



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Artes
Campus San Juan del Río

Contra la institucionalización del arte: acercamiento a las problemáticas
de la institución, el artista, la obra y el receptor desde la deconstrucción
de Jacques Derrida

Tesis

Que para optar por el grado de:

Maestría en Estudios Interdisciplinarios en Arte y Humanidades

Presenta

Ariadna Teresa Galván García

Dirigida por:

Dr. León Felipe Barrón Rosas

San Juan del Río, Qro., 20 de marzo del 2023.



Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales
de Información



Contra la institucionalización del arte: acercamiento a
las problemáticas de la institución, el artista, la obra y
el receptor desde la deconstrucción de Jacques
Derrida

por

Ariadna Teresa Galván García

se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional](#).

Clave RI: BAMAN-301399



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Artes

Campus San Juan del Río

Contra la institucionalización del arte: acercamiento a las problemáticas
de la institución, el artista, la obra y el receptor desde la deconstrucción
de Jacques Derrida

Tesis

Que para optar por el grado de:

Maestría en Estudios Interdisciplinarios en Arte y Humanidades

Presenta

Ariadna Teresa Galván García

Dirigida por:

Dr. León Felipe Barrón Rosas

Dr. León Felipe Barrón Rosas

Presidente

Mtra. Carla Alicia Suárez Félix

Secretaria

Dr. Edinson Alberto Aladino Pernia

Vocal

Mtra. Myriam Yael Silva Reyes

Suplente

Dra. Lourdes Yunuen Martínez Puente

Suplente

San Juan del Río, Qro. 20 de marzo del 2023.

Resumen

En el presente proyecto se lleva a cabo una lectura crítica sobre los discursos construidos, con los cuales la institucionalización del arte ejerce efectos de apoderamiento, limitando lo que la obra de arte representa de manera universal. Como consecuencia de esto, la interacción que el receptor tiene con la producción artística queda completamente construida y sin espacio para encontrar otros sentidos en la obra. Este marco impuesto es regulado por galerías, museos y revistas, así como por la crítica de arte y la filosofía, en esta última, el arte ha abierto discursos en búsqueda de origen y verdad. Por este motivo se parte de la lectura reflexiva de *Crítica del juicio* (1970) de Immanuel Kant y *Lecciones de Estética* de Friedrich Hegel (1820-1828), obras que el filósofo francés Jacques Derrida sometió a observación en distintos ensayos elaborados en la década de los setenta, dichos textos dieron lugar a la publicación del libro *La verdad en pintura* (1978). Desde las preocupaciones teóricas de Derrida, que trascienden al marco institucional y al canon de las obras de arte, se reflexiona sobre la forma en que se leen y se interpretan las producciones artísticas con la finalidad de encontrar paradojas en los discursos elaborados, construcciones que en la actualidad siguen siendo un aporte trascendental a la crítica del arte. Asimismo, se teoriza al receptor como sujeto activo que busca otros sentidos en la obra de arte, un *receptor ideal* desde el discurso derridiano; esta indagación se realiza a través de la lectura de los postulados teóricos como el marco o *páreigon*, entendido como el límite entre el afuera y el adentro de la obra, o el trazo, para hablar del producto artístico en términos de huella, así como la presencia-en-ausencia y su vínculo con el espacio-de-intensidad, comprendido como el espacio de relaciones entre la creación y la contemplación. Para efectuar el análisis se aborda *La verdad en pintura* con el objetivo de descentralizar, por medio de la deconstrucción, la institucionalización del arte, asimilada como reguladora de las interpretaciones y de las formas de leer las obras para desplegar sentidos infinitos.

Palabras clave: institucionalización del arte, descentralizar, deconstrucción, marco, trazo, espacio-de-intensidad, receptor ideal.

