



HAL
open science

Políticas al Borde.

Paulo Vélez León, Hernan Pacurucu

► **To cite this version:**

Paulo Vélez León, Hernan Pacurucu. Políticas al Borde.: Una investigación sobre arte contemporáneo cuencano en los discursos políticos actuales.. Institute for Advanced Research, 63 p., 2006. hal-00384971

HAL Id: hal-00384971

<https://hal.science/hal-00384971>

Submitted on 20 May 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

POLITICAS AL BORDE

PAULO VELEZ LEON

HERNAN PACURUCU

**Universidad de Cuenca
Bienal Internacional de Cuenca
Casa de la Cultura Ecuatoriana
Institute for Advanced Research**



“Políticas al Borde”
Paulo Vélez León & Hernán Pacurucu

**Una investigación sobre el arte contemporáneo
cuencano en los discursos políticos actuales**

2006

Políticas al Borde

TÍTULO ORIGINAL: *Políticas al Borde. Una investigación sobre arte contemporáneo cuencano en los discursos políticos actuales*. Publicada por la Facultad de Artes/Universidad de Cuenca, Bienal Internacional de Cuenca, Institute for Advanced Research. Cuenca

Primera edición: junio de 2006

Segunda edición: noviembre de 2006

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibido según el Art. 20 de la Ley de Propiedad Intelectual: la reproducción de la obra por cualquier forma o procedimiento; la comunicación pública de la obra por cualquier medio que sirva para difundir las palabras, los signos, los sonidos o las imágenes; traducción, adaptación, arreglo u otra transformación de la obra; la distribución pública de ejemplares o copias de la obra mediante la venta, arrendamiento o alquiler; la explotación de la obra por cualquier forma y especialmente mediante cualquiera de los actos enumerados en este párrafo es ilícita sin la autorización expresa por escrito del titular de los derechos de autor, salvo las excepciones previstas en la Ley, so pena de recibir las sanciones establecida en las leyes.

© Facultad de Artes, Universidad de Cuenca, 2006

© Institute for Advanced Research, 2006

© Paulo Vélez León & Hernán Pacurucu, 2006

Universidad de Cuenca

Campus Yanuncay

Av. 12 De Octubre y Don Bosco, Cuenca

Telefax: +593 7-2881-666

Email: decartes@ucuenca.edu.ec

Web Site: <http://artes.ucuenca.edu.ec/index.htm>

ISBN:

Creative Commons:

Numly:

Impresión: Graficas Hernández

Dirección: Castellana 4-55 y Sevilla (Sector Aeropuerto)

Telefax: +593 7-2860-688

Impreso en Cuenca, Ecuador.

Paulo Vélez León & Hernán Pacurucu

Políticas al Borde

***Una investigación sobre Arte Cuencano en los
Discursos Políticos Contemporáneos***

***Facultad de Artes/Universidad de Cuenca
Bienal Internacional de Cuenca
Institute for Advanced Research***

***Cuenca-Ecuador
2006***

*A mis padres,
fuente permanente de sabiduría y amor*

pvl

*A la Joshe
hpc*

SUMARIO

Agradecimientos

Aproximaciones a la ¿Obra de Arte?, *Paulo Vélez León* 10

Praecisio: semántica de la idea “Obra de Arte”	12
La obra maestra de arte y el gusto	18
Conocimiento y ontología en la obra de arte	21
Finalmente: Políticas <i>al Borde</i>	31

Políticas al Borde, *Hernán Pacurucu Cárdenas* 36

- (a) Juan Fernando Ortega (*Museo pastel*)
- (b) Juan Pablo Ordóñez (*Retrato con paisajes*)
- (c) Blasco Moscoso (*Pay per view*)
- (d) Paulina Ramírez (*Exc cuadrón de súper héroes*)
- (e) Maria José Machado (*Mi poder en la Visión*)
- (f) Israel Idrovo (*Intiñan*)
- (g) Adrián Washco (*1000 maneras de llegar a EEUU*)
- (h) Adrián Washco (*Diccionario de la Política Ecuatoriana*)
- (i) Juan Pablo Ordóñez (*Sin Título*)
- (j) Fernando Falconí (*Bonita Banana*)
- (k) Paulina Sánchez (*Rostricidad Aparente*)
- (l) Claudio Tapia (*Para nosotros también*)
- (m) Damián Sinche (*Juguemos*)
- (n) Gabriela Bernal (*Sopa de letras*)

Sobre los Autores y Artistas 59

Agradecimientos

Agradecer es reconocer, y reconocer es agradecer, diríamos parafraseando a Hans George Gadamer; reconocer y agradecer es una virtud humana que no tiene precio, pero si un valor infinito, no importa si no existe gratitud, pues mucho más importante es el honor y la honestidad. A veces uno reconoce y agradece a quienes no debe, tan solo por protocolo, olvidándose de las voces amigas con las cuales desde siempre se está intercambiando conjeturas, ideas, razones, ejemplos, sueños; esas voces amigas son las que deseamos reconocer y agradecer, y también a las que no son tan amigas pero que por nuestro honor y honestidad nos sentimos en la obligación de hacerlo.

Nuestro agradecimiento profundo y sincero tanto por el decidido apoyo intelectual, moral como material dado a nuestra iniciativa por la Sra. Decana de la Facultad de Artes, Cecilia Suárez Moreno, sin el cual, el Ciclo Académico “Sorge” no hubiese sido posible. A la Bienal Internacional de Cuenca, en las personas de su presidente René Cardoso, y Gabriela Sánchez, que sin su ayuda y resuelta decisión en coparticipar en el evento, esta publicación no hubiera salido a la luz. Al Profesor Olmedo Alvarado, Profesor de la Universidad de Cuenca y Miembro del Directorio de la Casa de la Cultura-Núcleo del Azuay, que desinteresadamente e incondicionalmente nos apoyó en todo el proceso y momento para que el Ciclo Académico “Sorge” fuese viable y viese la luz tal como se concibió. Sin el apoyo incondicional de cada uno de Uds. el evento jamás hubiera sido acontecimiento, y por tanto nunca visto por los ojos de la ciudad

A nuestro Director de Imagen, Adrián Pacurucu; a nuestro Museógrafo, Juan Pablo Ordóñez; al Director de Cámaras y Edición,

Julio Peñaherrera; a nuestro Productor, Manuel Larriva; a Melina Guazhima por ayudarnos a mediar los textos para los niños; a nuestras Ayudantes de Investigación María José Machado, Paola Narváez y Eliana Cevallos; y a nuestro Director de Logística, Andrés González. A cada uno de los artistas que participaron en esta investigación curatorial: Juan Fernando Ortega, Juan Pablo Ordóñez, Blasco Moscoso, Paulina Ramírez, María José Machado, Israel Idrovo, Adrián Washco, Fernando Falconí, Paulina Sánchez, Claudio Tapia, Damián Sinche, Gabriela Bernal. A *The Organization of Phenomenological Organizations* e *International Federation of Philosophical Societies*, por avalar y difundir este evento a nivel mundial. A la empresa privada que auspicio el evento, Banco del Austro, Embajada de la República Federal Alemana, Señal X, Las Fragancias, La Voz del Tomebamba, Ecuaventura, CUCO Instituto de Cultura Contemporánea, Institute for Advanced Research REDESEP Co. Ltd., sin las cuales muchas de las cosas que proyectamos no hubiesen salido.

Finalmente, al H. Consejo Directivo de la Facultad por hacer viable nuestra propuesta científica, y a la Dirección de Investigaciones de la Universidad de Cuenca (DIUC), por haber considerado nuestro proyecto dentro de la nueva política de investigaciones, y habernos concedido la subvención para esta primera parte del proyecto científico: *“Las nuevas prácticas artísticas. Una investigación sobre arte contemporáneo cuencano”*.

Sin la voluntad de muchas otras personas, que tan amablemente tuvieron la paciencia de soportar nuestras ocurrencias y despistes, no habríamos tenido el público y logística que tuvimos, mil disculpas por no mencionarlas, a veces la memoria es frágil, sin embargo los tenemos presentes, muchas gracias de todo corazón.

APROXIMACIONES A LA ¿OBRA DE ARTE?

PAULO VÉLEZ LEÓN

*Profesor de Estética, Semiótica y Teoría de la Cultura.
Universidad de Cuenca*

Cuanto más despreciable y risible es un hombre, más desvergonzada es su lengua.

Séneca.

Es evidente que los sabios de todos los tiempos siempre han dicho lo mismo, y que los tontos, es decir la inmensa mayoría de todos los tiempos, siempre hicieron lo propio.

Shopenhauer, *Aphorismen zur Lebensweisheit*

El que se dé muestras de interés por la filosofía no atestigua todavía ninguna disposición a pensar... Por el contrario: el ocuparnos de la filosofía es lo que más persistentemente puede sumirnos en el engaño de que estamos pensando, ya que estamos “filosofando” sin cesar.

Heidegger, *Was Heist Denken?*

Quien no se ha preguntado alguna vez, cuando ve un cuadro que no le agrada o que no le gusta: ¿Realmente esto es arte? ¿A esto podemos llamar arte? Y es que, no es rara la frecuencia de repetición de estas preguntas, sin embargo, estas sencillas interrogantes traen consigo todo un mundo, complejo y difícil de explicar. Es muy probable, que quien se hace estas preguntas tenga ya una concepción propia de arte, y también es probable que dicha concepción se asocie a nombres como el de Miguel Ángel, Raphael, Da Vinci, Tiziano, Rubens, Velásquez, Zurbarán o quizás a los de Picasso, van Gogh, Rembrandt, Renoir, Manet, Monet, e inclusive a los de Warhol, Klee, Klimt, Miró, y Kahlo; más si es por el nombre que por la obra, es otra cuestión.

Es también muy probable, que quien observa una instalación, o un performance, o un happening, o una obra contemporánea de tinte conceptual, o una obra que aprecie como *muy desagradable*, exprese: “Ahora a cualquier cosa, se le llama arte”; y no es para menos, ante el actual panorama del mercado e industria del arte. En mis clases en la Cátedra de Estética, he tratado de matizar lo anterior; al iniciar la clase me pongo frente al pizarrón y hago un par de figuras sin sentido, y exclamo antes mis alumnos “He aquí mi obra de hoy”.

Lo anotado hasta aquí, apunta a plantear algunas de las preguntas fundamentales de la filosofía del arte: 1) ¿Qué es una obra de arte?, 2) ¿Qué es Arte?, 3) ¿Qué es el arte? Nótese que, si se responde a la primera pregunta, de cierta manera se contesta a la segunda y tercera, obviamente, esto significa, que estamos determinando la orientación de sus respuestas. Ahora bien, este tipo de preguntas están planteadas bajo la fórmula ¿Qué es X?, es decir, preguntas en las cuales en lo simple esta lo complejo, preguntas en donde lo simple no quiere decir que sean sencillas; son preguntas que traen

dentro de sí su naturaleza y carácter metafísico-ontológico-gnoseológico, y hasta axiológico. No es el propósito de este trabajo hacer frente o resolver estos problemas, sino proporcionar una aproximación al concepto de “obra de arte” en la época actual y como podría entenderse en relación al conjunto de la obra.

