás son prácticamente del mismo tamaño. Con relación al efecto de la pintura, presentan superficies lisas en las que algunas contrastan con zonas de texturas. Se trata de obras de fácil lectura, las cuales tienen sus títulos fácilmente asociados a la imagen representada. Todas ellas poseen valores estético, artístico, conceptual, y su fuerza estética está en la relación equilibrada mantenida entre ellos. Por lo tanto, arriesgaría en afirmar que obras de esta naturaleza tienen más probabilidad de convertirse en obras parábolas, o sea, trabajos artísticos que

pueden dialogar con un número mayor de espectadores. No quiero decir con ello que serán apreciadas por todos, sino que pueden proporcionar encuentros menos insignificantes a los espectadores, y con un potencial más revelador de generar afectos en sus almas.

Veamos ahora los trabajos: *Alma Velada*, *Objeto Encontrado*, *Reproductibilidad*, *Aborto* e *Hitos* (imagen 4.30). Con relación a estas obras, las que más “no me gusta” recibieron, no hay una unidad estética tan presente como las de “me gusta”. Lo que las caracteriza más en su conjunto es sin duda el carácter conceptual de todas ellas. Las divido aquí en dos bloques: las que guardan solo el valor conceptual y aquellas en que el valor conceptual se destaca de otros valores también en ellas contenidos. Así pues, *Objeto Encontrado* e *Hitos* son trabajos cuyos valores artístico y estético son prácticamente inexistentes, cuando los comparamos con su valor conceptual. Trabajos de esta naturaleza no suelen ser vistos por la mayoría del público lego como obras de arte, por el hecho de no tener una fuerza estética relevante. Para ellos, no hay nada en su presentación que pueda ser valorado como arte.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

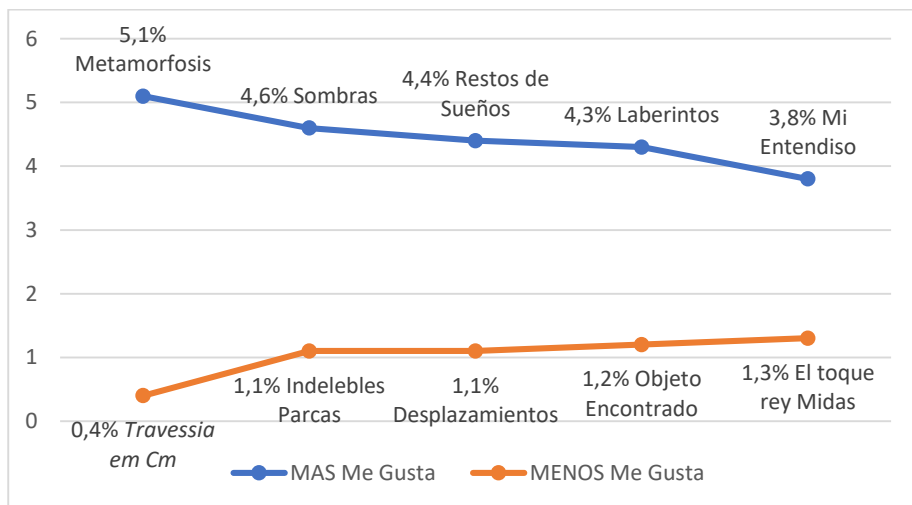
**Imagen 4.30. Obras que más recibieron “no me gusta”**

En lo concerniente a *Alma Velada*, *Reproductibilidad* y *Aborto*, se trata de pinturas, es decir, trabajos que conllevan un cierto grado de valores estético y artístico, los que dialogan con los conceptos representados: una reflexión acerca de la recepción estética virtual, una crítica a reproducciones de obras que se convierten en decoraciones y el tema sobre aborto, o interrupción de un proceso de creación. Luego notamos que son trabajos en que el valor conceptual es más fuerte que los demás, sea

por la presentación o por el tema de la obra. Aparte de *Aborto*, las demás piezas exigen una percepción más racional que emocional. No obstante, no podemos afirmar que estas sean las principales razones para el gran desafecto por ellas. Se trata solo de una interpretación basada en los gustos de los espectadores relacionados con la apariencia y los valores presentes en las obras.

Cuando observamos el gráfico 6, notamos que las obras que menos se destacan son aquellas de valor conceptual elevado. En mi punto de vista, las obras *Travesía em Dó(r) Menor* e *Indelebles Parcas* están representadas en este gráfico por motivo de tiempo de exposición, como ya mencioné anteriormente y ubicación en el espacio expositivo. *Indelebles Parcas* se hallaba justo a la entrada de la sala, antes del espectador recibiera las pegatinas de “me gusta”. Por este motivo y por el hecho de ser la única obra que no recibió ningún “no me gusta”, pienso que los espectadores se olvidaron de ella.

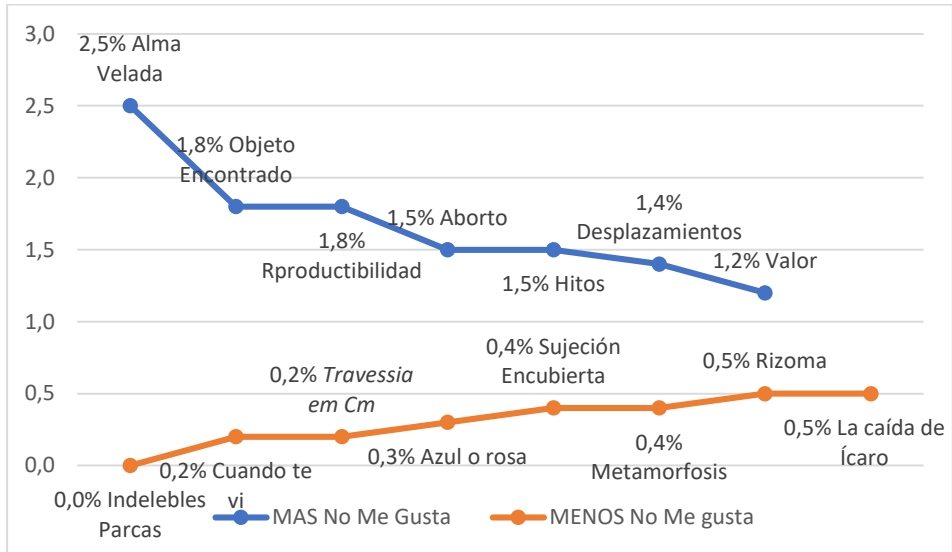
**Gráfico 6. Obras con pegatinas “Me Gusta”**



Nota: Los valores en porcentajes llevaron en cuenta la cantidad de pegatinas “Me Gusta” con relación al total de pegatinas (1056) puestas en los cuadros de opinión.

En lo concerniente al gráfico 7, todas las obras que recibieron menos “no me gusta” son trabajos cuyos valores estético y artístico están bien marcados y presentes. Aunque la mayoría pertenezca a la categoría instalación y tengan un valor conceptual evidente, ellas son presentadas por medio de pinturas al óleo. Por lo expuesto, podemos deducir que obras que conllevan los valores estético y artístico dialogando con los valores conceptuales son trabajos con gran posibilidad de convertirse en obras parábolas, es decir, trabajos artísticos con potencial de afectar a los espectadores y crear diálogos sin grandes obstáculos, dado que respetan la individualidad y diferencia del público.

Gráfico 7. Obras con pegatinas “No Me Gusta”

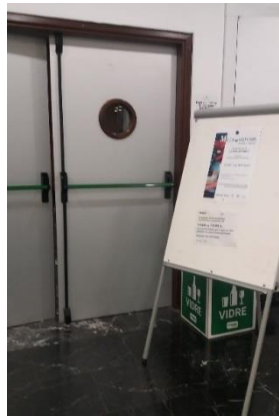


Nota: Los valores en porcentajes llevaron en cuenta la cantidad de pegatinas “No me Gusta” con relación al total de pegatinas (1056) puestas en los cuadros de opinión.

¿Cómo se comportó el público en la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*? Una vez montada la muestra, mi presencia en el espacio a lo largo de toda la exposición aparecía más como investigador que artista. Sin embargo, aunque el artista buscó estar alejado del momento de la recepción estética, no dejé de sentir algunas veces la devolución afectiva y emotiva del espectador. Esta misma experiencia la ha tenido el artista Remo Bianchedi (como se citó en Verlichak, 2005): “Observé que la gente estaba empezando a formar parte de la obra, se estaba dando eso que Beuyes llamaba escultura social. La actitud del espectador, pegadito frente a los cuadritos, mirándolos uno a uno, me alentó a aproximarme más a mi propia historia” (p. 90). Me encantó observar y notar los movimientos de los cuerpos frente a las obras: acercarse, alejarse, bajarse, inclinarse, estirarse, pisar, titubear. Pongo en relieve que la observación no era notada por el espectador, ya que me ponía a leer tras entregarle las pegatinas. El público no se sintió muy a gusto con las obras interactivas; la mayoría de las personas me preguntaba antes si podía pisar, borrar o tocar las obras. Solo con las obras *El Toque del Rey Midas* y *Gracia Incesante* los espectadores actuaron de manera más natural, sin cuestionar. Creo que lo ocurrido se debe al hecho de tratarse de una acción que no dañaba las obras de ninguna forma.

Con la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo* tuve la oportunidad de verificar la indiferencia del público por lo que se hallaba a su alrededor. Si pensamos en las grandes ciudades, estas se presentan con un número demasiado grande de imágenes, signos y símbolos, por lo que la mirada de los ciudadanos no logra absorber tantas informaciones. De ese modo, la mirada de la mayoría de los habitantes de los grandes centros urbanos se convierte en algo superficial y selectivo, dada la cantidad de informaciones visuales ofrecida. Creía que el número de visitantes a la exposición

sería más representativo, puesto que se hallaba en un espacio con distintas actividades: un gimnasio, un instituto de enseñanza, una oficina de policía y una biblioteca. La cantidad de personas que circulaba diariamente por el Mercado de Abastos era significativa; en la biblioteca, por ejemplo, hice una estimativa de una frecuencia diaria, confirmada posteriormente por la bibliotecaria, de cerca de 180 a 200 personas. De los espectadores de la exposición, solo tres eran frequentadores de la biblioteca y dos del gimnasio. Vale observar que en el espacio del mercado había más de 6 carteles de la exposición ubicados en distintos sitios (imagen 4.31) y *flyers* dejados en el balcón de entrada del instituto, de la biblioteca y del gimnasio.



Fuente: Eduardo Góes (2019)

**Imagen 4.31. Cartel en la entrada de la biblioteca**

Me impresionó el desinterés del público por la exposición. Conocer esas razones ya sería un tema para otro estudio. Se trata, en realidad, del no público: las personas que eligen no visitar el evento. En el rellano de entrada del espacio expositivo, solían sentarse, en el suelo o en la escalera, los jóvenes estudiantes del instituto, durante el horario del reposo. El día 25 de octubre de 2019, estaban sentadas allí seis chicas (14 a 16 años) y les pregunté si no les interesaba visitar la exposición. Contestó una de ellas: “Ya la vimos, es con madera, esculturas, cosas así, ¿no?”. Tras informarles de que se trataba de otra muestra, solo una de ellas decidió visitarla, las demás dijeron que irían en otro momento. “¡Muy chula!”, así se despidió de mí, la joven espectadora.

Al día siguiente, dos chicas de once años entraron en el espacio expositivo en el momento en que estaba encendiendo las velas de la obra *Mutación*. Una de ellas se sentó frente a la obra y dijo: “Yin-Yang, ¡me encanta!” Les pregunté cómo se habían enterado de la exposición, e informaron que fue por medio de los carteles expuestos. Las dos volvieron el cuatro de noviembre con más dos colegas. “Ves que guay, y tú no querías venir a ver”, dijo la chica. El chico volvió tres veces más, y cumplía un ritual: movía los relojes de arena, borraba un trozo del dibujo, pegaba una o dos pegatinas en la obra, cambiaba las piedras de sitio, miraba las otras obras y se marchaba.