Abstract

In this project, we carried out a critical reading about constructed speeches with which the institutionalization of art exerts empowering effects limiting what the artwork universally represents. As a result, the interaction between the recipient and the artistic production remains entirely built and without space to find another sense of the work. This imposed framework regulated by galleries, museums, and magazines, as well as by art criticism and philosophy; in this last, art was open to speeches in search of the origin and the truth. For this reason, we start with a reflexive reading of *Critique of Judgment* (1790) by Immanuel Kant and *Lectures on Aesthetics* by Friedrich Hegel (1820-1828). French philosopher Jacques Derrida summed up these works with observations in different essays made in the seventy decades. These texts give place to the publication of the book *The Truth in Painting* (1978). From the theoretical worries of Derrida, which transcend the institutional framework and the canon of artwork, we reflect on how are read and interpreted the artistic productions to find paradoxes in the elaborate speeches, constructions that today still transcendental contributions to art criticism. At the same time, we theorize the recipient as an active subject who search other sense in the artwork, an *ideal recipient* from the speech of Derrida; We carried out this inquiry through the reading of theoretical postulates such as the framework or *parergon*, which is understood as the limit between inside and outside of the work or stroke, to talk of the artistic product in terms of trace, as well as the presence in absence and its link with the space of intensity understood as the space of relation between the creation and contemplation. To carry out the analysis, we tackle *The truth in painting* to decentralize the institutionalization of art through deconstruction, assimilated as a regulator of the interpretations and the ways of reading the works to unfold infinite senses.

Keywords: Institutionalization of art, decentralization, deconstruction, framework, trace, space of intensity, ideal recipient.



Dedicatoria

A aquellas personas que estuvieron conmigo en este camino de descubrimiento de mundos y de emociones, gracias por apoyar hasta mis ausencias durante este tiempo.

A mi mamá, Adriana. Gracias por apoyarme a tu manera, por siempre estar.

A los seres que cambiaron todo: a Ali, Beni, Lai y Beto gracias por su acompañamiento en las noches de desvelo. A mi Charo y Hércules que hoy ya no están aquí. Los amo infinitamente mis perritos

Agradecimientos

Agradezco a la Coordinación de la Maestría en Estudios Interdisciplinarios en Arte y Humanidades, a la Facultad de Artes y a la Universidad Autónoma de Querétaro por la apertura de caminos de encuentro y unión entre disciplinas, enfoques y conocimientos. Con su dedicación y esfuerzo continuo brindaron la posibilidad de comprender el mundo de distintas maneras desde el arte y las humanidades junto a grandes personas.

Agradezco al Doctor León Felipe Barrón Rosas por su apoyo, acompañamiento y paciencia, sobre todo la enorme guía y el desafío.

Agradezco a la Maestra Carla Alicia Suárez Felix, al Doctor Edinson Alberto Aladino Pernia, a la Maestra Myriam Yael Silva Reyes y a la Doctora Yunuen Martínez Puente por sus aportaciones y por los conocimientos compartidos.

Agradezco a mis compañeros por ser fuente de inspiración y de apoyo.

Agradezco a mi familia y amigos por el cariño y el soporte. Por las pláticas que giraban en torno a las lecturas, ensayos, avances y retrocesos; sobre mis anhelos e inspiraciones durante este tiempo.

Agradezco la oportunidad de haber conectado de otra manera conmigo, así como con intereses que habían quedado desvanecidos. Por los aprendizajes e instantes de estos años.

Índice

Resumen	iii
Abstract.....	iv
Dedicatoria.....	v
Agradecimientos	vi
Índice	vii
Índice de figuras.....	ix
Introducción	x
Capítulo I. La institucionalización del arte.....	16
1.1 Institucionalización del arte.....	16
1.2 Juicios estéticos en la Crítica del juicio de Immanuel Kant	28
1.3 Párrergon en la Crítica del juicio de Immanuel Kant.....	36
1.4 Filosofía del arte en Lecciones de estética de Friedrich Hegel.....	44
1.5 Origen en las obras de arte en Lecciones de estética de Friedrich Hegel.....	48
1.6 Párrergon y origen.....	52
1.7 Descentralización y deconstrucción de la institucionalización del arte en La verdad en Pintura	56
Capítulo II. Marco o párrergon como límite, y el trazo para hablar de la huella.....	59
2.1 Advertencia sobre las condiciones que operan a la hora de hablar sobre arte y pintura 59	
2.1.1 El encuadre como una estructura	63
2.1.2 La problemática de distinguir lo que es esencial y lo que es accesorio en una obra	66
2.1.3 Crisis del marco o párrergon: instancia inapropiable en la obra de arte, un silencio o espacio abierto	70