Praecisio: semántica de la idea “Obra de Arte”

¿Qué es una obra de arte? Es una pregunta que nos plantea definir, sino, determinar que entenderemos para todos los casos como una obra de arte. Me gustaría empezar por una respuesta especulativa, pero la dejaré para más adelante (son más divertidas e interesantes), empezaré con una de corte analítico. La pregunta me plantea dilucidar lo que entiendo por “Obra de Arte”. Este término, es compuesto. Veamos el primer término, “Obra”. El Diccionario de la Real Academia Española¹, tiene doce acepciones, y muchas subentradas más. La primera dice “Cosa hecha o producida por un agente”, las demás acepciones hablan en general de la obra como producto. Me interesa profundizar en esto de “producto”. Producto es lo que ya ha llegado a su fin, lo que no puede modificarse, lo que ya es y no puede ser más. Aristóteles, en su Teoría del Cosmos, sostiene que la estructura y comprensibilidad del mundo (materia-forma) adquiere un modo y forma de ser en el mundo de acuerdo a la perspectiva (acto-potencia) a realizar, esto es por las cuatro causas (C. Material, C. Formal, C. Eficiente, C. Final²). Esta teoría al ser causal necesariamente implica el movimiento, que Aristóteles llama, movimiento natural, pero solo en el mundo. En este sentido, el estagirita, sostiene que solamente Dios está totalmente en acto,

¹ RAE 2001, p.1603

² Cfr. Aristóteles, Metafísica, H, 1042a-1045b. Una aplicación interesante de la teoría causal aristotélica la podemos encontrar en el ejemplo de la escultura, *Victoria de Samotracia*: 1) C. Material: El mármol; 2) C. Formal: La modelo; 3) C. Eficiente: El escultor; y 4) C. Final: Ser expuesta

que en él ya no hay ninguna posibilidad más por realizar; el mundo, las cosas, los hombres sufren de cambio permanente, tienen todavía posibilidades por realizar. Por extrapolación, la referida teoría causal se renueva en una teoría probabilística del destino; la cual en sus extremos se configura superficialmente de la siguiente manera: la concepción del Destino Transcendental absorbe la idea aristotélica de “lo indeterminado y todavía determinable”³, y la hegeliana: “la inmediatez indeterminada”, enunciada en su *Ciencia de la Lógica*. La Causa Final aristotélica se asimila a la noción de Predestino, es decir, aquello que “está determinado y ya no es posible determinar”, es sin más la “Obra” como tal. La “Obra” es la que “una vez constituida,... es inmodificable y forma un universo aparte”⁴.

La “Obra” es aquel producto final que ya no puede cambiar, es de aquello de lo que hablamos, mentamos, conocemos... en el mundo. La obra es un ente. Heidegger en *Sein und Zeit*, para establecer la Diferencia Ontológica, define primeramente, al ente, como:

“llamamos “ente” a muchas cosas y en diversos sentidos. Ente es todo aquello de que lo hablamos, lo que mentamos, aquello con respecto a lo cual nos comportamos de ésta o de aquella manera; ente es, también, lo que somos nosotros mismos y el modo como lo somos”⁵.

Si la obra es un ente, entonces es cognoscible, lo cual significa que es analizable y medible. La obra podemos ser nosotros mismos. La obra no es una especulación, la obra *es*. La obra no se refiere a nada majestuoso, grandioso, excelso, lo bello o divino, sino a lo que

³ Cfr. Vélez León (2003 y 2004), en especial las secciones referidas al Destino, y sus cuatro niveles metafísico-gnoseológicos: Destino Transcendental, Destino, Destinar y Predestino.

⁴ Ferrater Mora 2001, p.2609

⁵ Heidegger 2003, p.30.

simplemente *es* en el mundo. Mi lápiz es una obra, pero también mi escritorio, mis libros, mi casa, mi replica de madera del Moisés, el Van Gogh que cuelga de la oficina de mi tutor, inclusive, yo mismo. Aquí vale una pregunta, ¿Obra de qué tipo,... de ingeniería, de arquitectura, de literatura, de arte,...? La obra puede ser de cualquier tipo, no hay nada que diga que pertenece a un tipo o especie determinada. El edificio en el cual está asentada la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, es una obra de ingeniería, pero también de arquitectura y también una de arte, a pesar de que a algunos no les guste y tiriten de frió todos los días, maldiciendo no solo a la obra sino al autor de la obra. ¿Qué es lo que determina el tipo de obra? La pertenencia conceptual, es decir metafísico-ontológica-cognoscitiva, a un tipo en particular. Si yo hablo de ingeniería, seguramente estaré hablando de una pertenencia tecnológica. Si hablo de una arquitectónica, me referiré a la proyección y construcción de entes concretos con la técnica y que puede derivar en lo utilitario, como por ejemplo, edificios. Cuando hablo de arte, ¿A que hace referencia la pertinencia de la obra en cuanto arte? Sin duda que el arte hace referencia a todo lo anterior. Sería más adecuado si nos planteamos, a que no hace referencia el arte y siguiendo en cierta manera a Quine, para ello tendríamos que empezar a lo que si hace para determinar y concluir con lo otro. ¿Qué es lo que es Arte? Es decir: ¿Qué es Arte? O más bien ¿Qué es el Arte?

Hans-George Gadamer en un bello y esplendido ensayo intitulado *Transformaciones en el Concepto del Arte*⁶, pasa revista a lo que occidente ha entendido como arte, empezando por la mimesis

⁶ Cfr. Gadamer 2002, p.181-198

griega, que se relaciona con la φύσις (phýsis⁷) y el κόσμος (kosmos), en la cual la destreza manual era lo principal, es decir: “la mano del artista hace nacer la obra visual”⁸, lo bello es la perfecta reproducción (imitación) de la naturaleza. “Lo propio de lo bello es lo que reprime su utilidad, su objetivo, su sentido o su uso”⁹: esto es lo que se conoció como “arte bello”. Según Gadamer, la modernidad relaciona el arte con la infinitud del universo, así aparece la categoría de lo sublime. “El arte se presenta como tal, no solo como acompañamiento de un gran nexo ordenado de la vida y la cultura: el arte depende ahora solo de sí mismo”¹⁰. Se suma no solo lo religioso, sino también el mito. En este período asoma un concepto universal de lo bello, procedente de los griegos; Kant¹¹ y, en especial Hegel le dan una concepción universal, al ligar al arte como figura del espíritu absoluto¹², esto lo que se conoce como el “arte absoluto”.

⁷ Recuérdese que, los presocráticos entendieron la φύσις como un término que se refiere al «nacimiento» o a la «producción» de las cosas.

⁸ Gadamer 2002, p.183

⁹ Gadamer 2002, p.186

¹⁰ Gadamer 2002, p.187

¹¹ Kant, en *Kritik der reinen Vernunft*, propone una Estética Transcendental (KrV) que no es otra cosa que “la ciencia de todos los principios *a priori* de la sensibilidad”, es decir. la Belleza y por otra parte, en la *Kritik der Urteilskraft*, una Estética que en cambio es la ciencia de todos los principios *a posteriori* de la sensibilidad, o sea el Gusto.

¹² Cfr. Gadamer 2002: p.189. En una referencia a Hegel, Gadamer, en cuanto al arte como espíritu anota una paradoja de gran interés: “el arte proporciona a estos (vida religiosa, profana, social y política) en cualquier caso, ornato y belleza, y les confiere así un modo de belleza más elevado. Allí donde demuestra su virtuosismo como arte, como mero saber independiente del sentido se muestra decadente. *Ars latet arte sua*: “por su propio arte se oculta el arte”. Y allí donde se impone, se degrada a mero virtuosismo.

¡Qué paradoja! Donde encontramos el arte como arte y nada más que como arte, la capacidad expresiva que le es inherente pierde su seriedad.”

El siglo que acaba de terminar (siglo XX), abandona el concepto metafísico de “belleza” para pasar, al de gusto. Pero el gusto es algo eminentemente social, aunque incluya dentro de sí, elementos estéticos y psicológicos, tiene que ver más que nada con la sensibilidad, con lo histórico (esto le debemos a Hegel), el arte es ante todo conceptos, ya no es virtuosismo, este casi pierde relevancia (también le debemos esto a Hegel). El arte es gusto, el arte ya no es más un romanticismo metafísico, esto es el “arte ya no bello”. Aunque en el fondo siga siendo metafísico. ¿Entonces, qué es el arte? El arte, a modo aproximativo inicial, es una representación conceptual en el mundo de la experiencia estética fundamental (Ab-Grund), que en todo caso es mía, y común a todos. Arte es representar conceptualmente, a partir de la experiencia estética fundamental, el mundo, mi mundo real presencial y real no presencial, estéticamente (no me propongo aquí definir lo que es lo estético, por ahora). El arte, podría decirse es una suma en equilibrio de Theoria y Praxis.

De lo anterior, se desprende que, una obra de arte, no es necesariamente algo bello, ni magnífico, ni grandioso o divino, sino algo que *es* en el mundo del arte, es decir una representación conceptual estética de dimensiones teórico-prácticas, aunque no sea presencial. Entonces bien la *Gioconda* de Leonardo Da Vinci, las *Meninas* de Velásquez, la Olla de Barro de la plaza Rotary, los Hologramas de Benton, el auto de carreras de mis alumnos, mis rayas en el pizarrón, todas y cada una de ellas son obras de arte, porque están conceptualizadas como arte, y no como arquitectura, ingeniería o literatura.

Toda obra que sea conceptualizada como Arte, es una obra de arte, porque está dentro de la categoría de Arte, a pesar de que no guste. El arte es indistinto del gusto, aunque necesita de él para existir en

el mundo, no para *ser*; ya que como bien anota Persio I: “Sin valor es lo que sabes si no saben los demás que lo sabes”.

Parágrafos más arriba, apuntamos que, la obra de arte en tanto ente, es algo analizable, valorizable, pero ¿Depende del gusto del que analiza la obra de arte? Asentaré esta premisa: todo lo que es bello gusta, pero no todo lo que gusta es bello. Tanto el común de los mortales como los especialistas, analizan la obra de arte según su *gusto particular*, pero el arte no es gusto. Cuando Kant publica sus *Kritik der reinen Vernunft, Kritik der praktischen Vernunft, Kritik der Urteilskraft*, está tomando el término Crítica en su sentido originario, como Gnoseología, es decir como Teoría del Conocimiento, así la Estética Transcendental dentro de KrV es una Teoría del Conocimiento de lo *a priori* sensible o Belleza y la Estética en el marco de KU es una Teoría del Conocimiento de lo *a posteriori* sensible o Gusto, pero jamás de lo mero sensible o emotivo. De allí que, la Crítica de Arte es una Teoría del Conocimiento del Arte, ya de la Belleza, ya del Gusto. Hegel era consciente de esto, por ello ligó el arte al espíritu absoluto¹³; pero desde las primeras vanguardias del Siglo XX, por no decir desde Nietzsche, se disuelve el absoluto de la Belleza en el particular del Gusto. A partir de este momento, el gusto es lo mismo que la Belleza, la Belleza es gusto, ésta es relativa a cada individuo y no a un absoluto, esto es más asequible, es más fácil, a nadie le gusta complicarse la vida con conceptos metafísicos, es más fácil decir esta es mi obra, no dependiendo de nadie, sino solo de mí, el arte soy yo, el gusto soy yo. Claro que esto trae la consecuencia de que nadie o muy pocos me entiendan (“Nadie me entiende”). Así el mero gusto asimilado al concepto de belleza, es ya un concepto estético. Por

¹³ Para Hegel, Arte, Religión y Filosofía son los tres únicos momentos de Espíritu Absoluto.

ejemplo cuando alguien dice: este edificio no tiene estética, esto es nada estético,... está refiriéndose al gusto, a su gusto, a su noción de estilización, y no a la obra misma. Si se quiere, a su esencia misma, que es independiente del gusto. Esto se refleja aún más en la valoración de una obra de arte, como decíamos al principio, cuando miramos un performance o una instalación, una obra muy desagradable a *nuestro gusto*, o una obra contemporánea de tinte conceptual, decíamos, es posible que nos expresemos de esta manera: “Ahora a cualquier cosa, se le llama arte”. En la contemporaneidad o postmodernidad, como gustan decir algunos, una época en que casi todo es permitido y tolerado, es posible que se digan frase como estas, generando una paradoja, debido a que, principalmente, todavía vivimos en un romanticismo estético, anhelando p.e. el *Nacimiento de Venus* de Botticelli, la *Creación de Adán* de Miguel Ángel, la *Escuela de Atenas* de Rafael, el *Baco* de Caravaggio, o el *Estudio del Pintor* de Courbet. El mundo no ha comprendido la evolución, desarrollo y genialidad del arte, con ello no digo que todo “artista” sea un genio. No ha comprendido al arte en la obra, a lo que es una obra de arte.