Otro ocurrido que enseñó muy bien el desinterés por la exposición se dio algunas veces, cuando las personas estaban un poco perdidas o entraban para buscar informaciones sobre la ubicación de la biblioteca. La primera vez, fueron dos jóvenes que entraron y solicitaron la información. Tras indicarles la dirección correcta, les pregunté si no se interesaban en ver la exposición, y contestaron negativamente. El 28 de octubre, entraron dos señoras y un señor buscando la misma información, agradecieron y se marcharon. Ninguna curiosidad o interés por lo que había a su alrededor. Con relación a estos tres señores, observé algo interesante sobre la obra *Indelebles Parcas* (imagen 2.1) ubicada a la entrada del espacio de la exposición, por el suelo. Se hacía obligatorio pisar en la obra para poder acceder a la sala. Es curioso que las personas que entraban para pedir una información o por engaño, creyendo tratarse de la biblioteca, pisaban la pieza como si fuera una alfombra, aunque notaran el sonido de las burbujas de plástico estallando. Por el contrario, observé que las personas que entraban en el espacio sabiendo que se trataba de una exposición de arte se comportaban de una manera distinta; los movimientos, actitudes y gestos eran más cuidadosos y no se sentían a gusto con el hecho de pisar en una pintura. La mayoría paraba delante de la obra, y algunos incluso preguntaban si se podía pisarla. Con esta experiencia me quedó claro que los espacios artísticos intimidan, o mejor, formalizan la conducta de los visitantes.

En conversaciones con algunos de los espectadores verifiqué que muchos desconocían el significado del título de la obra: *Echos* (Eco en inglés), lo que sugiere que no experimentaron con más amplitud la propuesta del artista. Este es un trabajo que requiere un requisito previo, ya que aquellos que no conocen la narrativa de Narciso y Eco, no asociaron la idea de eco, repetición, reproducción y copia al título presentado, y mucho menos al diálogo incompleto, superficial y con fallos, entre los dos personajes. El trabajo instaura un coloquio entre *Echos*, el título en gran dimensión (la palabra limitada), y la figura de Narciso, la pintura del propio personaje griego. En el primer momento, la imagen estaba representada en un cuadro con pequeña dimensión, inferior a la etiqueta que llevaba el título. En el segundo instante, el diálogo pasó a ser no más entre palabra e imagen, sino entre dos imágenes. No creo que la propuesta presentada resultó exitosa. Igual que en la *Metamorfosis* de Ovidio, busqué ocultar la imagen de Eco, solo que esta vez por detrás de una palabra “desconocida”, dado que para mí es ella la figura oculta que completa toda la ilusión y engaño de Narciso, permitiendo de esta forma, el diálogo con su propia imagen. Justo lo que pasa con las imágenes de las copias, las que dialogan con las originales.

Veamos ahora lo que ha pasado con las dos obras *Sombras* (imagen 3.1) y *Travessia em Dó(r) Menor* (imagen 3.6), trabajos que creía todavía en construcción. La propuesta de *Sombras*, tras la exposición debería seguir su metamorfosis con relación al diálogo con el espacio cambiante que ocuparía por medio de los diferentes guardadores. Sin embargo, el segundo guardador de la obra interrumpió toda la continuidad del proceso. Tras haber recibido el cuadro de la primera persona, no lo pasó para la tercera y tampoco contestó los correos electrónicos en los que le explicaba la propuesta de la obra y la importancia de su colaboración. Este ocurrido enseña de cierto modo el carácter e índole de un individuo a través de su relación con un objeto. Lo veo como un ejemplo en el que el arte sirve como herramienta de conocimiento del otro o autoconocimiento.

En lo concerniente a la obra *Travessia em Dó(r) Menor*, todavía sigue siendo una incógnita, dado que, hasta el presente momento, no he recibido ningún mensaje sobre ella. No obstante, también sirvió como objeto para reflexión sobre el comportamiento de un individuo. Lo digo, porque el día de la *performance*, cuando lancé la obra al mar, había una regata y el guardia responsable por la seguridad y organización, vio la botella y la recogió. Como el mensaje se puede leer sin necesidad de abrir la botella, no sé si él se apropió de ella o si la tiró de vuelta al mar tras el evento. Es curioso que una obra cuyo contenido reflexiona sobre el control de fronteras y la libertad de ir y venir, fuera interrumpida justo por otro tipo de control. ¿Sería la obra considerada una basura u objeto de contaminación de la naturaleza?

Estos dos acontecidos son ejemplos de que, cuando se presenta una obra al público, se pierde completamente el control sobre ella, sobre todo, en casos de esta naturaleza, cuando no se puede contar con la recepción positiva de la obra por parte de otra persona. Igual que *Travessia em Dó(r) Menor*, las obras de la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo* estaban a la deriva, es decir, estaban abiertas a los encuentros con otros cuerpos y con el instante presente. Como artista ya no podía saber o controlar lo que podía pasar a cada una de ellas; estaban libres para las metamorfosis que surgieran. De este modo, podemos decir que en esta exposición hubo tres obras abortadas: una provocada por el propio artista y dos por el público.

Para Spinoza (2016), los encuentros con otros seres humanos son más beneficiosos que aquellos relacionados con meros objetos, dado que un individuo tiene siempre más en común con otro ser humano. No obstante, como mencionamos anteriormente, las obras de arte no son objetos corrientes del cotidiano, sino cuerpos potencializados y cargados de expresiones, ideas, emociones de otro ser humano que pueden actuar de manera que aumenten o disminuyan su potencia de obrar. Así pues, el arte, desde mi punto de vista, proporciona encuentros entre dos o más seres humanos basados en afecciones proporcionadas a partir de un mismo objeto emocionalmente competente: la obra de arte.

Vimos en Spinoza (2016) y Damasio (2019) que el pensamiento, como lo conocemos, está siempre acompañado por sentimientos y emociones; no logramos separar uno del otro. Mencionamos también que la vida está hecha de encuentros entre cuerpos que, a su vez, producen afecciones o emociones, las que son traducidas por el alma como afectos o sentimientos. Por lo tanto, si los artistas proporcionan encuentros que generen sentimientos más sutiles y nobles, por asociación, están colaborando en la producción de pensamientos también más tenues y distinguidos. Como afirma Damasio (2019):

Los sentimientos pueden ser, y con frecuencia son, revelaciones del estado de la vida en el seno del organismo entero: una eliminación del velo en el sentido literal del término. [...] Si hay algo en nuestra existencia que pueda ser revelador de nuestra pequeñez y grandeza simultáneas, son los sentimientos. (p. 17)

En mi parecer, el artista debe conocer más profundamente su papel en el diseño de las almas humanas, y estar también más consciente de su responsabilidad creativa. Dice Spinoza (2016):

Aquello que propicia que el cuerpo humano sea afectado de muchísimos

modos, o aquello que le hace apto para afectar de muchísimos modos a los cuerpos exteriores, es útil al hombre, y tanto más útil cuanto más apto hace al cuerpo para ser afectado, o para afectar a otros cuerpos, de muchísimas maneras; y, por el contrario, es nocivo lo que hace al cuerpo menos apto para ello. (p. 358)

Como artista, pienso que, a partir de la filosofía de Spinoza (2016), debemos buscar crear un nuevo tipo de arte, un arte del tercer género del conocimiento; pero no en el sentido de una nueva representación o expresión plástica o visual, sino de relación e interacción. Así como la biología molecular, que estudia los procesos que desarrollan los seres vivos por medio del entendimiento de las interacciones de los diferentes sistemas de la célula, desde un punto de vista molecular; y la física cuántica, que estudia las características, comportamientos, movimientos e interacciones de partículas a nivel atómico y subatómico; el arte debería basarse más profundamente en el entendimiento de las relaciones e interacciones que hay o puedan crearse entre la estructura artista/obra-espectador. Creo que el arte moderno ya ha dado el primer paso con la díada artista-obra, por medio de la creación de un nuevo arte, libre de los rigurosos cánones clásicos y del carácter experimental del acto creativo; así como, con la díada obra-obra, a través del diálogo entre los distintos lenguajes artísticos y la disipación de sus fronteras. Nos resta ahora reforzar estos aspectos y crear posibilidades nuevas de interacciones y relaciones entre el arte y los públicos. Asimismo, cuidar que estos vínculos se construyan por afectos que incrementen nuestra potencia de actuar y pensar el mundo.

En una sociedad marcada por el alejamiento corporal y la virtualidad de las cosas: comunicación, compra, trabajo, enseñanza, relación etc.; la obra *Alma Velada* (imagen 3.36) propone una reflexión acerca de la importancia y valor de los encuentros corporales. Pienso que la recepción estética es una acción que merece ser realizada de manera presencial, física, sobre todo, en lo concerniente a la instalación artística donde el cuerpo del espectador forma parte esencial de la experiencia con el cuerpo de la obra. Como los encuentros de la vida, creo que la recepción estética debe ser vivida *in situ*, es decir, cuerpos presentes compartiendo el mismo tiempo y espacio. Por ello, pensé también en extender la exposición para otros sitios y otros instantes a través de las obras *Sombras* y *Travessía em Dó(r) Menor*.

Pienso la recepción estética como un encuentro entre obra y cuerpo humano presentes y completos. Una obra vista virtualmente prioriza los sentidos de la visión y de la audición exclusivamente; no obstante, somos también tacto, olfato y gusto. Algunas obras de *Metamorfosis: ver en el tiempo* resaltan la necesidad de la presencia del cuerpo del espectador por medio de la exigencia de otros sentidos en acción, a saber: tacto (*Indelebles Parcas, Rizoma, Gracia Incesante, Hitos, Restos de Sueños*), olfato (*Gracia Incesante, Mutación*), gusto (*El Toque del Rey Midas: Artista Contemporáneo*), audición (*Palabras y Hierbas*). Obras virtuales nos hacen olvidar nuestro cuerpo. Emociones y sentimientos también son generados por otros conocimientos además de la visión y la audición, sentidos asociados más a nuestra racionalidad, debido a su presencia masiva en los sistemas de aprendizaje y enseñanza.

¿De qué nos alimentamos? No hay duda con respecto a los diferentes tipos de alimentos indispensables a nuestra salud física. Distintas informaciones sobre lo que



es ideal y perjudicial para el organismo humano son divulgadas a diario por los medios. De suerte que repito la pregunta: ¿De qué nos alimentamos? Sí, ¿de qué forma nutrimos nuestros sentimientos y pensamientos diarios, quiero decir, nuestra alma o estructura psico-mental? ¿De qué forma somos afectados por las imágenes y por el arte contemporáneo? ¿Los artistas son conscientes de los efectos de su producción sobre el público? ¿El público puede elegir qué tipo de arte quiere que le afecte? No quise aquí desarrollar, desdoblar más el tema de las calidades del arte actual y sus efectos positivos o negativos sobre los observadores. Lo que me interesó en esta investigación fue reflexionar acerca del tipo de arte que estamos produciendo, la responsabilidad del artista como productor de imágenes, así como la posición del espectador como consumidor de un arte narcisista cuya función principal es servir de plataforma para la expresión del propio artista.

# 5

## Conclusiones

Aunque el punto de gravedad de este trabajo sea una reflexión a partir de la estructura artista-obra-espectador y de las metamorfosis de una producción puntual de un artista anónimo, atañe también, particularmente, al espíritu humano y a la alienación de la sociedad contemporánea. El alegato aquí presentado puede parecer un poco ingenuo y romántico, pero, efectivamente, pienso que, en el momento actual, incierto y volátil, la sociedad debe ir al encuentro de su condición universal de humanidad; necesita buscar vías y formas para acceder a un mundo más sensible, más armónico y equilibrado. Y pienso que el arte puede ser uno de estos caminos.

Nos hallamos en el momento perfecto para la transformación y surgimiento de nuevos paradigmas y de un nuevo arte. El caos siempre fue un campo fértil para la creación, pues no deja intacta la existencia de la normalidad, de las reglas, de lo establecido. No obstante, desafortunadamente, el protagonismo y poder del mercado del arte sigue marcando las pautas y metas que poco a poco contagian a los más débiles y a los países menos “civilizados”, es decir, a todos aquellos que anhelan formar parte del circuito del arte internacional. No obstante, la historia es dinámica, cambiante y mutante; la materia que da vida, contenido y sentido a lo que llamamos civilización también se agota, se repite y, por ende, exige transformaciones, metamorfosis.