2.2 Trazo, para hablar de la obra en términos de huella	79
2.2.1 Obras de arte como estructuras sobrevivientes, como huellas.....	80
2.2.2 Idioma del dibujante que firma: lo identifica y lo determina	84
2.2.3 Las formas expandidas: el problema de la autenticidad	89
2.2.4 Marco suplementario, contrato de aprobación institucional colocado por el espectador	94
Capítulo III. La presencia-en-ausencia y su vínculo con el espacio-de-intensidad	101
3.1 Aprender a la pintura como receptor.....	101
3.1.1 Otredad: marco que separa y reúne al receptor y al artista.....	107
3.2 Teorizar al lector activo como sujeto que busca otros sentidos en la obra de arte ...	111
Conclusiones.....	125
Referencias.....	135

Índice de figuras

Figura 1. Walter Scott, Sandy, the Most Unlikable Person Ever, Visited the Museum (2022).	20
Figura 2. Will McPhail, I said, ‘I wonder what it mean’, not ‘Tell me what it means’ (2017).	22
Figura 3. The Vitascope Advertisement (1896).	65
Figura 4. Harper's Weekly, The Metropolitan Museum of Art, opening reception in Dodworth Mansion, 1872	71
Figura 5. Xavier García, Tierra no car (la deriva) 2018.	76
Figura 6. Valerio Adami, Portrait de Jacques Derrida (2004).	88
Figura 7. John Singer Sargent, Madame X (Madame Pierre Gautreau) (1884).	102
Figura 8. Jessi Rado, Museum of Healing Attention, Visits de Museum (2022).	118
Figura 10. Félix González-Torres, Untitled (Perfect lovers) (1991).	122

Introducción

El presente escrito, como lectura crítica, reflexiona sobre las obras que son celebradas y conservadas bajo el control del mundo del arte. La institucionalización del arte ejerce efectos de apoderamiento sobre las obras, lo que tiene como consecuencia que la interacción que el receptor tiene únicamente se dé a través de un discurso ya justificado que construye y limita las formas de leerlas, además de cómo las vemos y nos relacionamos con ellas. Con estas construcciones se le dice al receptor lo que la obra de arte es o no es, y a partir de su significado se desarrollan historias institucionales, narradas para explicar, conocer y replicar. Sin embargo, una obra puede hablar muchos idiomas, por lo que se busca un receptor activo que lleve a cabo una lectura con apertura a distintos discursos, es decir, que no busque significar una cosa y decir una única verdad. Con la ayuda del receptor, la obra de arte busca ser.

Por su parte, Jacques Derrida, filósofo francés admirado y criticado por la sociedad académica, se encargó de poner en jaque la forma de leer los textos filosóficos. A partir de las preocupaciones teóricas de este pensador, el presente estudio reflexionará sobre la forma en la que se leen y se interpretan las obras artísticas. *La verdad en pintura* (1978) es fundamental para llevar a cabo el análisis con relación a distintos elementos que Derrida tomó como partes que integran a una pintura, reconociendo la centralidad negada de las características que habían sido consideradas irrelevantes para darle sentido al idioma de la obra de arte. En este libro se indaga, a lo largo de una lectura crítica, distintos discursos que cuestionan las certezas en torno al arte y ponen en duda los límites que se le han construido.