La obra maestra de arte y el gusto

La obra de arte es una obra de arte, pero no necesariamente es una obra maestra de arte. Jean Galard dice: “No hay sombra de obra maestra sin el destello de la perfección. Se llama “obra maestra”, estrictamente hablando, a “todo lo perfecto dentro de su género”¹⁴. El hombre ama la belleza, es decir la perfección. Pero lo perfecto depende del mundo. Parafraseando a Ortega y Gasset¹⁵: Nuestros impulsos nos llevan a estar en la obra porque en ella vemos algo que sobresale del resto, en función de ello lo hacemos perfecto, pero en

¹⁴ AA.VV. 2000, p. 7

¹⁵ Ortega y Gasset 2002, p.15-34

un horizonte humano, es un sentirse encantado, este es un motivo para que pueda haber el gusto, aunque éste encantamiento puede ser temporal. La delicia de gusto cognoscente y sensible consiste en sentirse metafísicamente poroso para otra individualidad, de suerte que solo en una “individualidad de dos”, halla satisfacción. Es frecuente que nos sorprendamos en error a lo largo de nuestras apreciaciones gustativas. La proyección de elementos imaginarios sobre un objeto real se ejecuta constantemente. Estrictamente hablando no hay nadie que vea las cosas en su nuda realidad. La mayor parte de la gente es torpe en su percepción de las obras de arte (y de las personas), que son el objeto más complicado y sutil del universo.

En una digresión pertinente, asimilemos la noción de perfección a amor, por ende enamoramiento. Conviene decir, en palabras de Ortega y Gasset, por analogía al arte: “El enamoramiento es un estado de miseria mental en el que la vida de nuestra conciencia se estrecha, empobrece y paraliza. Es una relativa paralización de nuestra vida de conciencia. Bajo su dominio somos menos y no más, que en la existencia habitual”¹⁶. Vamos hacia un objeto y nos olvidamos del mundo, centramos toda nuestra atención en un solo objeto. Esto es fácil de comprobar, solo miremos en nuestro derredor, o por ejemplo cuando nuestros amigos o colegas empiezan a estar distraídos en sus actividades diarias, a centrarse en una obra o en un trabajo investigativo específico. Nos gusta algo real, sentimos pasión, deseo, no necesariamente por algo real, lo real es uno. Que sea uno no significa que sea único, ni ser real significa que sea totalmente existente. Nosotros nos enamoramos de un real, de un objeto, de una persona, pero, porque nuestra imaginación proyecta inexistentes perfecciones. Realizamos un proyección

¹⁶ Ortega y Gasset 2002, p.26

nuestra en el objeto hacia el cual vamos. Un día, el engaño, la ficción se desvanece y con ella muere el gusto, o lo que creemos que fue gusto/belleza. Al hombre solo le gusta lo bello, lo digno de ser contemplado, más no habiendo esto en la realidad lo que hace es imaginarlo, esta fantasía es la que suscita el gusto, lo perfecto. Es muy fácil dar con las ilusiones, puesto que acostumbramos hacer las cosas excelentes o perfectas. Así, si nuestro estar con algo no sale de esto tempranamente y más bien se mantiene todo alrededor y especialmente el objeto que nos inspira, será ficticio o quizás falso. El gusto muere porque su nacimiento fue una equivocación (y por extensión, ¿nuestra presunta valoración?). Gusta la Belleza, el objeto no es sino un pretexto. El gusto pleno, que haya nacido en la raíz de la persona no puede morir, sino que va inserto por siempre en el alma sensible, es un contacto y proximidad más profundos que los espaciales. Es un estar ontológicamente con lo amado, fiel al destino de éste, sea el que sea. Esto es la Belleza. Por tanto una obra maestra de arte, no solo va ligada a su época espacio-temporal, sino fundamentalmente a la Belleza.

Quizás ahora podremos entender mejor el Agustiniano “si no me lo preguntan lo sé, si me lo preguntan no lo sé”; la experiencia estética fundamental no es la jaula del lenguaje, sino el origen de la obra de todo contemplar, de todo comprender, de ser artista. El origen de la obra de arte, es el arte mismo. A este respecto, transcribimos un esclarecedor texto de Gadamer:

Todo conocer es un reconocer. Lo que es innegable, cuando conocemos algo en la obra de arte -la llamemos o no arte u obra de arte, actualicemos o no el sentido romántico o postromántico que tiene la palabra “arte” entre nosotros-, es la experiencia de que con ello nos salimos del nexa pragmático de la vida. Y esto ya era así cuando los griegos admiraban la estatua de *Atenea de Fidias* o *el Zeus olímpico*, o cuando grandes creaciones como las pirámides u otros santuarios de la

prehistoria rodeaban a los hombres que vivían entonces, como una parte de su vida y su muerte.

Reconocemos que son obras del arte. Y reconocemos también que en mundos transformados como el nuestro, en los que estamos rodeados de cosas formadas y deformadas por los hombres, lo que otros hombres han creado como representación va a tener un aspecto diferente y no obstante seguirá atrayendo, recogiendo sobre sí y convirtiéndose en una declaración. Sigue siendo legítimo reconocer ahí la misma fuerza ordenadora, la creación de un cosmos consistente y darle la calificación que designamos con los conceptos de arte y obra de arte. Con eso está de acuerdo cualquiera que cree arte y cualquiera que experimente algo como arte.

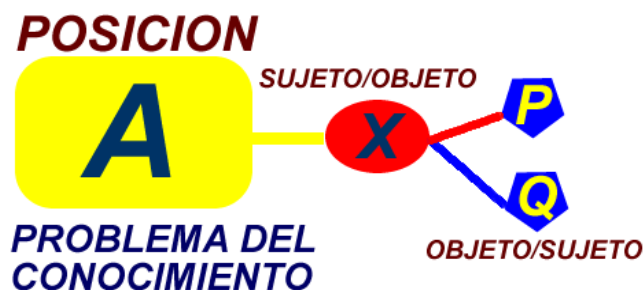
El arte del propio tiempo no se puede separar del conjunto de la historia y de la tradición del propio arte, cuyos productos reunimos y admiramos con tanta veneración. Va a ser verdad que el acceso al arte más antiguo les va a resultar a las generaciones jóvenes, con tan poco conocimiento histórico y erudito como tienen, más difícil, al menos al principio, que la producción que nace de nuestro propio mundo industrial. Y, a la inversa, los más mayores van a tener más dificultad para dejar a un lado la gran riqueza y significación que salen a nuestro encuentro desde las obras del arte de tiempos pasados, abriéndose a las creaciones contemporáneas. Todos tenemos nuestros límites, y no podemos salirnos de ellos. Nos puede ocurrir que alguien intente hacernos ver algo que sin embargo no vemos. Nos lo impedirán nuestros prejuicios en materia de gusto, nuestra educación o falta de ella, los efectos de la costumbre y de las expectativas -pero luego, **volveremos a experimentar la realidad de lo que es el arte, cuando algo se nos aparezca envuelto por el aura de lo único e irrepetible que nos cautiva y nos limita, y que admiramos**¹⁷.

Conocimiento y ontología en la obra de arte

¿Cual proceso de conocimiento en la producción de la obra de arte?
Hegel en sus *Lecciones de Estética* sostenía que: “El arte nos invita

¹⁷ Gadamer, H-G. 2002: p.187. Las negritas son nuestras.

ahora a examinarlo a través del pensamiento, no para suscitar una renovación artística, sino para reconocer filosóficamente que es”. En la Filosofía y el Arte hay que tener claro: no hay dioses sagrados, es decir, momias conceptuales, tan solo opiniones sobre las cosas, por ello siempre hay que volver a las cosas mismas no a las opiniones sobre las cosas, como sostenía Husserl. Quien se acerca a una obra de arte, tiene que seguir un proceso de conocimiento, podríamos, muy escuetamente, expresarlo analíticamente así:



Hay un sujeto X que quiere aproximarse a un sujeto P, este sujeto se interroga o pregunta por P, si y solo si sabe que P existe, y solo si P le interesa con respecto de otro sujeto Q o en mayor medida que otro sujeto Q. El existir es condición para que un sujeto pueda interrogarse, cuando X lo hace es porque primeramente se ha prefijado en P, esto debido a la afectación sensorial que pudo haberle causado P, entonces esta percepción sensorial de X excita o incita a X que desee conocer y estar junto a P, solo si P satisface el deseo de X, en un tiempo determinado T. X sentirá una real necesidad de estar junto a P, caso contrario X se va, por cuanto se termino el deseo debido a la desilusión. Tanto en el deseo como en la necesidad X se aproxima a P siempre con una intencionalidad que está determinada por sus creencias.

Esto significa que un conocer algo, es un abandonar la quietud y asiento dentro de nosotros, para un emigrar virtual hacia el objeto. Así cuando un sujeto se aproxima a la obra de arte, probablemente, se da este proceso:

1. X se interroga por o interroga a P
2. X interroga a P respecto de Q
3. X interroga a P desde una posición A

Interrogar es sacar a la luz lo oculto. Lo oculto es lo que está ahí. El artista no crea¹⁸, devela. El observador no alumbra conocimientos, aprehende. Creer que se crea conocimientos es un error. El genio es un ver más allá de lo establecido, un leer a profundidad la realidad, jamás un crear de la nada¹⁹. Nicolai Hartmann en su *Metafísica del*

¹⁸ Lo mismo que para el filósofo, sirve para el artista: “el filósofo se siente superior, capaz de discurrir sobre todo, supuestamente se sienta a meditar y escribir sus meditaciones, que ni siquiera son suyas, discurre sobre todo pero nada propio, es un erudito por ello que va a pensar por sí mismo”, agrega Nietzsche, “Si no revuelve libros no piensa”. Para él el pensar es responder a un estímulo (un pensamiento leído), al final lo único que hace es reaccionar”. La Filosofía y el Arte, no se produce por inspiración divina sino ante todo por trabajo y disciplina. Genios por la Providencia son improbables, tan solo existen solo individuos que tratan de comprender la esencia, intentan leer correctamente y a profundidad la realidad, para expresarla, representarla con el constante trabajo y disciplina.

¹⁹ Recordemos lo que Heidegger (1996) sostenía a este respecto: "El culto moderno del genio está arraigado en la metafísica de la subjetividad y era impensable en la Edad Media y en tiempo de los griegos". No es el artista genial, en tanto que favorito de la naturaleza, quien da la medida de la obra de arte: la creación artística no se estima más que en la medida en que es una obra de arte. El artista no es dueño de su obra, sino que se halla a su servicio en tanto que acontecimiento de la verdad...

Pero ¿acaso la obra puede ser accesible en sí misma? Para que pudiera serlo, sería necesario aislarla de toda relación con aquello diferente a ella misma a fin

Conocimiento escribe: “el conocimiento no es creación, producción o alumbramiento de un objeto, sino una aprehensión de algo que existe aun antes de todo conocimiento, siendo independiente de este”²⁰. Pero ¿Qué es lo que existe antes de todo conocimiento? El conocimiento en cuanto conocimiento, (el) Ser. Por tanto, antes de la obra, existe, está el ser de la obra de arte.

Heidegger en el *Origen de la obra de arte*, profundizando esta línea, de la esencia, abandonando la línea del relativismo estético, sostiene “la tesis del arte como verdad alternativa respecto a la ciencia”²¹, retomando la idea de una ontología, pero una ontología del arte: “sino puedes hacer una ontología filosófica (esto es el resultado involuntario de *Sein und Zeit*), puedes jugarte la carta de la ontología artística”²². Así una obra de arte que busque ser-en-el mundo debe buscar los conceptos fundamentales. “²³La indagación preliminar que elabora los conceptos fundamentales no significa otra cosa que la interpretación de este ente en función de la constitución fundamental de su ser”²⁴. Heidegger busca el Ab-Grund de la obra de arte, que Kant y Hegel denominaron Belleza.

de dejarla reposar a ella sola en sí misma. ¿Y acaso no es esta la auténtica intención del artista? Gracias a él la obra debe abandonarse a su pura autosubsistencia. Precisamente en el gran arte, que es del único del que estamos tratando aquí, el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación”.

²⁰ Hartmann 1957, p.15

²¹ Ferraris 2004, p.1

²² Ferraris 2004, p.1

²³Tómese en cuenta también la traducción de Gaos, que es más literal al texto de Heidegger: “La indagación previa y creadora de conceptos fundamentales (no es) otra cosa que una interpretación de la constitución fundamental del ser de estos entes”

²⁴ Heidegger 2003, p.33

Heidegger propone dos momentos en esta búsqueda de la esencia: Un primer momento es la revelación de un “mundo”, este tiene un significado ontológico, es la suma de las cosas existentes conocidas y no conocidas. Este no es un objeto ante nosotros que podamos mirar. "Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. Un mundo hace mundo y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición, nos mantengan arrobados en el ser. Donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear, allí, el mundo (*weltet*) hace mundo."²⁵.