En este texto, no intenté dirimir batallas ni discusiones profundas sobre el arte contemporáneo. Este fue pensado como una aportación hacia una reflexión acerca de la comunicación y la relación compleja entre artista y espectador, por medio de una producción artística contemporánea en particular. A partir del tema metamorfosis, fue creada una serie de obras, las que también sufrieron transformaciones materiales y conceptuales; obras de carácter democrático, que tuvieron como propósito lograr una mayor aproximación con el público. Como resultado de este tipo de obra, surgió el concepto de obras-parábolas, es decir, obras direccionadas a todo tipo de público, y con la potencialidad de ser leídas o comprendidas según la capacidad de cada espectador.

Tenemos conciencia de que el arte siempre acompañó el sistema procedimental e institucional imperante en cada momento histórico. Las relaciones entre productores y consumidores de arte cambiaron de tiempos en tiempos, y se adecuaron de acuerdo con el espíritu de la época y con los intereses de los más influyentes. El arte, como fruto de su propio tiempo, surge siempre en el seno de condiciones sociales, económicas, culturales, religiosas y políticas que estructuran su función, su significado y el papel apropiado que desempeñará el artista. Este creador insertado en este contexto es, por lo tanto, heredero tanto de la historia de la humanidad como de su propia historia individual, creada a partir de factores familiares, psicológicos, intelectuales, personales. De modo que el artista es un personaje que se encuentra en constante metamorfosis, y mi propuesta fue presentar a algunos de los mayores representantes en el mundo del arte actual y pensar qué tipo de artistas necesitamos para el presente momento.

El potencial de creación del artista se expande a cada día, a cada obstáculo o desarrollo tecnológico. En el momento plural y múltiple de la contemporaneidad, los soportes, técnicas, estilos y lenguajes artísticos conviven armónicamente, permitiendo hibridaciones, mestizajes y nuevas formulaciones conceptuales y teóricas. De manera que, en mi parecer, la crisis en el arte contemporáneo jamás fue provocada por la falta de creatividad de los artistas, dado que el hombre es un ente natural y potencialmente creativo. Fundamentado en la tríada artista-obra-espectador, pensé la crisis actual o la incompreensión del público, y la falta de empatía por la producción artística contemporánea, como un problema de relaciones entre artista y espectador, así como de los valores considerados e insertados en las obras que circulan en el mercado del arte contemporáneo.

La sociedad actual, definida como la sociedad del espectáculo, de la exposición o sociedad narcisista, proporciona en el mundo del arte un campo propicio al culto de la personalidad, del ego, a tal punto que ya no resulta posible concebir una obra sin autor. La belleza, la técnica, la composición, expresados por el virtuosismo del artista no definen más la calidad y el valor de la obra en el mundo del arte. Nuevos parámetros y patrones pasaron a ser vigentes en la industria del arte; la intención y la idea expresadas por la figura del autor y cuñadas por su firma en la obra pasaron a ser elementos esenciales y decisivos para que un objeto se convierta en una obra de arte contemporáneo. La distinción nominal posibilitó la reificación del objeto artístico, del nombre del artista y de la propia figura del artista, del sujeto creador. Busqué puntuar y reflexionar sobre el punto de vista de artistas (artistas anónimos) que no hacen parte de este sistema determinante del mercado del arte.

Investigando sobre los artistas contemporáneos, me percaté de que muchos de ellos deberían aprender o reaprender a hacer arte, es decir, hacer arte con arte. Creo que perdimos el sentido del primer y tercer significado apuntado por el Diccionario de la RAE para la palabra arte: “capacidad, habilidad para hacer algo”, “conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer algo”. ¿Qué capacidades, habilidades, preceptos y reglas son exigidos para el arte contemporáneo? Es fácil notar este concepto cuando hablamos del arte de la política, del arte de filosofar, del arte de la ciencia etc. No obstante, me cuesta encontrarlo justo donde debería estar más presente. ¿Dónde se halla el arte del arte contemporáneo?

Creo que, a lo mejor, el nuevo artista, el artista con el espíritu innovador del siglo XXI, necesite descubrir otra realidad del mundo, del hombre y de sí mismo como creador; una percepción completamente alejada del contexto artístico y social actual. Un arte que no sea más dirigida por el interés del artista ni por los valores del mercado, sino por la necesidad del propio hombre actual, perdido e indiscutiblemente desconectado de sí mismo, de la naturaleza, del universo. Ciertamente, varios artistas ya se encuentran en esta metamorfosis y actúan en esta dirección; no obstante, se hallan invisibles y anónimos en el circuito del arte y en nuestra realidad conflictiva, narcisista, volátil y superficial.

Dado que el artista ya logró su libertad de expresión, la que fue desarrollada a lo largo de los tiempos y conquistada por fin en el siglo XX, debería ahora aprovechar el momento y la oportunidad para intentar un nuevo reto: pensar su relación con el espectador. Y mejorada esta conexión, a continuación, pensar su libertad con relación al sistema vigente del mercado del arte.

La producción del objeto de estudio de esta investigación se centró en reflexionar acerca de la posibilidad de cambio de esta relación artista-obra-espectador. A mi juicio, en el momento en que el artista pase a producir obras que hablen más por sí mismas y a diferentes públicos, sin exclusiones, disminuirá la importancia de los mediadores existentes entre obra-espectador y, de este modo, se dificultará la especulación artística y la transformación de la obra de arte en mercancía. Pensé en investigar esta nueva relación artista-espectador fundamentada en la valoración de la experiencia estética, aunque resulte un poco utópico.

En relación con la producción de los trabajos para la exposición, busqué crear obras en las que antiguas técnicas artesanales y estilos del pasado convivieran y dialogaran junto a los nuevos lenguajes, en especial, la instalación artística. Pienso el arte como un ejemplo del conocimiento humano capaz de construirse a partir de la unión de todo lo que ya fue producido positivamente hasta el momento, sin necesidad de destrucción o disipación de expresiones artísticas anteriores. No me refiero con esto a repetir el pasado, sino que, a partir de él, podamos pensar, contrastar y dialogar con lo nuevo. El arte no tiene tiempo de caducidad, solo se reconstruye y se metamorfosea a partir de los intereses o necesidades de la sociedad del momento.

Realizar esta investigación me proporcionó una mejoría en mi trabajo artístico en lo concerniente a la técnica, a nuevos experimentos y pensamientos sobre la producción de conocimiento en arte. Las investigaciones prácticas resultaron en nuevas posibilidades de trabajar la pintura en soportes como plástico transparente y parafina,

así como una rica posibilidad de diálogo con otros materiales y otras obras, por medio del empleo de instalaciones artísticas.

De las investigaciones, ideas, bocetos, experiencias realizadas en mis prácticas de taller, las imágenes y las materialidades producidas para la construcción del objeto de estudio de este trabajo me direccionaron hacia la creación de obras inestables, frágiles y cambiantes. El cuidado y preocupación con la relación obra-espectador junto al desarrollo del tema sobre metamorfosis me ha hecho descubrir una poética que explora la pintura y sus posibilidades de ampliación con relación al espacio, al tiempo y a sus transformaciones presentes en el proceso creativo y perceptivo.

Con las metamorfosis de las piezas artísticas, llamé la atención para un personaje fundamental y significativo en la recepción estética: el instante del encuentro. Este, a su vez, posibilitó al espectador acceder visualmente a fragmentos del pasado y del futuro de algunas obras. De modo que, al analizar las experiencias, verifiqué que el carácter transitorio de las obras generó una mayor curiosidad e interés por ellas. El resultado es la poética construida a partir del elemento temporal que instaura la duda, la reconfiguración, o incluso la destrucción.

Con las obras producidas para la exposición *Metamorfosis: ver en el tiempo*, quise usar el arte para reflexionar sobre el propio arte actual y a la vez intentar instigar sentimientos y pensamientos, enseñar una belleza escondida, contar un secreto particular al espectador, recordarle algo que había olvidado, es decir, proponer una aproximación entre el arte contemporáneo y los diferentes públicos. De cierta manera, pienso que logré provocar reflexiones sobre el arte contemporáneo, así como crear un trabajo que generó distintas emociones al visitante de la exposición. En mi parecer, este hecho ya me ha abierto un camino para seguir investigando sobre la posibilidad de crear un nuevo tipo de arte, pero no en el sentido de su apariencia o expresividad, sino en su intención, en su objetivo, en su relación con el espectador. Un arte direccionado al receptor, a los públicos, al alma del espectador.

Con esta investigación, me he enterado de que el proceso en las artes visuales puede dejar de ser un placer creativo, perteneciente solamente al artista. Pienso ahora que la responsabilidad del libre productor no se resume exclusivamente al momento de la creación, sino también al instante de la recepción de su obra. Tras esta investigación he asumido, como artista, que lo principal de mi trabajo deberá estar en el instante estético, es decir, que el encuentro entre los cuerpos de la obra y del espectador sea algo, como mínimo, interesante. Y si quiero que sea algo más que interesante, deberé esforzarme para que la obra genere emociones lo más agradables posible. Después de conocer más de cerca la filosofía de Spinoza, a mi juicio, la manera más exitosa de acercar el arte al público contemporáneo es por medio de su propia identidad actual: el placer. Nos toca ahora a nosotros, como artistas, buscar dónde se halla el placer en las artes visuales para los espectadores: en conocer el proceso de creación, en la belleza, en la factura, en el contenido etc.

Me di cuenta de que emplear el virtuosismo del artista, el dominio de la técnica (valor artístico) fue una manera de llamar la atención del público, para que este, a su vez, pudiera investigar las ideas y conceptos (valor conceptual) plasmados por medio de la organización, estructura y visibilidad de la obra (valor estético). Durante el período del arte moderno y en nombre de una búsqueda de libertad de expresión del artista

fue impuesto al público un arte raro y de difícil comprensión. Pienso que debemos seguir respetando esta libertad esencial del creador, pero podríamos también incluir como parte esencial del proceso creativo la figura del espectador como receptor, observador, lector. A través de la tríada artista-obra-espectador, quise enseñar que el arte está formado por la acción de los tres en su conjunto y que ahora es el momento ideal para intentarse una reconquista del público. Por medio de la seducción, donde el secreto, el misterio, la imaginación, el juego entre lo visible y lo oculto potencialice la curiosidad y los cuestionamientos, podemos hacer creer que las artes visuales son esenciales para el alma de todos indistintamente.

Mi propuesta aquí, como artista e investigador, fue comenzar a pensar en la posibilidad de crearse un arte centrado en este instante estético; un arte creado especialmente para la naturaleza sensible y pensante del propio espectador. Para ello, necesitaba tener una idea, como mínimo superficial, de los gustos, de las reacciones y de las expectativas de los públicos con relación a ciertas obras.

A partir del personaje Narciso, quien caracteriza muy bien a nuestra sociedad y a muchos artistas, me vino la idea de hacer una exposición anónima, con el objetivo de eliminar la mayor cantidad posible de informaciones, y dejar que las obras hablaran por sí mismas. Sin embargo, ahora noto que presentar una muestra sin mencionar el nombre del artista es también una manera de decir que lo que importa es la obra y quién va a mirarla. Inconscientemente, eliminando mi figura como creador estaba pensando en el otro: obra y espectador.

En lo concerniente a la obra, el hecho de crearla con el potencial de cambio, de metamorfosis, me hizo perder completamente el dominio de su devenir. Ahora, escribiendo este texto me he percatado de que este fenómeno cambió también mi mirada sobre las obras, puesto que ellas siguieron sus propios caminos, que me provocaron nuevas emociones: sorpresa, decepción, tristeza, encantamiento, satisfacción, alegría. De este modo, pude tener un nuevo encuentro con ellas, lo que me proporcionó una experiencia inusitada, con la diferencia, con lo incierto, con lo desconocido y abierto. Aunque se tratara de mi propia creación, tuve encuentros diferentes, dado que provocaron una transformación en mi manera de crear, pensar y mirar el arte. Verifiqué que cuando creamos algo que sea libre de valor financiero, de expectativas, de posesión y de dominio, sin querer, también nos libertamos.