El reflexionar y el poder teorizar al lector activo se da principalmente a partir de las preocupaciones abordadas por Derrida en *La verdad en pintura*, así como en otros escritos con los cuales hace frente a las instituciones filosóficas, por ejemplo, *De la gramatología* (1967), *La diseminación* (1969) y *Márgenes de la filosofía* (1972). También existen otros textos que continuaron con su huella, es el caso de *Ulises gramófono* (1985), *Espectros de Marx* (1993), *La universidad sin condición* (2001), entre otros. Con el seguimiento y

trayecto de sus textos, se encuentra una mejor aproximación a sus reflexiones que influyen en distintos ámbitos, como en el arte.

La finalidad de esta investigación es trascender el marco institucional de las obras y generar un acercamiento que refleje el deseo de buscar campos de acción importantes en las prácticas artísticas contemporáneas, es decir, que vayan más allá del canon de la historia y las teorías del arte. La deconstrucción es fundamental para descentralizar la institucionalización del arte, pues da cuenta de los límites y los presupuestos inexpresados de las obras.

El arte abre discursos filosóficos que buscan el origen, el fundamento y el significado de las obras, por este motivo, en el primer capítulo titulado “La institucionalización del arte”, se realiza una lectura sobre la institucionalización de la obra artística, entendida como la estructura que ha delimitado lo que lo artístico representa de manera universal (en los museos, las galerías, las revistas, la crítica de arte y la filosofía). En *La verdad en pintura*, Derrida sometió a observación los postulados de dos filósofos alemanes. La examinación de ambos discursos funciona para entender cómo se puede descentralizar el concepto de la obra de arte, tomando a la filosofía como soporte.

Immanuel Kant, con la *Crítica del juicio* (1790), aborda a la experiencia como punto central de la filosofía moderna. Asimismo, da autonomía filosófica al arte, ya que lo separa de otros tipos de conocimiento, constituyendo el inicio de la estética que ha dominado hasta nuestros días. En este tratado, el pensador identifica al arte como el punto medio para reconciliar la discordia entre los fenómenos internos y externos, entre el adentro y el afuera. Dentro de este análisis se encuentra al *páreigon*, como una de las preocupaciones teóricas centrales que Derrida aborda, a diferencia de Kant, para quien apenas es una estructura nombrada en su teoría de lo bello y del arte, pues lo considera como algo externo a la obra, un ornamento.

En *Lecciones de Estética* (1820-1828), Friedrich Hegel piensa al arte desde la filosofía, y lo considera como un medio que despliega la verdad del espíritu, ya que cubre sus intereses más profundos al generar obras como manifestación. En otras palabras, el arte en su variedad permite evocar sentimientos y, de esta manera, cumple con su fin esencial: tanto el arte, como la filosofía, revelan mejor al espíritu absoluto en el camino hacia la

autoconsciencia. En este libro se identifica un sistema sobre la teoría del origen de la obra, una hipótesis circular que invita a no transgredir, ya que se compone de reapariciones del espíritu como origen, medio y fin.

A partir de estas lecturas, Derrida piensa un espacio en el que la obra pueda ser, pero advierte que su existencia solo es posible desde los discursos que la han delimitado. Este marco, al tratarse de una construcción, puede tener puntos de quiebre, como la accidentalidad humana o la necesidad constante que se tiene por la búsqueda de nuevos horizontes y caminos que permitan observar de manera diferente las concepciones del mundo y sus tradiciones.

El arte se constituye como una institución desarrollada, que hoy se ubica como un todo o un mundo, pero esto no significa que es posible definir el arte a partir de un único elemento, pues cada una de aquellas producciones innovadoras ha tenido sus particularidades y ha abierto nuevas técnicas, al igual que otros sentidos. En el segundo capítulo, “Marco o *párergon* como límite, y el trazo para hablar de la huella”, se realiza una lectura desde la perspectiva de Derrida sobre preocupaciones teóricas que trascienden al marco institucional y canon de las obras de arte, esto es ¿cómo hablar de la verdad en el arte, si tiene muchas posibilidades?