Un segundo momento, para Heidegger, es la tierra, ésta, también tiene un significado ontológico, es lo que en *Sein und Zeit*, se llama Facticidad. La tierra acoge y soporta, pero no es domada; no tiende a nada, aunque su aliento es incesante. Todo lo que le quiere penetrar solo logra estrellarse contra ella. La tierra se oculta a sí misma, pero este es el fundamento de la morada del hombre.

Aquello hacia donde la obra se retira y eso que hace emerger en esa retirada, es lo que llamamos tierra. La tierra es lo que hace emerger y da refugio. La tierra es aquella no forzada, infatigable, sin obligación alguna. Sobre la tierra y en ella, el hombre histórico funda su morada en el mundo. Desde el momento en que la obra levanta un mundo, crea (produce) la tierra, esto es, la trae aquí. Debemos tomar la palabra crear (producir) (*berstellen*) en su sentido más estricto como traer aquí. La obra

²⁵ Heidegger 1996, p. 24

sostiene y lleva a la propia tierra a lo abierto de un mundo. La obra le permite a la tierra ser tierra²⁶.

La tierra es aquello que se cierra esencialmente en sí mismo. Traer aquí (producir) la tierra significa llevarla a lo abierto, en tanto que aquello que se oculta a sí misma²⁷.

Heidegger al igual Hegel, piensa a la obra como instauración histórica. Esto es un arte que acontece como poesía, en el sentido de instauración o fundación en el triple sentido de “donación, fundamentación e inicio”²⁸. El arte es:

...historia en el sentido esencial de que funda la historia. El arte hace surgir la verdad. El arte salta hacia adelante y hace surgir la verdad de lo ente en la obra como cuidado fundador. La palabra origen (*Ur-sprung*) significa hacer surgir algo por medio de un salto, llevar al ser a partir de la procedencia de la esencia por medio de un salto fundador. El origen de la obra de arte, esto es, también el origen de los creadores y cuidadores, el Dasein histórico de un pueblo, es el arte. Esto es así porque el arte es en su esencia origen: un modo extraordinario de como la verdad llega al ser, de cómo se torna histórica²⁹.

Ósea, como llegar a ser la verdad y hacerse histórica. Pues bien, es esta búsqueda ontológica por el ser de la obra de arte, la belleza la que, nos vuelve a plantearnos que tipo de ontología debe ser postulada, para ir en búsqueda de tal Ser. Hartmann en *Alte und Neue Ontologie*, sostiene lo siguiente:

Hoy nos hallamos frente a la tarea de una nueva ontología. Naturalmente, después de todos los progresos de la ciencia, esta ontología ya no puede ser la antigua. Ya no se trata de la “forma y

²⁶ Heidegger 1996, p. 25

²⁷ Heidegger 1996, p. 26

²⁸ Heidegger 1996, p. 51

²⁹ Heidegger (1996, p. 51

materia” del ente. Tampoco de potencia y actus, pues la relación teleológica de las “formas sustanciales” ya no domina el mundo; ya no hay teleología capaz de ayudarnos a avanzar; las “leyes” neutrales se han mostrado por sí mismas como potencias dominantes de la naturaleza y la relación entre causa y efecto rige de abajo arriba el suceder del mundo.

La nueva ontología parte de otras reflexiones. No ve separación entre “configuraciones” (lo que suele llamarse objetos) y “procesos”, sino fusión de ambos. Todo ente real se halla en devenir, tiene su aparición y su desaparición; las estructuras dinámicas primarias, desde el átomo hasta las nieblas espirales, son estructuras de procesos al igual que las estructuras de articulaciones y de formas (Gestalt). Esto vale en mayor grado aún para las estructuras orgánicas, así como para la conciencia en cuanto totalidad anímica y para las ordenaciones de la comunidad humana.

En estas estructuras rige una especie de conservación distinta a la propia de la sustancialidad, a saber, la conservación por medio del equilibrio interno, la regulación, la reproducción autónoma y hasta la transformación espontánea. Cabría designarla como “consistencia”, por oposición a la “subsistencia”. Si bien su resultado no es una perduración eterna, es lo suficientemente prolongado como para conferir a las estructuras la función de soporte de los estados variables (accidentes).

Su causalidad no es la de la causa inmanens que se conserva en el efecto, sino la de la causa transiens que desaparece en su efecto. Por consiguiente, su efecto no está contenido en la causa, sino que se origina de nuevo.

El proceso causal, en este nuevo sentido, no es un desenvolvimiento de algo que ya estaba contenido en la causa, sino un engendrar productivo.

La estructuración del mundo real tiene la forma de una estratificación, en la cual cada estrato es un orden completo de entes. Hay cuatro estratos capitales: físico-material, viviente orgánico, anímico y espiritual-histórico. Cada uno de estos estratos posee sus propias leyes y principios. El estrato ontológico superior es soportado en su integridad por el inferior, pero sólo parcialmente determinado por él.

Por esta razón, resulta imposible una metafísica basada en un único principio –o en un único grupo de principios-, tal como anteriormente se solía proyectar. Son falsas todas las imágenes unitarias construidas

acerca del mundo: tanto la “metafísica desde abajo” como la “metafísica desde arriba” (tanto partiendo de la materia, como del espíritu). Hay un sistema natural del mundo que no es construido. Su estructura puede ser obtenida de los fenómenos...

Lo que cabe indagar es la legalidad interna de esa misma estructura. En ella salta a la vista la superposición de los estratos, así como una conjunción entre dependencia y autonomía. Sin embargo, el carácter de la realidad misma no se altera en este ascenso. Procesos anímicos e histórico-espirituales no son menos reales que cosas y seres vivientes; procesos, en general, no menos que configuraciones. El nuevo concepto de realidad no adhiere a materialidad ni espacialidad, sino tan sólo a temporalidad, carácter de proceso e individualidad...

A su vez, esta trascendencia da lugar a la vida espiritual, que no se agota en la conciencia del individuo, sino que constituye un plano superior del ser, el del espíritu histórico objetivo. Lenguaje, derecho, costumbres, moral, formación de comunidades, religión, arte, técnica constituyen el espíritu objetivo. Dentro de éste no se opera ningún acto, ni tiene lugar con ciencia alguna (que le corresponda como a una totalidad), ni pervive por herencia; su subsistir es impersonal; se transmite por tradición, por el modo en que los individuos, en su desenvolvimiento, se hacen cargo de él y lo transmiten. Esta es la forma de su conservación: una consistencia de índole peculiar...

La construcción estratificada del mundo surge de la relación entre las categorías (principios y leyes) de los estratos sobrepuestos unos a otros. El retorno de las categorías inferiores en los estratos ontológicos superiores constituye la unidad del mundo; la nueva inserción de las categorías superiores (el novum categorial) constituye su permanente diversidad. No se puede reducir todo lo que hay en el mundo a un denominador común. De aquí el fracaso de cualquier metafísica monista. La ley ontológica fundamental de la conexión del mundo está contenida en las dos tesis siguientes: 1.- Los principios inferiores son los de mayor fuerza y soportan todo; no pueden ser anulados por la forma superior. 2.- Los principios superiores, aunque son los más débiles, son independientes en cuanto a su novum, y poseen, por encima de los primeros, un campo de acción ilimitado ³⁰.

³⁰ Hartmann (1949, p. 788-791

Si bien no se puede reducir todo a un denominador común, si se puede hablar de un elemento común³¹. En el arte, es la Belleza. Una ontología de este tipo, parte de la fenomenología. En su momento Husserl y luego Heidegger en *Sein und Zeit*, asentaron el supuesto teórico de que: “toda ontología es fenomenología porque, aunque no haya nada tras el fenómeno, éste tiene, sin embargo, que ser descubierto, ya que siempre se oculta o disimula”. Pero no se queda en Fenomenología, ésta pasa a ser, según lo postulado por Hartmann, Pensar Sistemático (Fenomenología, Aporética y Teoría), que debe completarse en su camino como Hermenéutica, pero solo una vez que se ha completado el proceso del Pensar Sistemático. Una Ontología en su horizonte, jamás debe perder de vista la claridad del lenguaje desde un inicio, el pensar Analítico es inherente a su estructura.

El lema de la fenomenología, acuñado por Husserl: “Vuelta a las cosas”, no escapa a estas dos proposiciones de Wittgenstein: “Para una respuesta que no se puede expresar, la pregunta tampoco puede expresarse. No hay enigma. Si se puede plantear una cuestión, también se puede responder (prop.6.5.)”³². La cosa, la obra de arte y el Arte pueden expresarse. El fundamento de la cosa puede comprenderse, pero dada nuestra logicidad, no puede expresarse, por tanto, no puede hablarse, de lo que puede hablarse es de la cosa. “De lo que no se puede hablar, mejor es callarse (prop.7)”³³.

³¹ En mi (2004) puede verse en más detalle este punto. Mi postulado fundamental no es reducir todo a un elemento común, sino develar el elemento común. Es una búsqueda del Ab-Grund, desde un realismo, que permita develar la estructura del mundo.

³² Wittgenstein 2000, p.181

³³ Wittgenstein 2000, p.183

Este *volver*, es un volver fenomenológico, es un volver a la cosa, libre o en un mínimo, de prejuicios y cargas mentales psicológicas, que nos permite un ver sin más la cosa pura cosa. Es decir contemplar la obra en su esencia sin mi subjetividad, aunque claro no puedo eliminarla, solo disminuirla. Es un ver la cosa sin más.

Pero todavía queda esta pregunta ¿es posible una ontología del arte? Como responder a esto, toda vez que no está definida tan solo intuita (ontología y arte), aunque se pueda hablar de ella; una ontología del arte, sería ser fundamento (Grund) del arte, no determinista del arte, solo siendo fundamento es posible que existan muchas tendencias en el arte, la historia del arte y nuestro arte.

Por lo cual, en palabras de Ferraris: “en la esfera específica de la ontología del arte, su tesis de fondo se expresa así:

1. Hay el mundo de la física, que ya está abierto (o sea se limita a describir lo que hay, como si fuera poca cosa). No es interesante.
2. Hay el mundo del arte (y de la religión, de la filosofía, de la moral y de la política). Es interesante, y se abre. La física habla de átomos, campos y fuerzas, la ontología de la “abertura (apertura) de perspectivas”.
3. Con “abertura”³⁴ se entiende que el arte nos deja acceder a una realidad más profunda de la realidad.
4. Esta ontología tiene que ver con la interpretación, ya que la sencilla percepción o la sencilla constatación tienen que ver, en su perspectiva, con la física³⁵.

³⁴ En el texto italiano original dice: “Con “apertura” si intende che l’arte ci fa accedere a un reale più profondo del reale”. El término “apertura” en español se traduce como “abertura” que según el DRAE proviene del latín “apertura”, y en su primera significación significa: 1. f. Acción de abrir o abrirse. De su segunda para adelante indica el DRAE: 2. Boca, hendidura, agujero o grieta. 3. Grieta formada en la tierra por la sequedad o los torrentes. 4. Terreno ancho y abierto que media entre dos montañas. 5. ensenada, entrante de mar en la costa.

Finalmente: Políticas *al Borde*.

Lo que hemos tratado de hacer conjuntamente con Hernán, es plantearnos una investigación sobre arte contemporáneo cuencano, que salga de los presupuestos, establecidos aquí en la ciudad. No es solamente un presentar obras de arte de artistas cuencanos, por medio de una curaduría, sino es ante todo una investigación científica de arte contemporáneo, en etapa inicial. Por ello, ante todo esta obra, es una investigación que presenta obras de arte, por medio una de sus herramientas, la Curaduría o Cuidado (Sorge).

Partimos no solo de los presupuestos arriba esbozados, sino también de una interrogante fundamental: ¿Cual es la condición para que exista arte? Condición *sine quanon* para que exista arte, es que haya una obra de arte, no se puede hablar de arte, sino hay obra de arte, o sino ¿de qué se hablaría? Pero también es importante preguntarse –retomando a Heidegger- ¿De dónde se origina la obra de arte?, ¿Cuál es la fuente oculta de su esencia?, “La respuesta más obvia es ésta: el artista. Hay obras de arte, porque hay artistas”. En esta obra se hablan de obras de arte y de artistas, pero ante todo se muestra Arte, quizás alguna de ellas sea una obra maestra de arte, no lo sabemos de momento, es una primera fase.