Con relación al artista, pensar también en el espectador como otro, me da la idea de una cierta humanización del arte en el sentido de direccionarla hacia el propio sujeto-espectador; permite, de cierta forma, escucharlo y verlo como una fuente de cambios, de diferencias, de cuestionamientos. Mi propuesta fue crear obras-parábolas con el intuito de dejar libre la mirada y la recepción del espectador; darle el derecho también de no percibir todo lo que hay; y de crear un arte que no excluye, que respeta la diferencia de cada individuo, que piensa en el otro. Un artista-obra que se da al otro.

En mi proceso de creación también busqué crear obras capaces de invitar a la contemplación. ¿Por qué eliminar este acto tan precioso presente en la recepción estética? En nombre de lo nuevo, de lo original y de una experiencia estética distinta se exigieron nuevas actitudes del espectador. Este dejó de actuar como contemplador y pasó a ser colaborador y cocreador de la obra, eliminando casi por completo el

fenómeno de la contemplación. Esta no es una actividad pasiva, pues su acción estriba en el interior, en el no visible o en el no perceptible. Es una operación especular del alma, mirar el otro para verse. En mi parecer, esta es la verdadera experiencia estética, el momento propicio para detenerse y posibilitar metamorfosear la mirada. Pienso que nuestra sociedad necesita dejar poco a poco de mirar a sí misma, para retomar el acto de contemplar al otro, al diferente.

La obra *Reproductibilidad*, uno de los trabajos menos apreciados por el público y que llamó la atención para lo semejante, la copia, la reproducción, fue empleada también como instrumento para enseñar que “lo mismo” aburre, cansa y agota y, por ende, por no tratarse de lo diferente, no transforma. Pienso el arte como un camino para proponer lo nuevo, lo inusitado, lo desconocido por medio de lo conocido, de lo normal, de lo que es igual. Aunque la obra sea distinta de todo lo que conocemos, debe presentar algo de familiar al espectador a fin de que se establezca primeramente una conexión, una comunicación con el espectador y resalte, a continuación, lo diferente que se halla en ella.

Igual que lo que ocurre en el cuento infantil *El Traje Nuevo del Emperador*, de Hans Christian Andersen, deberíamos hacer caso a la repetida frase del niño: “¡El emperador está desnudo!, ¡El emperador está desnudo!”. Con su carácter verdadero, puro y honesto, libre de la corrupción del sistema y de los falsos valores impuestos a nuestra sociedad, el “niño” desmonta la farsa que muchos no se atreven a querer ver o puntuar: el nihilismo presente en el arte contemporáneo. Los manipuladores del sistema vigente del mundo del arte insisten en afirmar lo espectacular de la producción del artista – vanidoso y esclavo de sus propios anhelos –, que solo algunos privilegiados y electos son capaces de percibir, mirar; y pagar precios vergonzosos por el maravilloso traje del emperador.

El momento de la experiencia estética es el instante de mirar la ropa del emperador. De modo que la propuesta del “me gusta” no tuvo la intención de subrayar el sentido de igualdad de gustos o aprobación, sino la de entender y conocer al otro, de empezar a escucharlo, de permitir que hable y exponga sus pensamientos fundamentados en sus emociones. En la sociedad del placer, el arte es un camino posible, un espacio en potencial para hablar de las emociones que no nos permitimos en el cotidiano, por creer que son cursis, sensibleras o pesadas para los demás.

En mi parecer, el arte se acercó, rozó el tipo de arte del conocimiento de tercer género señalado por Spinoza (2016), en el período del arte moderno, cuando se lo libertó de las reglas y de los pensamientos clásicos: un arte más direccionado al experimento y necesidades humanas del propio artista y con menos significados. Para Spinoza (2016), la Naturaleza no tiene significados, ella es un campo de fuerzas en proceso, un campo de paso. El filósofo nos enseñó una posibilidad de pensar el arte semejante al pensar la Naturaleza: una relación de fuerza, de poder, de intensidad. Y creo que este nuevo pensar el arte visual puede ser trabajado o desarrollado por cambios de relaciones entre artista y espectador, a través de obras que detengan y dialoguen distintos valores, sin priorizar su aspecto conceptual, dado que este limita el poder de recepción estética y debilita las relaciones.

La exclusión surge cuando pensamos en el sentido de la pureza de algo. Pero, en realidad, no hay nada puro, sobre todo en nuestra sociedad contemporánea. Todo se

mezcla, se interrelaciona, se afecta o es afectado. La intención de segregar y distinguir una cosa de la otra busca definiciones de las partes sin entenderlas en sus relaciones y en su sentido de conjunto, de un todo integrado. En esta investigación, con la perspectiva de experimentar crear obras-parábolas, vi la posibilidad de dar importancia al encuentro entre obra y públicos, puesto que veo el lenguaje artístico como un bien común a ser disfrutado por todos indistintamente. La experiencia estética es siempre singular. Veo el encuentro entre obra y espectador – basado en afecciones o emociones – como una manera de humanizar el arte. Es cierto que es un fenómeno imposible de medirse o racionalizarse, puesto que no accedemos a las emociones o a las experiencias de los demás. No obstante, este hecho no lo hace menos importante o esencial para nuestro desarrollo, evolución y conocimiento del mundo exterior. Para mí, justo ahí está la verdad en el arte. Igual que el dolor físico, esta percepción y experiencia particular y singular es algo que pertenece a cada individuo. Expresarla sería solo una manera de compartirla, es decir, hacer que el otro también forme parte del momento vivido.

El artista es un instrumento; la obra, un vehículo; y el espectador, un receptor. Es de este modo que pienso el proceso artístico: una relación armónica e integral de la tríada artista-obra-espectador. Tras esta investigación, veo la necesidad de que el artista esté afinado con la idea, con la técnica, con el lenguaje; que la obra sea interesante, clara y con diferentes valores y potencialidades para afectar al observador; y que este, a su vez, sea un individuo abierto, libre de prejuicios, listo para ser afectado y capaz de completar la idea original de la obra según sus potencialidades.

Quiero resaltar que la producción de esta tesis y de esta investigación no ha tenido la pretensión de llegar a ninguna conclusión o análisis tajantes, al contrario, hacer preguntas a respecto de la experiencia estética en lo que se refiere a la relación de la tríada artista-obra-espectador. Tampoco ha sido mi intención la de crear o proponer ningún estilo de obra o ejemplo de arte, sino tan solamente reflexionar acerca del arte contemporáneo y su relación con el gran público. En ese sentido, el concepto presentado de obra-parábola ha sido una consecuencia de mi trabajo, que he utilizado solo como un operador que me permitiera llevar a cabo las reflexiones necesarias a mi pensamiento.

En esta civilización volátil, movediza y en completa metamorfosis, seguiré esta investigación buscando crear obras que fomenten valores nobles, que los seres humanos más necesitan en este momento delicado: amor, libertad, justicia, armonía. Toda crisálida es un lugar de dolor, de un no-lugar y no-identidad, de conflicto, de incerteza, de miedo y de pasividad-activa. Este instante caótico de paso nos exige parada, silencio y reflexión; un volverse continuo hacia sí mismo, para intentar ser otro.



# Referencias Bibliográficas

- Alpers, S. (2010). *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Antunes, I. (2005). *Lutar com palavras: coesão e coerência*. São Paulo, Brasil: Parábola Editorial.
- Argán, G. C. (2010). *A arte moderna na Europa: de Hogart a Picasso*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Bachelard, G. (2010). *A intuição do instante*. Campinas, Brasil: Verus Editora.
- Balzac, H. d. (2005). *La obra maestra desconocida*. Córdoba, Argentina: Ediciones del Sur. Recuperado el 06 de 05 de 2020, de <https://wiki.ead.pucv.cl/images/f/f4/Obramaestra.pdf>
- Balzac, H. d. (2012). *A obra-prima ignorada*. (T. Coelho, Trad.) São Paulo, Brasil: Iluminuras.
- Barros, M. d. (2013). *Poesia completa: Manoel de Barros*. São Paulo, Brasil: LeYa.
- Basbaum, R. (2013). *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro, Brasil: Beco do Azougue.
- Binski, P. (2000). *Pintores: artesanos medievales*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional*. São Paulo, Brasil: Martins.
- Breton, D. L. (2017). *Elogio del caminar*. Madrid, España: Ediciones Siruela.
- Calvino, Í. (1994). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, España: Ediciones Siruela.

- Campillo, A. M. (1991). Aión, chrónos y Kairós: la concepción del tiempo en la Grecia antigua. *Fundación Dialnet. Revista N.º. 3*, pp. 37-70. Recuperado el 17 de 03 de 2020, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2597791>
- Canclini, N. G. (2013). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo, Brasil: Editora da Universidade de São Paulo.
- Canton, K. (2009). *Tempo e memória*. São Paulo, Brasil: Editora WMF Martins Fontes.
- Cirlot, J. E. (2018). *Diccionario de símbolos*. Madrid, España: Ediciones Siruela.
- Compagnon, A. (2010). *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. . Belo Horizonte, Brasil: Editora UFMG.
- Concheiro, L. (2016). *Contra el tiempo: filosofía práctica del instante*. Barcelona, España: Anagrama .
- Corbeta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid, España: Editorial McGraw-Hill.
- Dalí, S. (2016). *Diario de un genio*. Barcelona, España : Maxi Tusquets Editores.
- Damasio, A. (2019). *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona, España: Editorial Planeta.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Naufrágio. Recuperado el 17 de febrero de 2020, de <http://criticasocial.cl/pdflibro/sociedadespec.pdf>
- Deleuze, G. y. (1997). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, España: Editorial Anagrama. Recuperado el 06 de 07 de 2020, de [https://www.academia.edu/22064235/QUE\\_ES\\_LA\\_FILOSOFIA\\_-\\_gilles-deleuze-y-felix-guattari](https://www.academia.edu/22064235/QUE_ES_LA_FILOSOFIA_-_gilles-deleuze-y-felix-guattari)
- Dondis, D. A. (2017). *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Galeano, E. (2006). *Ser como ellos y otros artículos*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Garzo, I. (21 de 04 de 2017). *Yorokobu*. Obtenido de Anónimos': elige una pieza artística sin saber su autor: <https://www.yorokobu.es/anonimos/>
- Gavriil, A. (2015). *Lamono* . Obtenido de El arte del engaño: artistas que se la colaron al mundo: <https://www.lamonomagazine.com/el-arte-del-engano-artistas-que-se-la-colaron-al-mundo/>
- Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Kant, I. (2019). *Crítica del Juicio*. (M. G. Morente, Trad.) Barcelona, España: Austral.
- Kundera, M. (2011). *A lentidão*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

- Laneyrie-Dagen, N. (2013). *Leer la pintura*. Barcelona, España: Larousse Editorial.
- Lichtenstein, J. (2013). *A pintura – vol. 12: o artista, a formação e a questão social*. São Paulo, Brasil: Editora 34.
- Lipovetsky, G. (2004). *Os tempos hipermodernos*. São Paulo, Brasil: Editora Barcarolla.
- Lipovetsky, G. (2005). *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo, Brasil: Manole.
- Llosa, M. V. (2013). *A civilização do espetáculo: uma radiografia de nosso tempo e da nossa cultura*. Rio de Janeiro, Brasil: Objetiva.
- Maffei, L. (2016). *Alabanza de la lentitud*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Marcos, Carmen y Martínez B. (2011). *El alma en la mano: artesanos y escultores de México y Valencia*. Valencia, España: Editorial Universitat Politècnica de València.
- Marling, K. A. (2017). *Norman Rockwell: el pintor más popular de Estados Unidos*. Barcelona, España: Taschen.
- Martel, J. (2017). *Vindicación del arte en la era del artificio*. Girona, España: Ediciones Atalanta.
- Mesonero, A. V. (11 de 03 de 2013). *Croma Cultura*. Obtenido de 4 mujeres artistas que no conocías: <https://www.cromacultura.com/4-mujeres-artistas-que-no-conocias/>
- Nietzsche, F. (2017). *Reflexiones, máximas y aforismos*. (L. F. Claros, Trad.) Madrid, España: Ed. Valdemar.
- O’Doherty, B. (2002). *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Ovidio. (2013). *Metamorfosis*. (E. L. Jungl, Trad.) Barcelona, España: Espasa libros.
- Pelbart, P. P. (2010). *O tempo não-reconciliado*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Pérez Carreño, Francisca (Ed.); Alcaraz León, María José; Carrasco, Matilde; Ibáñez, Jordi; Iriondo, Mikel; Rubio, Salvador; Vilar, Gerard . (2017). *El valor del arte*. Madrid, España: La balsa de la Medusa.
- Pessoa, F. (2006). *Livro do desassossego*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Platón. (2005). *La República*. (M. F.-G. Pabón, Trad.) Madrid, España: Alianza Editorial.
- Quemin, A. (2014). *O Valor da obra de arte*. São Paulo, Brasil: Metalivros.
- Read, H. (2000). *Arte y alienación*. Valencia, España: Ahimsa Editorial.
- Rilke, R. M. (1968). *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada.
- Salabert, P. (2013). *Teoría de la creación en el arte*. Madrid, España: Ediciones Akal.

- Salles, C. A. (2008). *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo, Brasil: EDUC.
- Sant'Anna, A. R. (2003). *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro, Brasil: Vieira e Lent.
- Santos, E. d. (2009). *Imagens transitórias: dinâmicas interativas entre o real e imaginário num processo fotográfico*. Porto Alegre, Brasil: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.
- Souza, H. J. (1995). *Pequeno oráculo*. Brasil: Editora Arabutã.
- Spinoza, B. (2016). *Ética demostrada según el orden geométrico*. (V. Peña, Trad.) Madrid, España: Alianza Editorial.
- Tarella, A. E. (1993). *Como Reconocer el Arte Romano*. España: Editorial EDUNSA. Recuperado el 01 de febrero de 2020, de <http://clio.rediris.es/n34/arte/04%20El%20Arte%20Romano.pdf>
- Thornton, S. (2010). *33 artistas en 3 actos*. Barcelona, España: Edhasa.
- Thornton, S. (2015). *Sete dias no mundo da arte: Bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário*. Rio de Janeiro, Brasil: Agir.
- Toro A., B. (2018). *Ética del cuidado: el nuevo paradigma educativo. Elementos para una nueva conversación*. Ciudad de México: SM de Ediciones.
- Torralba, F. (2018). *Mundo volátil: cómo sobrevivir en un mundo incierto e inestable*. Barcelona, España: Editorial Kairós.
- Valéry, P. (1984). *A serpente e o pensar*. São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Vallés, M. (1997). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. España: Síntesis.
- Verlichak, V. (2005). *En la palma de la mano: artistas de los ochenta*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Fundación Alon.
- Vieira, C. M. (2011). *Arte contemporânea e seus públicos*. Fortaleza, Brasil: Edições Demócrito Rocha.
- Vila-Matas, E. (2014). *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona, España: Editorial Planeta.
- Wagensberg, J. (2017). *Teoría de la creatividad: eclosión, gloria y miseria de las ideas*. Barcelona, España: Tusquets Editores.
- Woolf, V. (2007). *O leitor comum*. Rio de Janeiro, Brasil: Graphia.
- Zoladz, R. W. (2011). *Profissão Artista*. Rio de Janeiro, Brasil: Aeroplano.

## Bibliografía

- Archer, Michael. (2001). *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Bachelard, Gaston. (1993). *A poética do espaço*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Barnes, Julian. (2018). *Con los ojos bien abiertos: ensayos sobre arte*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Bauman, Zygmunt. (2017). *Vida líquida*. Barcelona, España: Espasa Libros.
- Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.
- Bourdieu, Pierre. (2013). *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre, Brasil: Zouk.
- Bulfinch, Thomas. (2006). *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. Rio de Janeiro, Brasil: Ediouro.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. (1982). *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Lisboa, Portugal: Teorema.
- Cirillo, José y Grando, Ângela (Ed.). (2013). *Reflexões sobre o processo de criação nas artes*. São Paulo, Brasil: Intermeios.
- Commelin, P. (1997). *Mitologia grega e romana*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Costa, Cristina. (2004). *Questões de arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico*. São Paulo, Brasil: Moderna.
- Dewey, John. (2010). *Arte como experiência*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Eco, Umberto. (1992). *Obra Abierta*. Barcelona, España: Editorial Planeta-De Agostini.
- Fischer, Ernest. (1987). *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro, Brasil: Guanabara.
- Gardner, James. (1996). *Cultura ou Lixo?: uma visão provocativa da arte contemporânea*. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.

- Garramuño, Florencia. (2014). *Frutos estranhos: a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro, Brasil: Rocco.
- Garramuño, Florencia. (2015). *Mundos em comum: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Giannotti, Marco. (2009). *Breve História da Pintura Contemporânea*. São Paulo, Brasil: Claridade.
- Gompertz, Will. (2013). *Isso é arte?: 150 anos de arte moderna do Impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar.
- Greffe, Xavier. (2013). *Arte e mercado*. São Paulo, Brasil: Iluminuras.
- Han, Byung-Chul. (2018). *El aroma del tiempo: un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona, España: Herder Editorial.
- Harari, Yuval Noah. (2018). *21 lecciones para el siglo XXI*. Navarra, España: Debate.
- Ibáñez, Jordi. (1996). *Después de la decapitación del arte*. Barcelona, España: Ediciones Destino.
- Jost, François. (2012). *El culto de lo banal: de Duchamp a los reality shows*. Buenos Aires, Argentina: Libreria.
- Koren, Leonard. (2017). *Wabi-Sabi: nuevas consideraciones* (Marc Jiménez Buzzi, trad.). Barcelona, España: Sd-edicions.
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean. (2015). *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Lipovetsky, Gilles. (2016). *De la ligereza*. Barcelona, España: Anagrama.
- Lucie-Smith, Edward. (2006). *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Monteiro, Ângelo. (2011). *Arte ou desastre*. São Paulo, Brasil: Realizações Editora.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. (2004). *Assim falava Zaratustra*. São Paulo, Brasil: Editora Escala.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. (2005). *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Ortega y Gasset, José. (2008). *A desumanização da arte*. São Paulo, Brasil: Cortez.

- Platón. (2018). *Apología de Sócrates, Críton, Eutífrón, Ion, Lisis, Cármides, Hipias Menor, Hipias Mayor, Laques, Protágoras, Gorgias*. Prólogo Carlos García Gual. Estudio introductorio Antonio Alegre Gorri. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Polanco, Aurora Fernández. (2004). *Formas de mirar en el arte actual*. España: Edilupa Ediciones.
- Pradel, Jean-Louis. (1999). *A arte contemporânea*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Rabuñal, Anxo y Peran, Martí. (2019). *Escribir y dibujar, en el fondo, no son lo mismo*. Madrid, España: Ediciones Asimétricas.
- Racionero, Luis. (2015). *Los tiburones del arte*. Barcelona, España: Editorial Stella Maris.
- Rangel, Sonia. (2015). *Trajetos criativos*. Lauro de Freitas, Brasil: Solisluna Editora.
- Read, Herbert. (1978). *O sentido da arte: esboço da história da arte, principalmente da pintura e da escultura e das bases dos julgamentos estéticos*. São Paulo, Brasil: IBRASA.
- Rincón, Daniel López del. (Ed.). (2017). *Naturalezas mutantes: del Bosco al bioarte*. Buenos Aires, Argentina: Sans Soleil Ediciones.
- Ronnberg, Ami. (2011). *El libro de los símbolos: reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Barcelona, España: Taschen.
- Salabert, Pere. (2017). *El pensamiento visible: ensayo sobre el estilo y la expresión*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Salles, Cecília Almeida. (2006). *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo, Brasil: Horizonte.
- Salles, Cecilia Almeida. (2010). *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo, Brasil: Editora Horizonte.
- Safranski, Rüdiger. (2017). *La dimensión temporal y el arte de vivir* (Raúl Gabás, trad). Barcelona, España: Tusquets Editores.
- Strathern, Paul. (2015). *Spinoza em 90 minutos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Thompson, Don. (2017). *El tiburón de 12 millones de dólares: la curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. Barcelona, España: Editorial Planeta.

Trigo, Luciano. (2009). *A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro, Brasil: Record.

Virilio, Paul y Baj, Enrico. (2010). *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid; España: Casimiro Libros.

Zamboni, Sílvio. (2001). *A pesquisa em arte; um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, Brasil: Autores Associados.

## Webgrafía

<https://dle.rae.es/>

<http://etimologias.dechile.net/>

<https://andaluciainformacion.es/andalucia/146235/velazquez-y-la-orden-de-santiago/>. Recuperado el 21/01/20.

<https://elcultural.com/Christian-Boltanski-Mis-obras-son-parabolas-mudas-hechas-con-medios-contemporaneos>. Recuperado el 30/01/20.

<http://masdearte.com/grayson-perry-homenaje-al-artesano-desconocido/>. Recuperado el 27/01/20.

<https://yaizatranche.wordpress.com/2017/10/25/el-arte-reivindicativo-de-the-bruce-high-quality-foundation/>. Recuperado el 27/01/20.

[https://www.toutfait.com/unmaking\\_the\\_museum/Wanted.html](https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Wanted.html). Recuperado el 22/01/20.

<https://www.lamonomagazine.com/el-arte-del-engano-artistas-que-se-la-colaron-al-mundo/>. Recuperado el 15/01/20.

<https://www.lavanguardia.com/obituarios/20140717/54411985667/on-kawara-todavia-estoy-vivo.html>. Recuperado el 22/01/20.

<http://www.solromo.com/fotografia/41-david-nebreda>. Recuperado el 30/01/20.

<https://vimeo.com/159077135>. Recuperado el 23/01/20.

[https://www.abc.es/cultura/arte/abci-quien-demonios-banksy-todas-teorias-sobre-identidad-201810101214\\_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.abc.es/cultura/arte/abci-quien-demonios-banksy-todas-teorias-sobre-identidad-201810101214_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F). Recuperado el 06/02/20.

<https://etimologia.com/>



- <https://www.letras.com/silvio-brito/658072/traduccion.html>. Recuperado el 23/03/20.
- <http://existenciayarte.blogspot.com/2016/08/la-melancolia-de-saturno.html>. Recuperado el 24/03/20.
- <https://www.poemas-del-alma.com/antonio-machado-caminante-no-hay-camino.htm>. Recuperado el 24/03/20.
- <https://www.letras.com/nana-caymmi/47557/>. Recuperado el 17/02/20.
- <https://simbolosysignificados.blogspot.com/2019/06/el-huevo-simbolo-y-significado.html>. Recuperado el 21/05/20.
- <https://www.youtube.com/watch?v=QqltOptF0yI>. Recuperado el 05/06/20.
- <https://www.culturagenial.com/poema-no-meio-do-caminho-de-carlos-drummond-de-andrade/>. Recuperado el 13/06/20.
- <https://arsmagazine.com/el-misterio-de-las-obras-de-arte-perdidas/>. Recuperado el 29/05/20.
- <http://www.magazinedigital.com/historias/reportajes/obras-maestras-perdidas>. Recuperado el 26/02/20.
- <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2019/02/04/nota/7173431/pintura-love-bin-banksy-que-se-autodestruyo-sera-exhibida>. Recuperado el 27/02/20.
- <https://es.gallerix.ru/pedia/sculpture--jean-tinguely/>. Recuperado el 06/03/20.
- <https://www.arteinformado.com/agenda/f/pinturas-aeropostales-recientes-156525>. Recuperado el 24/01/20.
- <https://historia-arte.com/obras/dibujo-de-de-kooning-borrado>. Recuperado el 28/03/20.
- <http://umh2120.edu.umh.es/2019/10/24/si-asi-lo-digo-this-is-a-portrait-of/>. Recuperado el 17/02/20.
- <https://www.diaart.org/collection/collection/de-maria-walter-the-vertical-earth-kilometer-1977-1977-002/>. Recuperado el 17/04/20.
- [https://elpais.com/diario/2008/03/03/necrologicas/1204498802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/03/03/necrologicas/1204498802_850215.html). Recuperado el 27/01/20.
- [https://es.wikipedia.org/wiki/Medusa\\_\(mitolog%C3%ADa\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Medusa_(mitolog%C3%ADa)). Recuperado el 06/05/20.
- [http://es.wikipedia.org/wiki/El\\_doctor\\_Paul\\_Gachet](http://es.wikipedia.org/wiki/El_doctor_Paul_Gachet). Recuperado el 23/02/20.
- <https://mundoshumanosysociedades.blogspot.com/2014/07/mdedusa-significado-mitologico-y.html>. Recuperado el 15/06/20.
- <https://www.telam.com.ar/notas/201612/173626-la-obra-merda-dartista--de-piero-manzoni-se-subasto.html>. Recuperado el 26/01/20.
- <https://www.youtube.com/watch?v=uGsnFpsfIro&t=114s>. Recuperado el 14/11/19.