Políticas al Borde, es una investigación sobre el arte contemporáneo cuencano en los discursos políticos actuales, que proporciona un mirada (verdad) alternativa a la frívola política pura contemporánea. Cada una de las obras y sus autores, no son necesariamente obras y artistas de museo o galería, sino ante todo, artistas ausentes del mercado del arte. Porque el arte no es necesariamente para un mercado. Heidegger afirmaba que: “Las

³⁵ Ferraris 2004, p.3

propias obras (¿maestras?) se encuentran en las colecciones y exposiciones. Pero, ¿están allí como las obras que son en sí mismas o más bien como objetos de la empresa artística? En estos lugares se ponen las obras a disposición del disfrute artístico público y privado. Determinadas instituciones oficiales se encargan de su cuidado (Sorge) y mantenimiento. Los conocedores y críticos de arte se ocupan de ellas y las estudian. El comercio del arte provee el mercado. La investigación llevada a cabo por la historia del arte convierte las obras en objeto de una ciencia. En medio de todo este trajín, ¿pueden salir las propias obras a nuestro encuentro?”³⁶. En esta obra, hay obras de arte que salen a nuestro encuentro.

Son obras de arte que podrían no encajar en materia de nuestro gusto, porque es posible que todavía pensemos en ese romanticismo estético, por tanto, no sean de nuestra costumbre y expectativas, pero quien puede superar esto, es posible que vuelva a experimentar la realidad de lo que es el arte, quizás pueda ver en alguna o todas estas obras, “el aura de lo único e irrepetible que nos cautiva y nos limita y que admiramos”³⁷.

Políticas al Borde, a pesar de ser presentado en un texto y en una galería, no es de modo alguno una pérdida de origen, tal como lo vaticino Max Weber, cuando sostuvo que la “consecuencia de la civilización moderna es que el mundo pierde toda magia, y que el destino que le está deparado es el dominio de la burocracia”³⁸. Los medios utilizados, son solo un punto de partida y apoyo.

³⁶ Heidegger (1996, p. 20

³⁷ Gadamer 2002, p.187

³⁸ Gadamer 2002, p.211

El identificar/indagar/trabajar con artistas ausentes del mercado del arte, no es en modo alguno que sean artistas marginales, son ante todo artistas que han decidido que el arte no se hace necesariamente en el mercado del arte, el arte simplemente *es*, con o sin mercado. Lo más ya se encuentra en el mercado. Es relevante pero no es sujeto de nuestra investigación por ahora. Entonces no hay obra marginal sino obra ausente de un lugar, pero no significa que no sea obra o que deje de ser obra de arte, desde el momento mismo de su concepción, ya es una obra de arte, pese a quien le pese. Arthur Danto, señala que si:

...admitimos la idea de que el arte moderno se define por el acceso a la conciencia de sí y, por consiguiente, que el arte debe ser el tema del arte moderno estamos en la época postmoderna, liberados de este autoanálisis, y en consecuencia, volvemos a ser capaces de restablecer la gran tradición de la obra maestra en la búsqueda de las visiones más formidables. Me gustaría ver que eso sucede en filosofía, pero las instituciones que encierran una buena parte de esta disciplina podrían oponerse a ello. Casi toda la filosofía se circunscribe al ámbito de la Universidad. Los artistas, por su parte, apegados a la ambición de conseguir la obra maestra, tuvieron en ocasiones que soslayar la institución del museo, pese a que el concepto de obra maestra le estaba sin embargo muy íntimamente asociado, para inventar otras maneras de relacionar el arte con la vida³⁹.

No pretendemos que las obras de arte, aquí presentadas, luego de esta argumentación, gusten, si agradaron, estaremos contentos y habrá ejercido su derecho, pero si no, igual estaremos contentos e igualmente habrá ejercido su derecho a que no le agrade algo, sin embargo, no debemos perder nuestra cuota de realismo, que a mi entender se representa magníficamente en este poema persa que

³⁹ AA.VV. 2000, p. 147

cita Schopenhauer en su obra capital, *El Mundo como Voluntad y Representación*:

-¿Perdiste el imperio del mundo?
-Consuélate, no era nada.
-¿Ganaste el imperio del mundo?
-No te alegres que no era nada.
Pesares y dichas todo pasa;
Todo pasa en el mundo y no es nada.

Todos tenemos derecho a que no nos gusten las obras mostradas, pero también tenemos el deber de anteponer nuestro gusto personal al arte, de comprender el arte, de comprender el ser de la obra de arte, aunque no podamos expresarlo.

Y eso es Políticas al Borde, una investigación científica de arte contemporáneo, que indaga sobre el arte cuencano en los discursos políticos actuales, en los cuales nuestros artistas han “inventado otras maneras de relacionar el arte con la vida”, mostrando obras de arte, que no han estado presentes en el mercado del arte, mostrando y produciendo el *Dasein* histórico de Cuenca, y que nosotros a través de la investigación hemos Curado (Sorge).

REFERENCIAS

- (1) AA.VV. (2002). *¿Qué es una obra maestra?* Barcelona: Editorial Critica.
- (2) Aristóteles. (2004). *Metafísica*. (Trad. de Valentín García Yebra), Chile: www.philosophia.cl
- (3) Diels, H., Kranz, W. (1954). *Die Fragmente des Vorsokratiker, griechisch und deutsch*. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.
- (4) Ferraris, M. (2004) *Ontologia dell'arte come metafisica dell'ordinario*. Milano: Itinera
- (5) Ferrater Mora, J. (2001). *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel. Cuatro Tomos.
- (6) Gadamer, H-G. (2002). *Acotaciones Hermenéuticas*. Madrid: Editorial Trotta.
- (7) Hartmann, N. (1949). *Alte und neue Ontologie*. Heidelberg: Uni. Heildeberg
- (8) Hartmann, N. (1957). *Metafísica del Conocimiento*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- (9) Hegel, G.W.F (1968). *La ciencia de la lógica*. Buenos Aires: Ediciones Solar
- (10) Hegel, G.W.F. (2001). *Lecciones sobre Estética*. Madrid: Mestas Ediciones.
- (11) Heidegger, M (1996). *El origen de la obra de de arte*. (Traducido por H. Cortes y A. Leyte), en *Caminos del Bosque*. Madrid: Alianza Editorial. Consultado en mayo, 21, 2006 en personales.ciudad.com.ar/m_heidegger/index.htm.
- (12) Heidegger, M. (2003). *Ser y Tiempo*. Trad. de Ed. Rivera. Madrid: Editorial Trotta.
- (13) Kant, I. (2002). *Critica de la Razón Pura*. México: Editorial Alfajuará.
- (14) Kant, I. (2003). *Critica del discernimiento*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- (15) Kirk, G.S., Raven, J.E. (1966). *The Presocratic Philosophers. A critical history with a selection of text*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (16) Ortega y Gasset, J. (2002). *Estudios sobre el amor*. Madrid: Ediciones X
- (17) Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Editorial Espasa Calpe. Vigésima Segunda Edición.
- (18) Vélez León, P. (2003). *Philosophia (Meditación para un retorno a la Philosophia Prima)*. Quito: Ediciones Pontificia Universidad Católica del Ecuador. In Actas.
- (19) Vélez León, P. (2004a). *Consideraciones, Fragmentos y Notas sobre la Philosophia Elemental*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Material de Cátedra.
- (20) Vélez León, P. (2004b). *Discurso sobre los Fundamentos de la Doctrina de la Philosophia Elemental*. Buenos Aires
- (21) Vélez León, P. (2004c). *Rasgos Fundamentales de la Doctrina de la Philosophia Elemental*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. In Actas.
- (22) Wittgenstein, L. (2000). *Tractatus Logico—Philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.

POLITICAS AL BORDE

UNA INVESTIGACIÓN SOBRE EL ARTE CONTEMPORÁNEO
CUENCANO EN LOS DISCURSOS POLÍTICOS ACTUALES

HERNÁN PACURUCU CÁRDENAS

*Profesor de Historia del Arte Contemporáneo.
Universidad de Cuenca*

¿Cómo es posible pensar que la miseria de nuestra vida, y de la vida humana en general, puede constituir una base suficiente para la creación? ¿Cómo cabe pensar que semejante don puede remitirse al vacío de ser, en el que agitamos nuestra naturaleza creada? ¿Cómo podemos pensar la posibilidad de una actividad creativa, cuando, junto a su metafísica imposibilidad, nosotros hemos sido testigos, en el desastre reciente de nuestra revolución, de la incumbencia de la nada?

Toni Negri

¿Qué es lo que pasa cuando el pensamiento se ocupa del fenómeno artístico en interconexión con su sociedad? ¿Qué es lo que se avizora cuando intentamos reflexionar sobre la relación entre el contexto histórico-cultural de nuestros pueblos⁴⁰ y el discurso artístico producto de ellos mismos?⁴¹

La dificultad para contestar se hace evidente el momento que podamos entender que la respuesta no se encuentra únicamente en la sociología del arte, sobre todo cuando nos proyectamos a comprender las propuestas del arte contemporáneo, en cuyo afán por quitarse el peso de su legado histórico ha contraatacado en sus formas más radicales, como son el radio-arte, arte público, art-net o video-arte, todos ellos emergen en condiciones en que la institución cultural, así como, el mercado del arte han trastocado hasta el más puro intento de arte fuera del circuito del arte⁴²; hace falta en este punto recordar todos los intentos de las vanguardias modernas por liberarse de la institucionalidad. Por ello, tendremos que entender que en el abandono de la institución, el arte contemporáneo, más que ningún arte, busca trazar los horizontes que permitan esa relación⁴³ del discurso artístico en relación con su público.

⁴⁰ Entendido como nuestros, a esa veintena de países tan diversos que en conjunto forman la América Latina.

⁴¹ Debemos tener claro por tanto que estas prácticas artísticas no serían una reproducción de las prácticas de los centros hegemónicos del arte.

⁴² Cfr. Holz, H-H. 1979.

⁴³ Relación que se encuentra siempre presente en las reflexiones sobre arte contemporáneo y en la conciencia de los artistas contemporáneos que cada día tratan de incursionar (aunque muchas veces fallidamente) dentro de la mentalidad del gran público.



Figura 1

Juan Fernando Ortega. Mundo Pastel. 2004

Obra presentada en el Museo de las Conceptas, en donde el público degustaba de una porción de pastel.

Es por tanto la invitación casi performática de repartirse el pastel, de **Juan Fernando Ortega** (figura 1), una indagación sobre la inadecuación de estos antiguos dispositivos especializados, depositarios de una historia lineal, actualmente muy cuestionada, como son: galerías, museos, institutos, etc. De la misma manera que **Retratos con Paisaje** de **Juan Pablo Ordóñez** (figura 2) nos plantea una reflexión sobre sus líderes; o el proyecto de **Blasco Moscoso** (figura 3) denominado “**Pay per view (paper view) es-cultura virtual**” que reflexiona sobre los mecanismos de venta del arte –mercado del arte-.



Figura 2

Juan Pablo Ordóñez. Retrato con Paisaje. 1999

Pintura expuesta en el Salón del Pueblo de la Casa de la Cultura, y que es iniciadora de un proyecto que pretende continuar retratando figuras que manejan la cultura de la ciudad.