- <https://www.letras.com/milton-nascimento/47438/>. Recuperado el 05/03/20.
- <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/41444-marina-abramovic-biografia-obra-exposiciones>. Recuperado el 15/04/20.
- <https://www.letras.com/lenine/47001/>. Recuperado el 22/06/20.
- <https://yogalinda.es/blog/los-ochos-pasos-del-yoga-de-patanjali-yamas/>. Recuperado el 09/03/20.
- <https://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u947.shtml>. Recuperado el 07/05/20.
- <https://www.pinterest.it/pin/366832332125628885/>. Recuperado el 09/05/20.
- <http://www.valencia.es/ayuntamiento/catalogo.nsf/IndiceAnuario?readForm&lang=1&capitulo=2&tema=2&bdOrigen=ayuntamiento/estadistica.nsf&idApoyo=58FB3C7A3D56E414C1257DD40057EB6C>. Recuperado el 13/07/20.
- <https://www.muyminteresante.es/salud/articulo/el-cerebro-humano-procesa-las-imagenes-en-solo-13-milesimas-de-segundo-101389808233>. Recuperado el 29/06/20.
- <http://www.museothyssen.org>
- <https://menearte.wordpress.com/2015/07/03/las-mujeres-artistas-las-grandes-desconocidas-de-la-historia-del-arte/>. Recuperado el 13/01/20.
- <https://idoc.pub/documents/kris-ernst-y-kurz-otto-la-leyenda-del-artistapdf-34wm5yvzvz17>. Recuperado el 13/01/20.
- [https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-34667/20130223\\_Fernandez\\_Martinez\\_Mito\\_del\\_artista.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-34667/20130223_Fernandez_Martinez_Mito_del_artista.pdf). Recuperado el 13/02/20.
- <https://repositoriodigital-la-semyr.es/index.php/rd-ls/catalog/view/51/45/1290-1>. Recuperado el 28/03/20.
- <http://edant.clarin.com/diario/2001/03/10/i-03001.htm>. Recuperado el 26/02/20.
- <http://www.museoimaginado.com/NUEVO%20ALCAZAR/incendioalc>. Recuperado el 26/02/20.
- <http://ideaspresentes.com/tag/el-hombre-en-el-cruce-de-ca>. Recuperado el 26/02/20.
- <http://www.profesorenlinea.cl/biografias/rubens.htm>. Recuperado el 26/02/20.
- <https://www.textos.info/hans-christian-andersen/el-traje-nuevo-del-emperador/descargar-pdf>. Recuperado el 07/02/20.

# Índice de Imágenes

Imagen 1.1. Eduardo Góes. <i>Eco y Narciso</i> . Instalación. 2008	24
Imagen 1.2. Eduardo Góes. <i>Echos</i> . Instalación, óleo sobre lienzo. 2019	25
Imagen 1.3. Eduardo Góes. <i>Azul o Rosa</i> . Óleo sobre lienzo. 2019	27
Imagen 1.4. Adriana Varejão. Serie Polvo. Pintura. Atelier en Río de Janeiro. 2014	27
Imagen 1.5. Eduardo Góes. <i>Metamorfosis</i> . Óleo sobre lienzo y plástico. 2019	29
Imagen 1.6. Eduardo Góes. <i>Sujeción Encubierta</i> . Óleo sobre madera, clavo, elástico. 2019	50
Imagen 1.7. Andrea Fraser. <i>Official Welcome</i> . Performance. 2001-09	54
Imagen 1.8. Jennifer Dalton. <i>Artists #1 Source of Income</i> . Serie How do Artists Live? 2006	57
Imagen 1.9. Eduardo Góes. <i>Poética</i> . Óleo sobre lienzo. 2019	60
Imagen 1.10. Norman Rockwell. <i>El artista del tatuaje</i> . Óleo sobre lienzo. 1944	60
Imagen 1.11. Vicente Huidobro. <i>Molino</i> . Caligrama	61
Imagen 1.12. Norman Rockwell. <i>El crítico de arte</i> . Óleo sobre lienzo. 1955	62
Imagen 1.13. Norman Rockwell. <i>Triple autorretrato</i> . Óleo sobre lienzo. 1960	62
Imagen 1.14. Javier Baldeón. <i>Narciso</i> . Esmalte y resina epoxy sobre tela. 1998	63
Imagen 1.15. Yayoi Kusama. <i>Narcissus Garden</i> . Instalación en Glass House, EUA. 2019	64
Imagen 1.16. Artemisia Gentileschi. <i>Nacimiento de san Juan Bautista</i> . Óleo sobre lienzo. Hacia 1635	67
Imagen 1.17. Marcel Duchamp. <i>Wanted: \$ 2,000 Reward</i> . Litografía Offset. 1961	71
Imagen 1.18. Claire/Grayson Perry junto a una de sus obras	71
Imagen 1.19. Maurizio Cattelan. <i>Mini Me</i> . Escultura. 1999	73
Imagen 1.20. Pierre Brassau. Pinturas en Borås Zoo	73
Imagen 1.21. Wolfgang Beltracchi delante de la pintura <i>Gruppenbild der blauen Reiter</i> . 2017	75
Imagen 2.1. Eduardo Góes. <i>Indelebles Parcas</i> . Óleo sobre lienzo. 2019	80
Imagen 2.2. Giovanni Antonio Bazzi. <i>Las Parcas</i> . Óleo sobre lienzo. 1535	80
Imagen 2.3. Ai Weiwei. <i>Pipas de Girasol</i> . Instalación en la Sala de Turbinas de la Tate Modern. 2010	81
Imagen 2.4. Eduardo Góes. <i>Cronos</i> . Óleo sobre parafina. 2019	88
Imagen 2.5. Ariel Araújo. <i>Alacridade</i> . Parafina y carbón vegetal. 2015	89
Imagen 2.6. Eduardo Góes. <i>Gracia Incesante</i> . 2019	91
Imagen 2.7. On Kawara. Today Serie. 1966-2014	93
Imagen 2.8. Eduardo Góes. Detalle de la obra <i>Gracia Incesante</i>	94
Imagen 2.9. El Bosco. <i>Fantasia Moral</i> . Óleo sobre tabla. Siglo XV	99
Imagen 2.10. Georges Braque. <i>Le Portugais</i> . Óleo sobre lienzo. 1911	102
Imagen 2.11. Eduardo Góes. <i>La Caída de Ícaro</i> . Instalación. 2019	104
Imagen 2.12. Eduardo Góes. Detalle de la obra <i>La caída de Ícaro</i> . 2019	104
Imagen 2.13. Herbert James Draper. <i>El lamento por Ícaro</i> . Óleo sobre tabla. 1898	105
Imagen 2.14. Eduardo Góes. <i>Laberintos</i> . Óleo sobre lienzo e hilo. 2019	107
Imagen 2.15. Eduardo Góes. <i>Mutación</i> . Instalación con velas. 2019	108
Imagen 2.16. Gabriel Orozco. <i>Black Kites</i> . Grafito sobre cráneo. 1997	109
Imagen 2.17. Salvador Dalí. <i>La Metamorfosis de Narciso</i> . Óleo sobre lienzo. 1937	114
Imagen 2.18. Eduardo Góes. <i>Reproductibilidad</i> . Fotografía y óleo sobre lienzo. 2019	118
Imagen 2.19. Objetos con la imagen de la pintura de Vermeer enseñados en la exposición	118
Imagen 2.20. Ai Weiwei. <i>Study of Perspective</i> . Copias de plata en gelatina. 1995-2003	124
Imagen 2.21. Maurizio Cattelan. <i>L.O.V.E</i> . Escultura en mármol. Piazza Affari Milano. 2010	125
Imagen 2.22. Maurizio Cattelan. <i>Super-noi</i> . Dibujos a tinta. 1998	125
Imagen 2.23. Eduardo Góes. <i>Gracia Incesante</i> . 2019	126
Imagen 2.24. Majd Abdel Hamid. <i>Hourglass</i> . Relojes de arena, 20 piezas. 2012	126
Imagen 2.25. Eduardo Góes. <i>Desplazamiento</i> . Óleo sobre lienzo. 2019	126
Imagen 2.26. Jorge Ballester. <i>Ceci n'est pas un Concept</i> . Acrílico. 2009	126
Imagen 2.27. Claude Monet. <i>Las amapolas de Argenteuil</i> . Óleo sobre lienzo. 1873	127
Imagen 2.28. Alfonso Laffita. <i>Irmã Dulce</i> . Óleo sobre lienzo. 1992	130
Imagen 2.29. Eduardo Góes. <i>Jeoshua</i> . Óleo sobre lienzo. 1993	130
Imagen 2.30. Eduardo Góes. Copia del cuadro <i>Madona della Seggida</i> . Óleo sobre lienzo	130
Imagen 2.31. Eduardo Góes. Copia del cuadro <i>Eros e Psique</i> . Óleo sobre lienzo	130
Imagen 2.32. Eduardo Góes. <i>Despedida</i> . Instalación. 2008	131
Imagen 2.33. Eduardo Góes. Copia del cuadro <i>Anunciación</i> de Rubens inserido en el cajón	131
Imagen 2.34. Cuadernos de notas 2016-2020	135