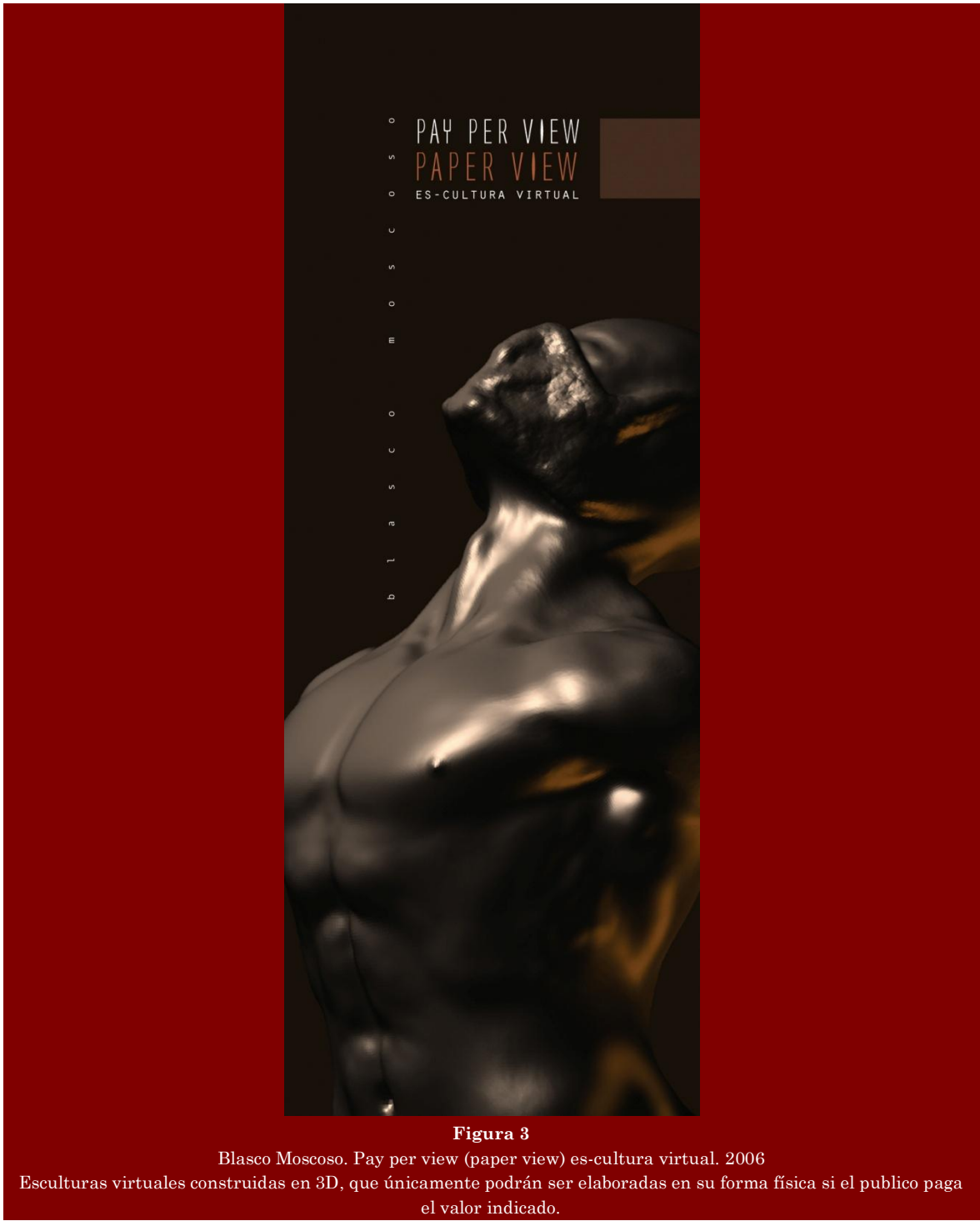


Figura 3

Blasco Moscoso. Pay per view (paper view) es-cultura virtual. 2006

Esculturas virtuales construidas en 3D, que únicamente podrán ser elaboradas en su forma física si el público paga el valor indicado.

La complejidad de un debate inconcluso, nos lleva a colocar en la mesa de diálogo las relaciones mutuas del arte con respecto a la sociedad en que éste se aloja; más aún en el instante en que ya nadie puede negar esta interdependencia. Nos cabe a nosotros por lo menos intentar desentrañar ese complejo entramado de relaciones, que aun de una forma inconciente han existido desde los comienzos de las sociedades, ya sea desde los remotos tiempos en que el misticismo mágico, encargado al arte, pretendía efectos de curación y sanción, o en las políticas propuestas por el estado mexicano, que desembocaron en el fortalecimiento del discurso socialista cuya más directa vía de interconexión con su sociedad estaba dada por los monumentales murales -interconexión directa- y que repercute a su vez en el surgimiento de sus más grandes representantes inscritos históricamente: Orozco, Ziqueiros y Rivera. Así como las utopías de cambio pretendidas por medio del discurso artístico en el pensamiento revolucionario de los siglos XIX y XX, del que las vanguardias artísticas tanto se valieron en su intento por construir un nuevo orden -sentido de justicia- y sustituir el orden dominante en sus teorías de que al cambiar la forma de hacer arte ésta repercutiría en lo social; a más de la sociedad telemática actual en donde es innegable el papel que los mass-media juegan en la multiplicación de esos universos culturales o *weltanschauungen* ⁴⁴ (visiones del mundo). Sin embargo, esta sociedad en lugar de avanzar hacia la auto transparencia -cuyo ideal emancipador es posible estrictamente desde la técnica-, es cada vez más impensable en tanto se revela como ideal de dominio, en una sociedad contemporánea con un aparato comunicacional súper desarrollado, cuyo destino parece orientarse a una -según Vattimo- “fabulación del mundo” ⁴⁵ término que mantiene relación -y el mismo lo confirmará- con la famosa frase de Nietzsche en un capítulo de “El

⁴⁴ Cfr. Vattimo, G. 1990.

⁴⁵ Vattimo, G. 1990: p.105.

Crepúsculo de los Idolos” traducido al español como: “el mundo verdadero, al final, se ha convertido en fábula”⁴⁶. Al exponer esta pluralidad de los mecanismos y estructuras internas con que se construye nuestra cultura -múltiples fabulaciones-, el verdadero éxito estaría en que se *vuelvan concientes de ser tales*.

Es desde luego oportuno echar un vistazo a las obras “juguetes” **Excadrón de súper héroes** que **Paulina Ramírez** (figura 4) ostenta, el momento que deconstruye la situación del héroe y el papel que éste ocupa dentro de cualquier sociedad, entendiendo que la vinculación entre los valores heroicos y los valores sociales es fundamental para percibir la metamorfosis que se provoca en la sociedad contemporánea; tengamos presente la relación del héroe como el protagonista, modelo de conducta de una colectividad⁴⁷. La ironía posmoderna presente en esta serie de obras florecería entonces como eje de ruptura deliberarte.

⁴⁶ Cfr. Nietzsche, F. 1973.

⁴⁷ El héroe del mundo clásico o el del mundo medieval es un modelo de los valores que la colectividad entiende como positivos. En el héroe se encarnan las virtudes a las que los hombres anhelamos en cada instante de la historia.



Figura 4

Paulina Ramirez. Excadrón de super heroes. 2005
Serie de juguetes que ridiculizan la figura del héroe.

Ahora bien, el papel que ha jugado el discurso del arte contemporáneo, y aquí cabe sobre todo referirnos al papel que ha jugado el arte posmoderno; entendido éste como un grupo de obras

cuyas características resultan totalmente identificables (estilo posmoderno)⁴⁸ en la construcción de múltiples historias paralelas y la desarticulación, a su vez, del proyecto de una historia universal linealmente estructurada; con la aparición de la “apropiación artística” -potencializada sobre todo en los noventas- que consiste en un retomar del arte del pasado los clásicos de la historia, para reformularlos dentro de los discursos artísticos actuales, se ha anulado la posibilidad de un desarrollo histórico ascendente y por lo tanto, han obligado a la historiografía euro-céntrica a enfrentarse con la necesidad de un cambio profundo; sumando a esto la ironía propia de las producciones contemporáneas (ironía que se hace visible en la utilización de lencería femenina **de Maria José Machado** y la instalación **Mi Poder en la Visión** (figura 5)), resultan ser las primeras en advertirnos sobre los peligros de seguir manteniendo un historicismo global. Indudablemente es cuando la invitación de **Israel Idrovo** cobra sentido en su intento por construir una historia paralela transformada en un juego que pretende la enseñanza ya no desde la escolástica, sino desde lo lúdico con un objeto –cosa- de reproducción industrial que desvanece la diferencia entre el objeto museificable y el objeto mercantil (figura 6).

⁴⁸ Tendríamos que ubicar a este colectivo de artistas, sin embargo, ya se podría hablar de un estilo cuyas obras poseen ciertos rasgos característicos que comparten un corpus, características como: la irreverencia, la ironía, el retomar fragmentos del pasado y otras más que de alguna manera forman un estilo; aunque éste sea el estilo del no estilo (estilo posmoderno), propuesta muy discutible dentro del debate actual del arte, pero que por ahora no lo retomaremos, únicamente estaríamos aclarando mínimamente una postura.

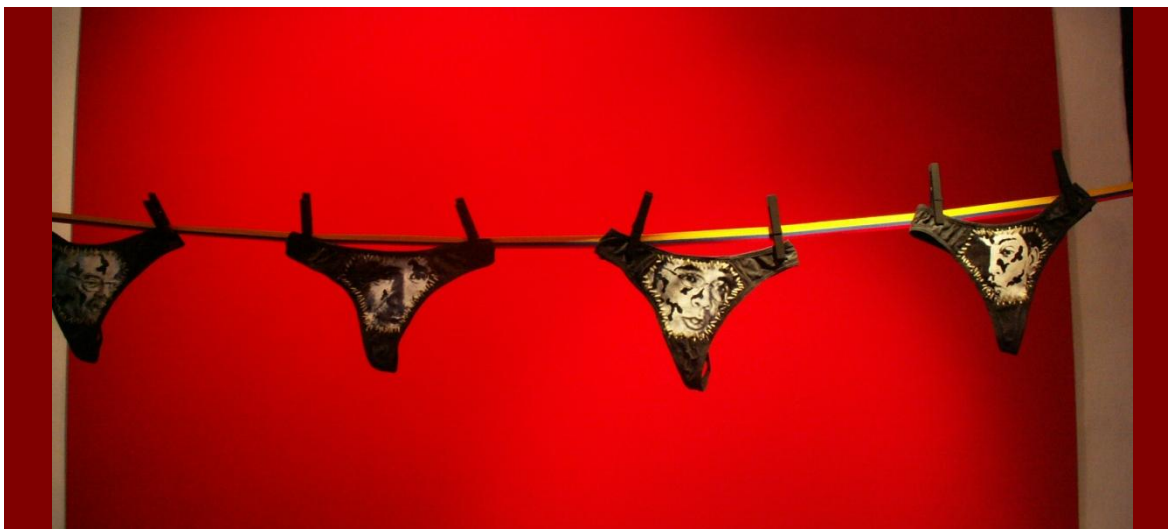


Figura 5

Maria José Machado. Mi poder en la visión. 2006
 Propuesta de Fashion-Art, para elaborar lencería política de uso común.



Figura 6

Israel Idrovo. INTIñan. El juego de la sabiduría indígena. 2006
 Proyecto lúdico sin pretensiones artísticas, en donde cada jugador es el cacique de su nación y tiene que decidir como desarrolla a su pueblo en agricultura, cosmovisión, cultura y milicias, gana el juego la persona que logra eliminar al resto de participantes y por tanto unifica el Reino de Quito.



Figura 7

Adrián Washco. 1000 maneras de llegar a EEUU y Diccionario de la Política Ecuatoriana. 1999 y 2002
Serie de libros de artista, que discuten irónicamente sobre los grandes problemas del país.

Se nos torna igualmente pertinente, el objeto artístico (libro de artista) de **Adrián Washco**, **1000 maneras de llegar a EEUU** (figura 7), objeto -cosa- que nos incita a recapacitar sobre las grandes contrariedades que como la migración son producto de las políticas económicas de países que, como el nuestro, anteponen a los intereses del gran colectivo, los de unos pocos. Entendiendo así, los grandes comportamientos colectivos en su estrecha relación con las prácticas artísticas, parece que encuentran una forma de existencia social que se plasmaría por un lado en la obra misma entendida como “cosa”, y aquí cabe retomar la reflexión que Martín Heidegger efectúa en su ensayo sobre “El origen de la obra de arte” concibiendo como “cosa” al terreno donde “el arte se esconde”, donde propiamente habita su “enigma”, al ser comparada la “cosa” con el

“instrumento” nos refiere que en cuanto que “cosa” la obra de arte convendría ser diferenciada del mero instrumento, es así que en una obra de arte lo que se plasma no es el uso instrumental de los objetos sino más bien la esencia de los mismos, entonces “en la obra de arte, en cuanto que “cosa”, los objetos quedarían purificados de su apariencia instrumental, subjetiva y devueltos a su dimensión esencial como “cosa”, reposantes en si y configuradoras de un “mundo”⁴⁹.

Parece ser -sin pretender análisis metafísicos sino más bien reflexiones estéticas- que por otro lado en este “mundo” es en donde funciona la obra de arte como “puesta en obra de verdad”⁵⁰, siendo la obra de arte, la que abre el espacio beligerante entre el hombre, el mundo y la tierra. Aquí cabe retomar la idea heideggeriana de “*dasein*” (el “ser-ahí”, la existencia, la “realidad humana”, “el estar”)⁵¹, el quien del *dasein* soy “yo mismo”, pero yo soy sólo en la medida en que “soy-con”, como el “existente que se ve arrojado al mundo” y queda aprisionado en su inmediata “inautenticidad”⁵² -sin ir más allá-, lo substancial es deducir el compromiso del artista, en cuanto es el productor de la obra, esta obra por lo tanto, se corresponde a un entramado social -políticas de arte- y como tal, es la constructora de imaginarios colectivos; que por supuesto repercuten interiormente dentro del comportamiento colectivo. Comprendido de esta forma, se justifican por si solas las acciones llevadas a cabo por **Juan Pablo Ordóñez** y **Fernando Falconí**, justo el día en que la moneda ecuatoriana, cambió de sucre a dólar (figuras 8 y 9).

⁴⁹ Cfr. Valeriano, B. 1999: V. II.

⁵⁰ Valeriano, B. 1999: V. II. p. 34

⁵¹ Ferrater Mora, J. 2001: p.778

⁵² Ferrater Mora, J. 2001: p.778

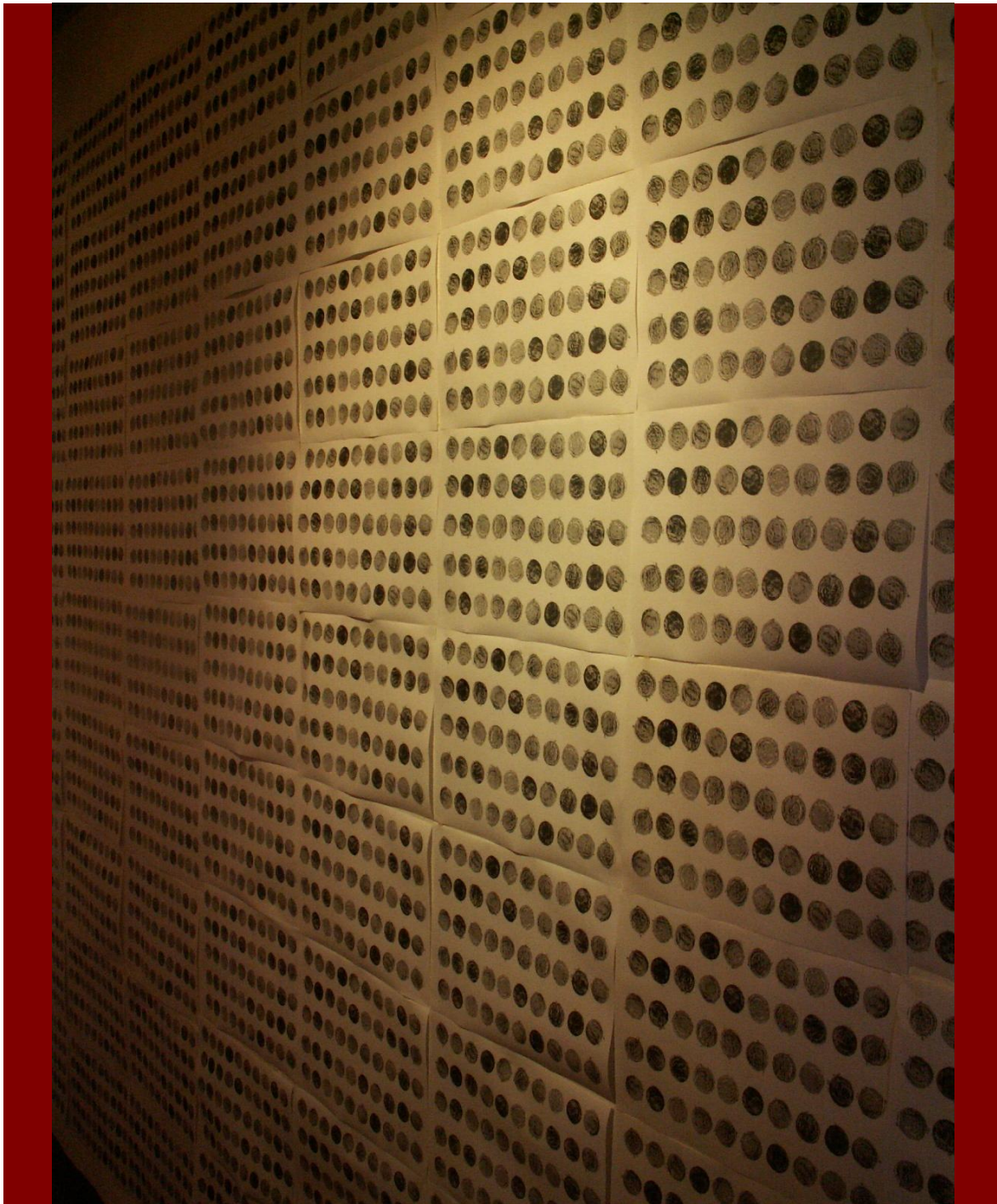


Figura 8

Juan Pablo Ordóñez. Sin título. 1999

Propuesta planteada dentro del espacio público, el preciso momento de cambio de moneda que sufrió el país, y que consiste en colocar la cantidad exacta de sucres al cambio del día (que oscilaba entre los doce mil, llegando hasta los veinte y cinco mil sucres respecto a un dólar).



Figura 9

Fernando Falconí. Bonita Banana. 2003

Adhesivo gigante presentado justo en la época de elecciones, cuando el candidato aludido pasa a la segunda vuelta.

En este momento, el problema se nos torna confuso, más aún, si evidenciamos los comportamientos complejos de los grupos colectivos que conforman las sociedades, en un análisis retomado de la antropología cultural y su relación con el arte; nos damos cuenta que los comportamientos sociales son cambiantes; dentro de un campo social en donde “lo real es relacional”⁵³, en un mundo social en donde no hay vínculos intersubjetivos o interconexiones, sino relaciones objetivas que además coexisten independientemente de la conciencia y la voluntad de los individuos.

Entendido así, en una sociedad el “cosmos social” está constituido por varios microcosmos autónomos, en donde cada campo obedece a una lógica distinta y como tal obedece a sus propias limitaciones; es entonces, en estas luchas de poder⁵⁴ (capital simbólico, capital económico, capital jurídico, capital político, etc.), en donde se producen estos grandes desplazamientos y claro, estás grandes mutaciones de los comportamientos culturales, dentro de una determinada sociedad. Podríamos recurrir, a la performance que **Paulina Sánchez** nos presenta; una acción registrada y presentada como instalación **Rostricidad Aparente** (figura 10), en donde es evidente el deslizamiento diverso hacia varios actores sociales que la autora realiza en su afán de entender el comportamiento social, es en estas estrategias del juego grupal, en donde se generan esos desplazamientos sociales, de los cuales se desprende que las sociedades contemporáneas no son estáticas; acaso se van constituyendo a si mismas indefinidamente, entonces todo individuo sea este artista, sociólogo, antropólogo, crítico o curador, debería tomar en cuenta este argumento al momento de pensar las producciones del arte enfrentadas con las problemáticas presentes dentro de un espacio social “el estar en el mundo es haber

⁵³ Cfr. Pierre Bourdieu. P., Wacquant, L. J. D. 1995.

⁵⁴ No se debe olvidar que para Bourdieu el poder sobre el estado es el que confiere un poder sobre todos los juegos y las reglas que los rigen.

sido arrojado al mundo”⁵⁵, siendo que el cuidado resulta el ser del “*dasein*”, éste, como cuidado es la idea que permite entender la temporalidad del “*dasein*”, en efecto “sólo una temporalidad finita, hace posible algo como un destino, esto es, hace posible algo como una auténtica historicidad”⁵⁶.



Figura 10

Paulina Sánchez. Rostricidad Aparente. 2005

Proyecto performático que consiste en personificar tanto física como mentalmente a escogidos actores urbanos, e introducirse en su cotidianeidad quedando como registro únicamente la imagen fotográfica y la vestimenta de la instalación.

Es entonces claro -si estamos de acuerdo con lo anteriormente dicho- que deberíamos reflexionar sobre nuestro propósito -

⁵⁵ Ferrater Mora, J. 2001.

⁵⁶ Ferrater Mora, J. 2001

propósito del arte-, más aún, si comprendemos al arte como “tácticas para vivir de sentido”⁵⁷, nos damos cuenta que en las sociedades contemporáneas estas prácticas (de producción simbólica) orientadas a la construcción, transmisión y circulación de imaginarios ideas y pensamientos dentro de la esfera pública, son las llamadas a jugar un papel protagonista -absolutamente determinante- intrínsecamente en el gran colectivo.

El papel del artista como “productor”⁵⁸, ya no opera en la escueta y placentera figura -elaborada en el romanticismo y potencializada en la era moderna- del artista como un ser bohemio, construcción simbólico-totémica, figura de escaparate útil a las sociedades, en cuanto representante del caos controlado -simulacro de caos-, vía de escape y desenfreno -hoy ese papel lo asumen las discotecas y centros de diversión, mas ya no el arte-⁵⁹.

Por lo que al artista como productor le incumbe el ser partícipe en la elaboración de tales imaginarios, ¡vaya compromiso! más aún en nuestros tiempos, tiempos paralelos, tiempos periféricos, tiempos de los bordes; diferentes a los tiempos de civilización homogénea y universal que el proyecto universalista de occidente apoyado en la ciencia y la tecnología nos quieren persuadir. Tiempos de “civilización y barbarie”; concibiendo a nuestras colectividades como la “expresión en que se manifiesta la ambivalencia de nuestro tiempo, en tanto que tiempo productor y reproductor de “civilización” y “barbarie” a la vez”⁶⁰. Los tiempos de “civilización” no preceden a los de la “barbarie”, más bien conviven, por lo que no podríamos ver en la alternativa de la “civilización” la solución a los

⁵⁷ Cfr. Ramírez, M.C. 2001

⁵⁸ Cfr. Danto. A. 1991. En ésta obra se podrá encontrar un análisis muy profundo sobre la dificultad del arte contemporáneo de abarcar dentro de su terminología la palabra “artista”, así como la carencia del término “obra de arte” para mencionar a las producciones actuales del arte.

⁵⁹ Cfr. Foucault, M. 1978.

⁶⁰ Cfr. Fornet-Betancourt, R. 1991

problemas de la humanidad, sino nos veríamos obligados a ver a la “civilización” como uno de los magnánimos problemas de nuestra humanidad. (Establézcase en los vídeos de **Claudio Tapia**, **Para Nosotros También** y de **Damián Zinche** **Juguemos**, esta reflexión dentro de sus obras (figuras 11 y 12).



Figura 11

Claudio Tapia. Para nosotros también. 2004

Propuesta de video arte que se apropia de una publicidad muy conocida para desarticularla a favor del discurso que el artista quiere hacernos ver.



Visto así, el propósito del arte -si pudiésemos hablar de un propósito en específico-⁶¹ estaría encaminado a estudiar las unidades complejas de significado de la cultura; cultura en que esta práctica artística se gesta y desarrolla, por lo que aquí no cabría hablar de cultura sino de culturas; que condensan conocimiento, proporcionando sentido a la producción artística más allá o fuera de su estética⁶². Y sino miremos el minucioso proyecto de investigación sobre la cultura del graffiti y de los graffiteros que están expuestos

⁶¹ En este punto es más claro y lógico hablar de los propósitos de las prácticas artísticas

⁶² Obsérvese detenidamente las obras contemporáneas y se pondrá en duda el planteamiento estético del artista, obras como: las cirugías estéticas de Orlan, las performances de Bob Flanagan, las acciones de Francis Alÿs, etc)

en una instalación que **Gabriela Bernal** llama **Sopa de Letras** (figura 13).