Imagen 2.35. Carroll Dunham. <i>Larger Bather</i> . 2006-12	136
Imagen 2.36. Eduardo Góes. <i>Objeto Encontrado</i> . Ready-made. 2019	139
Imagen 2.37. Notas para proyectos	141
Imagen 2.38. Proyecto para la obra <i>Laberintos</i>	141
Imagen 2.39. Proyecto para la obra <i>Alma Velada</i>	141
Imagen 2.40. Maqueta de la obra <i>Valor</i>	142
Imagen 2.41. Maqueta de la obra <i>Palabras y Hierbas</i>	142
Imagen 2.42. Fotografía del modelo para la obra <i>Sombras</i>	142
Imagen 2.43. Fotografía del modelo para la obra <i>Cronos</i>	142
Imagen 2.44. Dibujo para la obra <i>La Caída de Ícaro</i>	143
Imagen 2.45. Primera capa de pintura de la obra <i>Melocotones Pintados no Perecen</i>	144
Imagen 2.46. Segunda y tercera capas de pintura de la obra <i>Rizoma</i> – cuadro 1	144
Imagen 2.47. Proyecto de las alas de madera para la obra <i>La Caída de Ícaro</i>	146
Imagen 2.48. Eduardo Góes. <i>Hitos</i> . Instalación. 2019	150
Imagen 2.49. Piedras que formaban parte de la obra <i>Hitos</i>	151
Imagen 2.50. Joseph Kosuth. <i>One and Three Chairs</i> . Escultura. 1965	151
Imagen 2.51. <i>Melocotones Pintados no Perecen</i> . Óleo sobre lienzo, cristal y porcelana. 2019	157
Imagen 2.52. Detalle de la retirada de una fruta del cuadro <i>Melocotones Pintados no Perecen</i>	157
Imagen 2.53. Eduardo Góes. <i>Restos de Sueños</i> . Grafito y acuarela sobre papel. 2019	158
Imagen 2.54. Espectador borrando el dibujo de la obra <i>Restos de Sueños</i>	159
Imagen 2.55. Banksy. <i>Love is in the Bin</i> . 2018	160
Imagen 2.56. Jean Tinguely. <i>Homenaje a Nueva York</i> . Escultura autodestructiva. 1960	160
Imagen 2.57. Eduardo Góes. <i>Aborto</i> . Óleo sobre lienzo. 2019	162
Imagen 2.58. Detalle de la obra <i>Aborto</i> . Óleo sobre lienzo. 2019	162
Imagen 2.59. Proyecto para la obra <i>Gestación</i> . Técnica mixta sobre papel. 2018	166
Imagen 2.60. Obra no finalizada denominada <i>Aborto</i> . Óleo sobre lienzo. 2019	166
Imagen 3.1. Eduardo Góes. <i>Sombras</i> . Óleo sobre lienzo. 2019	171
Imagen 3.2. Los textos de los alumnos del taller <i>Libro Vuela Libre</i> al lado de la obra <i>Sombras</i> . 2019	171
Imagen 3.3. Producción de los textos en el taller <i>Libro Vuela Libre</i> . 2019	172
Imagen 3.4. Uno de los textos presentado al lado de la obra <i>Sombras</i>	172
Imagen 3.5. Mensaje en la botella que envolvía la obra <i>Travesía em Dó(r) Menor</i>	175
Imagen 3.6. Eduardo Góes. <i>Travesía em Dó(r) Menor</i> . 2020	176
Imagen 3.7. <i>Travesía em Dó(r) Menor</i> . Performance. Valencia. 2020	176
Imagen 3.8. Eugenio Dittborn. <i>Pinturas Aeropostales</i> . 2002-2008	177
Imagen 3.9. Felix Gonzalez-Torres. <i>Sin Título</i> . Instalación – Instituto de Arte de Chicago. 1991	179
Imagen 3.10. Robert Rauschenberg. <i>Erased De Kooning Drawing</i> . Performance. 1953	180
Imagen 3.11. Escaneo infrarrojo mejorado digitalmente del dibujo borrado de Kooning	180
Imagen 3.12. Fachada del Mercado de Abastos y entrada para la sala de exposición	183
Imagen 3.13. Sala de Exposición Eduardo Escalante	183
Imagen 3.14. Planta baja del espacio expositivo	184
Imagen 3.15. Proyecto “Expográfico”	184
Imagen 3.16. Maqueta – Vista superior de la entrada	185
Imagen 3.17. Maqueta – Vista de la pared principal de la sala (1)	185
Imagen 3.18. Maqueta – Vista desde la parte central de la sala (2)	186
Imagen 3.19. Maqueta – Vista superior del final de la sala	186
Imagen 3.20. Vittore Carpaccio. <i>La Espera y La caza de patos en el lago</i> . 1495	187
Imagen 3.21. Nicolas Poussin. <i>Adán y Eva en paraíso</i> . Pintura al óleo sobre lienzo.	188
Imagen 3.22. Robert Rauschenberg. <i>Portrait of Iris Clert</i> . Telegrama con sobre. 1961	194
Imagen 3.23. Walter de María. <i>Vertical Earth Kilometer</i> . Escultura. 1977	194
Imagen 3.24. <i>Metamorfosis</i> . Detalle de las etiquetas Arte y Ciencia	195
Imagen 3.25. <i>Objeto Encontrado, Alma Velada e Hitos</i>	196
Imagen 3.26. Eduardo Góes. <i>Desplazamientos</i> . Instalación. 2019	198
Imagen 3.27. Eduardo Góes. <i>Valor</i> . Acuarela sobre papel, cristal, madera y cinta adhesiva. 2019	199
Imagen 3.28. Eduardo Góes. Pintura para la obra <i>Valor</i>	200
Imagen 3.29. Cildo Meireles. <i>Árbol del dinero</i> . Instalación. 1969.	203
Imagen 3.30. Andy Warhol. <i>Dollar Sign</i> . Acrílico y tinta serigráfica sobre lienzo. 1982	204
Imagen 3.31. Texto colocado en la entrada de la exposición escrito por Ricardo Piera Chacón. 2019	208
Imagen 3.32. Conjunto de maquetas individuales de las obras. 2018-9	212
Imagen 3.33. Maqueta principal del espacio expositivo – Vista desde el final de la sala. 2019	213
Imagen 3.34. Eduardo Góes. <i>Laura Vicuña</i> . Óleo sobre tela. 2000	213
Imagen 3.35. Eduardo Góes. Mural en la iglesia N. Sra. Auxiliadora. 2000	214
Imagen 3.36. Eduardo Góes. <i>Alma Velada</i> . Óleo sobre lienzo, papel y cordón. 2019	216

Imagen 3.37. Eduardo Góes. Pintura en óleo sobre lienzo. 2019	216
Imagen 3.38. QR creado para acceder a la imagen del cuadro	217
Imagen 3.39. Claudio Bravo. <i>El Paquete</i> . Pastel seco sobre papel. 1967	218
Imagen 4.1. Peter Paul Rubens. <i>Cabeza de Medusa</i> . Óleo sobre lienzo. 1618	220
Imagen 4.2. Eduardo Góes. <i>Cuando te vi</i> . Óleo sobre lienzo. 2019	221
Imagen 4.3. Eduardo Góes. <i>Cuando te vi</i> . Óleo sobre lienzo. 2019	221
Imagen 4.4. Medusa	222
Imagen 4.5. Leonardo da Vinci. <i>La Belle Ferronniere</i> . 1490	222
Imagen 4.6. Edouard Manet. <i>Le Déjeuner sur l'herbe</i> . Óleo sobre lienzo. 1863	226
Imagen 4.7. Eduardo Góes. <i>El Toque del Rey Midas: Artista Contemporáneo</i> . 2019	227
Imagen 4.8. Laurie Simmons. <i>Love Dolls</i> . (2009-11)	228
Imagen 4.9. Piero Manzoni. <i>Mierda de Artista</i> . Escultura. (1961)	229
Imagen 4.10. Eduardo Góes. <i>Espectador</i> . Óleo sobre lienzo y figura cortada. 2019	229
Imagen 4.11. Eduardo Góes. <i>Transplante II</i> . Instalación. 2010	230
Imagen 4.12. Edward Burne-Jones. <i>The Wheel of Fortune</i> . 1883	230
Imagen 4.13. <i>Espectador</i> dialogando con <i>Gracia Incesante</i> ; con <i>Metamorfosis</i> y <i>Laberintos</i> ; etc.	231
Imagen 4.14. Eduardo Góes. <i>Mi Entendido</i> . Óleo sobre madera y fotografía	235
Imagen 4.15. Norman Rockwell. <i>El Entendido</i> . Óleo sobre lienzo. 1962	236
Imagen 4.16. : Mi Entendido dialogando con <i>Restos de Sueños</i> , con <i>Aborto</i> y con <i>Metamorfosis</i>	236
Imagen 4.17. René Magritte. <i>Esto no es una pipa</i> . Pintura al óleo. 1928-29	239
Imagen 4.18. Eduardo Góes. <i>Palabras y Hierbas</i> . Instalación: terracota y hojas secas. 2019	240
Imagen 4.19. Detalle de la obra <i>Palabras y Hierbas</i> .	241
Imagen 4.20. Nuno Ramos. <i>Frutos Estranhos</i> . Instalación. 2010	242
Imagen 4.21. <i>Sujeción Encubierta</i> – cárcel 1, 4 y 7	243
Imagen 4.22. Ana Eckell. <i>El candidato</i> . Óleo sobre lienzo. 1986	247
Imagen 4.23. Marina Abramovic. <i>Rythm 0</i> . Performance. 1974	250
Imagen 4.24. Bill Viola. <i>Reflecting Pool</i> . Vídeo. 6'55". 1977-79	256
Imagen 4.25. Pablo Picasso. <i>Guernica</i> . Pintura. Óleo sobre lienzo. 1937	268
Imagen 4.26. Obra <i>Sujeción Encubierta</i> con las pegatinas. Cuadro de opinión de la obra <i>Hitos</i>	275
Imagen 4.27. Cuadro de opinión de la obra <i>Laberintos</i>	280
Imagen 4.28. Eduardo Góes. <i>Rizoma</i> . Óleo sobre lienzo. 2019	290
Imagen 4.29. Obras que más recibieron “me gusta”	297
Imagen 4.30. Obras que más recibieron “no me gusta”	298
Imagen 4.31. Cartel en la entrada de la biblioteca	301

# Índice de Tablas y Gráficos

Tabla 1. Cuadro de las pegatinas “Me Gusta” y “No Me Gusta”	275
Tabla 2. Palabras que definieron la exposición	337
Gráfico 1. Datos sobre la exposición <i>Metamorfosis: ver en el tiempo</i>	286
Gráfico 2. Obras menos destacadas según el cuestionario	291
Gráfico 3. Obras que recibieron más “No Me Gusta”	292
Gráfico 4. Obras más destacadas según el cuestionario	295
Gráfico 5. Obras que recibieron más “Me Gusta”	295
Gráfico 6. Obras con pegatinas “Me Gusta”	299
Gráfico 7. Obras con pegatinas “No Me Gusta”	300

# Anexos

## ANEXO I

### TEXTOS DE LOS ALUNMOS DEL TALLER DE ESCRITURA

#### FUSIÓN DE ALMAS

Almas limpias,  
Almas buenas,  
Almas curiosas,  
Almas bondadosas.  
Todas las almas en una sola.

Carmen Moreno

#### COMO SI FUESES DIOS

Me atrapa la oscura línea, donde muere el día, donde naces tú. De espaldas al mundo, emerges, blanca estatua, esperando que yo, con mi mano mortal te dé los colores, que te cree a mi imagen y semejanza. Como un Dios de barro, como tú único Dios.

Dulce Díaz

Eterna juventud. Reposo y calma. Intersección. Eterna belleza.

Rafael Castro

Luz, oscuridad.  
Sensibilidad, conocimiento.  
Meditación, melancolía.  
Opuesto, tangible.  
Roce, sentimiento.  
Color, transparencia.  
Globalidad, mundos opuestos, mundos cruzados.  
Totalidad, mezcla, espiritualidad.

Adela Muñoz

#### MARES Y MUNDOS

Entre azules, dorados y verdosos  
se extiende un océano infinito.  
Un océano en que flotan  
los pensamientos y conciencia.

Una conciencia dividida en dos.  
Dos mitades encogidas,  
Diferentes, pero iguales.  
Ambas sumidas en las más profundas reflexiones.  
Unas luminosas, otras oscuras.  
Pero, al fin y al cabo, reflexiones.  
Reflexiones que nos guían,  
Creando mundos sin fin.  
Sin fin, como el universo mismo.

M. Eugenia HN

### ME INCOMPLETAS

Una unión innegable en un paraíso terrenal. Dos personas más allá de su ego,  
separadas y pegadas. En todas sus formas, en todas sus sombras.  
Tu tú y mi yo. Tu yo y mi tú. Soy tú, eres yo.  
La tristeza banal se apodera de las almas. La arteria emocional grita en imágenes.  
Imágenes doradas, negras, vacías.  
Sentir para ver, pero no ver para sentir. Soñar en trazos desquebrajados, brillantes  
pero apagados.  
Me llenas y me incompletas.

Lucía Ortega

### Miradas

Cinco de la madrugada. La silueta de un hombre atraviesa el callejón. A la derecha,  
apoyado en el muro, un hombre negro lo observa. Al otro lado, atrás de un cubo de  
basura, otro hombre, blanco, se esconde al acecho. Dos avances felinos hacia el  
centro de la vía. Tres miradas se funden al amanecer.