Figura 13

Gabriela Bernal. Sopa de Letras. 2006

Investigación sobre el graffiti y todo el contexto cultural de sus máximos representantes.

La incidencia que el productor y su producto artístico tienen en el tejido social de la comunidad en la que están inscritos, resulta ser el fundamento que nos lleva a aseverar que el compromiso del artista se encuentra en restituir su escenario:

“restablecer los poderes recombina- dos de pensamiento y voluntad para devolverle al hombre la convicción de que su destino -es materia

indecidida, sobre la que a él propio le cabe toda responsabilidad-. Es preciso restaurar el orden de lo político, repotenciar su registro en el dominio de lo público, para incluso, y a partir de ello, repolitizar la totalidad de las esferas de la existencia, proceder a una politización radical -porque ello no significa nada más que reconocernos libres y responsables- de nuestras relaciones con todos y cada uno de los escenarios en que nuestra vida se desenvuelve”⁶³.

Para terminar, y a manera de conclusión, expondríamos que: **1.-** El arte, o las producciones artísticas contemporáneas -para usar términos correctos- expuestas así, resultan ser un documento “social”; social, entendido no sólo desde una perspectiva vinculada con un lineamiento ideológico (socialismo), sino más bien entendida desde los parámetros amplios que nos ofrece el termino “sociedad”, lo cual nos permite comprender al arte en cuanto es pensado, exhibido y discutido por un colectivo humano -cualesquiera que éste sea-, desde el amigo al que mostramos nuestra obra, hasta el jurado (curador, crítico, galerista, etc.) especializado, que reflexionará teóricamente sobre ésta; es decir, la existencia de la obra sujeta a su coexistencia dentro del tramo social, es la que consiente la razón de ser de ésta, en tanto así el mensaje se torna capital dentro de la misma. **2.-** Madurado así, el mensaje desplaza de plano la estética -cualesquiera sea ésta- y valora el contenido, por lo que damos paso a un insólito proceso del arte contemporáneo, un arte de concepto, no únicamente vinculado a los procesos lingüísticos e ideáticos de los sesentas y cuyo nombre de una u otra forma coincide con esta propuesta: el conceptualismo norteamericano e inglés, sino que vamos más allá al entender que el uso del arte como concepto no es únicamente propiedad de esta tendencia, sino la trasciende a extremos nunca antes vistos.

⁶³ Cfr. Brea, J. L. 2006

“tal vez sea posible, incluso aclarar aspectos cruciales de un proyecto que se ha subestimado y cuyos objetivos no sólo se opusieron al arte mismo sino que lo trascendieron, esto es, el proyecto de nadar entre dos aguas en medio de una cultura “no-subordinada” a los cánones metropolitanos o centrales. Es pues, desde los límites cambiantes de esta utópica búsqueda que las prácticas eclécticas constituyentes del Conceptualismo en América Latina deben ser enfocadas”⁶⁴.

3.- El propósito de estas formas de arte -que constituyen parte de las tantas miradas que a su vez proliferan, desde que el planteamiento posmoderno ha dividido al mundo en varias visiones del mundo-, entonces decimos, estaría más próximo a la responsabilidad que carga sobre sus hombros el productor artístico, al ser el constructor de imaginarios colectivos; resulta entendible, que en este traslado de pensamientos es en donde el productor artístico debe tener la suficiente madurez como para que no deba seguir reivindicando la banalidad de una sociedad del espectáculo que nos aniquila por su enorme cantidad de vacío, es entonces, responsabilidad del arte y del productor artístico viabilizar esa carga de contenido -productividad de sentido- que la obra de arte -producción artística- conlleva al interrelacionarse dentro del gran colectivo donde ésta se aloja. 4.- Entender al arte contemporáneo como un fenómeno que rebasa los límites de lo que hasta este momento la institucionalidad artística ha definido como arte, lo cual a su vez permite reestructurar radicalmente tanto a la crítica como a la teoría del arte, obligando a repensar sobre los cimientos de tales estructuras, por lo tanto los difusos “bordes” que dividen al arte y a los artistas de los activistas y militantes políticos resultan, en tal punto, casi invisibles; lo cual produce a su vez, la fluidez de estos artistas que admiten generar nuevos y radicales discursos lejos de la concepción moderna del término, fluyendo hacia nuevas y

⁶⁴ Cfr. Ramírez, M.C. 2001

desconocidas maneras que finalmente se proyectan con una carga gnoseológica hacia su sociedad para llenar ese compacto vacío ontológico del mundo.

REFERENCIAS

- (1) BOURDIEU, P, WACQUANT, L.J.D. (1995) *Respuestas por una Antropología reflexiva*. México: Editorial Grijalbo.
- (2) DANTO, A. (1991). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Editorial Paidós
- (3) FERRATER MORA, J. (2001) *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel. Cuatro Tomos.
- (4) FORNET-BETANCOURT, R. *Supuestos filosóficos del diálogo intercultural*.
- (5) FOUCAULT, M. (1978). *Microfísica del poder*. Madrid: Ed La Piqueta
- (6) HOLZ, H-H. (1979). *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- (7) NIETZSCHE, F. (1973). *El Crepúsculo de los Ídolos*. Madrid: Editorial Alianza.
- (8) RAMÍREZ, M.C. (12/XII/00 – 27/II/01) *Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina*. España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, catálogo de la muestra.
- (9) VALERIANO, B. (1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Editorial La Balsa de la Medusa, 2da edición, Volumen II.
- (10) VATTIMO, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Editorial Paidós.

SOBRE LOS AUTORES

Paulo Vélez León (1981→): Estudió Filosofía, y Economía en Cuenca, Buenos Aires y León. Se especializó en Metafísica y Gnoseología en la Universidad de Buenos Aires en contacto con los profesores D. Brauer, A. Moretti y R. Walton. Ha realizado cursos con los profesores G. Vattimo, M. Ferraris, J. Derrida, E. Tugendhat, P. Strawson, J. Searle, entre otros. Actualmente es Profesor de Estética, Semiótica y Teoría de la Cultura en la Universidad de Cuenca e Investigador en la Universidad de Buenos Aires. Invitado a dictar conferencias y seminarios en diversas universidades. Sus principales publicaciones son: *Discurso sobre los Fundamentos de la Doctrina de la Philosophia Elemental* (2004), *Philosophia and Language. From Being to Word* (2005), *En los orígenes del pensar: Un estudio de Parmenides* (2004).

Hernán Pacurucu Cárdenas (1973→): Estudió Artes Visuales, Diseño, Producción y Estudios de la Cultura en Cuenca. Su producción artística está vinculada al arte conceptual, y, en la dirección y producción cinematográfica con cortometrajes y documentales. Es Profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad de Cuenca. Ha sido curador en diversos eventos, por ejemplo, el Festival Internacional de Cine de Cuenca. Ha expuesto en las más relevantes galerías del Ecuador; en los festivales de cine de Hamburgo, Suecia, Francia, entre otros. Sus principales publicaciones son: *Análisis del discurso artístico: Investigación sobre Arte Contemporáneo y su relación con la sociedad* (2005), *Las nuevas prácticas artísticas: Investigación sobre Arte Contemporáneo Cuencano* (2005), *“Homo-videns” análisis del estado actual del video arte en el Ecuador* (2004), *Importancia del video-arte, el video como propuesta plástica* (2003).

SOBRE LOS ARTISTAS

Adrian Washco Castro (1971→): Estudió Artes Visuales y Estudios de la Cultura en Cuenca. Fue Profesor de la Universidad de Cuenca. Ha expuesto en las principales galerías de la región. Ha sido ganador de los siguientes premios: Medalla de Oro en Pintura, Salón Nacional “Mariano Aguilera”, Salón de la Joven Pintura Cuencana, Tercer Premio Universitario Nacional de Pintura, Primera Mención en El Salón de Arte Nacional Capacitarte, Primer

Premio en El Salón Nacional “Luis A. Martínez”. Ambato. Seleccionado por Ecuador en La "VI Bienal Internacional De Pintura De Cuenca",

Blasco Moscoso Orellana (1979→): Estudió Artes Visuales en Cuenca. Especializado en Artes Plásticas en la Universidad de Cuenca. Su producción artística está vinculada al arte hiperrealista, y, en la dirección y producción cinematográfica de cortometrajes. Es profesor de Dibujo Artístico e Ilustración en la Universidad de Cuenca y profesor privado de Arte en diversas instituciones de la ciudad. Realizó exposiciones de Arte y Cine a nivel Nacional. Ha participado en el Salón Nacional de Pintura de la Bienal Internacional de Cuenca, entre otros.

Gabriela Bernal Moreno (1981→): Estudió Artes Visuales en Cuenca. Especializada en Artes Plásticas en la Universidad de Cuenca. Fue profesora de Arte en el nivel de enseñanza escolar. Asistente de investigación de Historia del Arte de Alexandra Kennedy. Realizó exposiciones a nivel nacional y en Cuba. A participado en: Salón Nacional de Arte Contemporáneo Mariano Aguilera, VIII Bienal Internacional de Cuenca, Salón Nacional de Arte en el Museo de Arte Moderno, entre otros.

Israel Idrovo Landy (1983→): Estudió Diseño en Cuenca. Ha realizado cursos en Madrid y Barcelona. Su actividad se centra en el Activismo Político Social. Es miembro del colectivo Pandilla ARENGA, de la Red de Jóvenes Líderes Sociales del Ecuador y del Movimiento Político Ruptura de los 25. Trabaja en empresa de diseño Argumento: Diseño Ideológico.

Juan Pablo Ordóñez (1975→): Estudió Artes Visuales en Cuenca. Su producción artística esta vinculada al arte conceptual y museografía. Profesor de Arte a nivel de enseñanza media. Ha expuesto en a nivel nacional y en New York. Ha sido ganador de los siguientes premios: I Salón Nacional de Arte “El Comercio” Quito, I Salón Nacional de Arte-Objeto, Alianza Francesa, Cuenca, entre otros. Ha participado en la I Bienal Internacional De Arte-Accion De-Formes en Chile, entre otros.

Ma. José Machado Gutiérrez (1984→): Estudia Artes Visuales, especializándose en Artes Aplicadas en la Universidad de Cuenca, centrandó su orientación en Art Fashion. Profesora de Historia del Arte a nivel de

enseñanza media. Imparte talleres de artes plásticas a nivel de enseñanza escolar. Ha expuesto en las principales galerías de la ciudad de Cuenca; Participando en el Salón Femenino de Pintura organizado por el Museo de Arte Moderno; en el Primer Concurso de Dibujo y Pintura organizado por la Fundación Guayasamín y la Universidad Tecnológica Equinoccial; y en el Salón Nacional de Pintura Eduardo Kingman.

Paulina Ramírez Valdiviezo (1984→): Estudia Artes Visuales en Cuenca. Su producción artística esta vinculada al arte contemporáneo. Ha expuesto a nivel nacional y de América. Ha participado en: Salón Nacional de Arte contemporáneo “Mariano Aguilera”; Primer Concurso de Dibujo y Pintura organizado por la Fundación Guayasamín y la Universidad Tecnológica Equinoccial; Local Project en New York.

Paulina Sánchez Egüez (1978→): Estudió Diseño y Artes Visuales en Cuenca. Ha expuesto en las principales galerías de la ciudad y en Cuba. Ha participado en: Salón Nacional Mariano Aguilera, Primera Bienal Universitaria de Arte Contemporáneo, IX Salón Nacional de Arte; y otros eventos de trascendencia en Ecuador. Su actividad artística también esta orientada hacia el teatro en el género Clown, presentando obras en: Banco Central, Teatro Sucre, Teatro de San Roque, Sala Alfonso Carrasco, entre otros.

Una Publicación de:



Institute
for Advanced Research



Con el Auspicio de:



Políticas al Borde. Una investigación de Arte Cuencano en los Discursos Políticos Contemporáneos, es una publicación de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca y la Bienal Internacional de Cuenca, se termino de imprimir en los talleres de Graficas Hernández en 2006, se imprimieron 300 ejemplares.

Obra de Colección

P O L I T I C A S A L B O R D E