Ricardo Piera Chacón

Conocí la realidad  
y, como al gato, la curiosidad me mató.  
Quise correr el velo y la luz me cegó.  
Pandora no cerró a tiempo la caja para mí.  
Y la náusea me invadió.  
Mi esperanza es el misterio, la oscuridad en la noche, el infinito incognoscible.  
Me sé animal y, aunque con libre albedrío, ya no me siento sagrado.  
El pensamiento mágico me abandonó y ya no puedo mirar hacia atrás.  
Cultivo mi cuerpo creyéndome guerrero, a pesar de anidar el miedo en mí.  
Descendí a los Infiernos  
y el Ave Fénix se quemó las alas.  
Ya nunca encontraré el camino a los Cielos.



Mi refugio son las palabras;  
Mi hálito, el placer sensual.  
De haber salvación, solo la música me puede guiar.

José Giner

## ANEXO II

### SINFONÍA N ° 10 EN FA SOSTENIDO MAYOR DE GUSTAV MAHLER (1860-1911)

#### La canción de la tierra

##### 1. La canción báquica de la miseria de la tierra

Texto: Li-Tai-Po

Ya saluda el vino en copas doradas,  
mas no bebáis, que antes ¡os cantaré una canción!  
La canción de amargura, sonriente,  
en vuestras almas sonará.  
Cuando la amargura se acerca  
los jardines del alma desolados,  
mueren y se marchitan alegría y canto.  
Oscura es la vida y la muerte también.

¡Señor e esta morada,  
Tu bodega rebosa de vino dorado!  
¡Aquí, este laúd mio há de ser!  
Vaciar los vasos y rasgurar el laúd:  
estas son cosas que casan bien.  
¡Un vaso lleno de vino a su debido tiempo  
vale más que todos los reinos de este mundo!  
Oscura es la vida y la muerte también.

Eterno es el azul del firmamento, la tierra  
permanecerá firme y la primavera en flor.  
Pero tú, hombre, ¿cuánto tiempo vivirás?  
¡Ni cien años te puedes regocijar  
en la vana futilidad de esta tierra!

¡Mirad allá abajo!  
Sobre las tumbas, al claro de luna  
sentada yace una salvaje criatura fantasmal - ¡Es un simio!  
¡Escuchad como su aullido resuena penetrante  
en la dulce fragancia de la vida!  
¡Tomas ahora el vino! ¡Llegó el momento, compañeros!  
¡Vaciad vuestras copas doradas hasta el final!  
¡Oscura e la vida y la muerte también!

##### 2. El solitario en otoño

Texto: Tchang-Tsi

Azuladas bullen neblinas otoñales sobre el lago;  
las hierbas erguidas se revisten de escarcha;  
como si un artista hubiera esparcido polvo de jade

sobre las delicadas flores.

La dulce fragancia de las flores se ha evaporado;  
un viento frío dobléga sus tallos.  
Pronto los dorados pétalos marchitados  
De la flor de loto nadarán errantes sobre el agua.

Mi corazón está fatigado. Mi pequeño candil  
se apagó crepitando; al sueño me ha recordado.  
¡Hacia ti voy, querida morada!  
Sí, dame alivio, que necesito descanso.

Lloro mucho en mi soledad.  
Demasiado dura el otoño en mi corazón.  
Sol del amor, ¿nunca más querrás brillar  
para secar piadosamente mis amargas lágrimas?

3. De la juventud  
Texto: Li-Tai-Po

En el centro del estanque  
se alza un pabellón de verde  
y blanca porcelana.

Como el lomo de un tigre  
se curva el puente de jade  
hacia el pabellón.

Unos amigos están en la caseta.  
Bien vestidos, beben y charlan;  
Algunos componen versos.

Sus mangas de seda se deslizan  
hacia atrás, sus gorras de seda  
les caen con gracia sobre la nuca.

Sobre las mansas aguas  
del pequeño estanque, fantásticamente  
se refleja todo como en un espejo.

Todo está invertido  
en el pabellón de verde  
y blanca porcelana.  
Como una media luna aparece el puente  
Con el arco invertido. Amigos,  
Bien vestidos, beben y charlan.

4. De la belleza  
Texto: Li-Tai-Po

Jóvenes muchachas cogen flores,  
flores de loto a orillas del agua.  
Entre hojas y arbustos permanecen sentadas,  
recogen las flores en sus regazos y  
se lanzan bromas unas a otras.

Un sol dorado feje en torno a las siluetas,  
las refleja en sus cristalinas aguas  
El sol refleja sus esbeltos miembros  
sus dulces ojos,  
y el céfiro, lisonjero, levanta el tejido  
de sus mangas y reparte la magia  
de sus perfumes por los aires.

Observa cómo se mueven los bellos muchachos  
junto a la orilla sobre brioso corcel,  
resplandecientes a los lejos como los rayos del sol;  
¡entre el ramaje de los verdes sauces  
ya cabalga hacia aquí el jovial tropel!  
Alegre relincha el corcel de aquél,  
vacila, y pasa a galope sobre las flores y hierbas;  
flaquean las pezuñas que arrebatadas  
pisotean en el ímpetu las flores tumbadas.  
¡Ay! ¡Cómo revolotean vertiginosamente las crines  
y jadean ardientes los ollares!  
Un sol dorado teje entorno a las siluetas,  
Las refleja en las cristalinas aguas.

Y la más hermosa de las doncellas  
le dirige miradas de vehemente deseo.  
Su actitud altiva es sólo apariencia.  
En el destello de sus grandes ojos,  
en la oscuridad de su ardiente mirada,  
aún palpita doliente la fiebre en su corazón.

5. El borracho en primavera  
Texto: Li-Tai-Po

Si la vida sólo es sueño  
¿para qué tanto afán y tormento?  
Bebo hasta no poder más,  
durante el día entero, ¡querido día!

Y cuando ya no pueda beber más,  
Saciados gáznate y alma  
Voy tambaleándome hasta mi puerta  
para dormir maravillosamente.

¿Qué oigo al despertar? ¡Escucha!  
Un pájaro canta en el árbol.  
Le pregunto si ya es primavera  
Me parece estar en un sueño.

El pájaro gorjea: “¡Sí, la primavera  
está aquí! ¡De noche llegó!”  
Con la más profunda mirada le escucho.  
¡El pájaro canta y ríe!

Lleno mi vaso de nuevo  
y lo vacío hasta el fondo.  
Y canto hasta que brilla la luna  
sobre el negro firmamento.  
Y si no puedo cantar más,  
Me duermo de nuevo.  
¿Qué me importa a mí la primavera?  
¡Dejadme seguir borracho!

## 6. La despedida

Texto: Mong-Kao-Yen y Wang-Wei

Tras las montañas se oculta el sol.  
Desciende la noche sobre los valles  
con sus sobras llenas de frescor.  
¡Mira! Como un plateado batel  
la luna asciende sobre el celeste lago azul.  
Siento como sopla una ligera brisa  
detrás de los pinos.

El arroyo canta armonioso a través de la oscuridad  
Las flores palidecen bajo la luz del crepúsculo.  
El mundo respira pleno de paz y sueño.  
Ahora, todo anhelo desea soñar.  
Los hombres regresan fatigados a sus hogares  
para recobrar en sus sueños  
olvidadas dichas y la juventud.  
Los pájaros permanecen mudos en las ramas.  
¡El mundo se duerme!

Una brisa fresca sopla a la sombra de mis pinos.

Aquí me quedo esperando al amigo;  
Aquí permanezco para el último adiós.  
Deseo estar a tu lado, oh amigo,  
¿Dónde estás? ¡Largo tiempo me has dejado solo!  
De un lugar a otro camino con mi laúd,  
Sobre caminos rebosantes de suaves hierbas.  
¡Oh, belleza! ¡Oh, mundo colmado de vida y eterno amor!

Descendió del caballo y le ofreció la bebida  
de la despedida. Le preguntó hacia dónde  
se dirigía y también por qué habría de ser así.  
El dijo con voz velada: ¡Querido amigo,  
en esta vida la fortuna no me sonrío!  
¿Qué hacia donde me dirijo? Hacia las montañas quiero ir.  
Busco paz para mi solitario corazón.  
Camino hacia mi patria, mi hogar.  
Jamás me perderé en la lejanía.  
¡Mi corazón esta tranquilo y espera su hora!

¡Por doquier la amada tierra  
florece y reverdece en primavera!  
¡Por doquier y eternamente  
azulean ligeros los horizontes!  
Eternamente... Eternamente...

## ANEXO III

### CUESTIONARIO

Genero:

Hombre

Mujer

Otro

Edad: \_\_\_\_\_ años

Escolaridad:

Primaria

Bachirellato

Universitaria

Secundaria

Superior

Máster y Posgrado

1. ¿Te ha gustado la exposición?

Sí

No

2. Escribe 4 palabras que para ti definan la exposición.

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

3. ¿Qué obra te ha llamado más la atención? ¿Te gustó? ¿Por qué?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Sí

No

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

4. ¿Hay alguna obra que no te haya gustado o que creas que no debería formar parte de la exposición? ¿Por qué?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

5. ¿Esta exposición te ha provocado algún tipo de reflexión? ¿Sobre qué?

Sí

No

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

---

---

6. ¿Visitarías otra vez esta exposición? ¿Por qué?

Sí                       No

---

---

7. Siendo esta exposición de un artista anónimo, ¿crees que sería importante saber quién es el autor? ¿Por qué?

Sí                       No

---

---



## ANEXO IV

Tabla 2. Palabras que definieron la exposición

<b>Palabras de aquellos que dijeron que no les gustó la exposición</b>			
antropocéntrica	figurativa	melancólica	surrealista
figurativa	obvia	pretencioso	aprendices
diferente	personal	conceptual	contemporánea
profunda	nostalgia	incógnita	inhabitual
simple	original	interactiva	...tora
<b>Palabras de los demás participantes</b>			
tiempo	obstaculi...	v...	ma...
metáfora	interacción	realismo	plano
espacio	difícil	tiempo	
tiempo	extravagancia	conciencia	piel
espectador	movimiento	descubrimiento	encubrimiento
estudio	trabajo	mitos	relatividad
sorprendente	dorada	sensual	untuosa
mágica	diferente	imaginación	pensamiento
cambiante	sugerente	onírica	reminiscente
interesante	diferente	reflexión/reflexiva	subjetiva
original	espectacular	cautivadora	divertida
sorprendente	interesante	extraña	
diversidad	innovación		
tiempo	ataduras	unió	relatividad
reivindicadora	curiosa	semi-realista	experimental
interacción	metafísica	exploración	dualidad
...argada	transformación	tiempo	magia
estética	variada		
intrigante	cercana	cambiante	innovadora
interactiva	conceptual	constante	reflejo
diferente	interesante	creativa	reflexiva
personal	polisémica	cambiante	
tiempo	cambio	óleo	objetos
simbología	evolución		
reflexiva	intensa	anonadante	sorpresa
extraña	difícil	cambios	realidad
objeto	ironía	sentimiento	participación
tiempo	dadaísmo	transformación	mitología
inspiradora	diferente	rompedora	
anatomía	estética	tiempo	evolución
visión	vida	sufrimiento	introspección
inacabada	nada nuevo	tiene potencial	
tiempo	cambio		
tiempo	razonamiento	curiosa	relieve
cuerpos	fases	descubrimiento	acertijo
interactiva	reflexiva	irónica	básica
reflexiva	interactiva	variante	modificable
involucrativa	agradable	creativa	interesante
extraña	curiosa	tiempo	cambios
extraña	interesante	diferente	conceptual
diferente	intrigante	interesante	extraña
simbólica	reflexiva	paso del tiempo	metamorfosis
cambio	diferencia	tiempo	presente

---

psicología	pastel	variedad	
reinterpretación	punto de vista	ambigüedad	
reflexiva	simbólica	profunda	temporal
tiempo	perspectivas	cambios	estética
experimental	alegórica	actual	diversa
meta	dada	cambio	espacio
mitos	sentimientos	dolor	plasticidad

---

Nota: cada línea corresponde a las cuatro palabras escritas por cada uno de los participantes.