El marco o *párergon* entendido como el límite entre el afuera y el adentro, escoge lo que quiere presentar, delimita el contenido y responde a una estructura que es finita. Es en los límites de este marco donde reside la problemática de distinguir lo que es esencial y lo que es accesorio en una obra, porque todos los discursos filosóficos sobre el arte se estructuran a partir de la exigencia de distinguir entre el sentido interno de cada obra y su apariencia externa. Pero el marco tiene la peculiaridad de poder cambiar, en aquel espacio vacío que acoge pluralidad, para pensar de una manera diferente.

Derrida publicó en la revista *Tel Quel* el texto de “Párergon”, en el cual pone en crisis al marco y da cuenta de su una instancia inapropiable, el silencio que provoca que la obra de arte sea en sí misma una apertura de posibilidades y de mundos. El arte se ha salido una y otra vez del marco construido, y como ejemplos de esto se pueden mencionar resistencias tales como las vanguardias, el *happening* o *performance*, el *graffiti* y el *street*

art, ya que estas expresiones ocupan espacios ajenos al mundo del arte o el bioarte como propuesta nueva de interdisciplina y transdisciplina.

Al colocar en el centro al marco o *páreigon*, también es posible sacar del olvido elementos como el trazo y reflexionar sobre otros aspectos de una pieza artística. Se puede hablar del trazo en términos de huella como parte de la construcción de una obra, que a pesar de no estar presente, vuelve y perdura, por lo tanto es testigo y estructura sobreviviente. En la huella se encuentra algo que viene del artista y que se da a través de él, en un aspecto fantasmático del estar-ahí del autor, desde un pasado y una memoria; sin embargo, la huella cuestiona el origen, ya que no es productor. Es un modo de presencia que reaparece y deconstruye la oposición entre los tiempos y la relación con el receptor.

A partir de la exposición artística del italiano Valerio Adami y del francés Gérard Titus-Carmel, que dio lugar a los ensayos publicados en los setenta “+R” y “Orlas”, textos que forman parte de *La verdad en pintura*. Derrida reflexiona sobre el trazo y la firma, así como en el idioma del autor y su función autobiográfica en la obra. El filósofo destaca a estos elementos como la forma de hablar de manera particular de una persona, que en pintura se refiere a la singularidad del rasgo, es decir, en relación con la identidad y lo propio del artista. El idioma hace referencia a la presencia del artista en la obra como retorno, esto puede significar rigidez, pero también posibilita los desvíos de las interpretaciones.

Por otro lado, Derrida también habla sobre el problema de la autenticidad de las producciones artísticas y su proceso de repetición en relación con el trazo singular del autor, pues todo puede ser imitado o copiado. En la obra de arte tomada como paradigma, el autor firma en el soporte con su trazo y con su re-aparecer, mientras que en las reproducciones, al ser copias de las copias, como resto, van más allá porque gracias a las reproducciones simuladas se idealiza a los modelos originales y, en consecuencia, las réplicas se vuelven descendencia de otras copias, huella de huellas. Pero en la obra de arte firma el autor y, al mismo tiempo, firman los receptores como sujetos activos que reconocen a la obra.

El reconocimiento del receptor se genera cuando cede una parte así mismo, de la misma forma en que lo hace el artista desde su presencia-en-ausencia como propietario de

la obra en términos legales y biográficos. De esta manera se establece una conexión con la obra de arte, dentro, fuera y a pesar del marco que separa, y a la vez conecta, la entidad del receptor y del artista por su estar-ahí, en un proceso infinito de acción y de idiomas.

En el tercer capítulo “Presencia-en-ausencia y su vínculo con el espacio-de-intensidad”, se parte de la firma como el signo que deja el autor en su obra de arte y que permite identificarlo en tanto idioma propio, esto último implica cierta presencia del espectro. El efecto de esta continuidad en la pintura le proporciona al receptor una obra impregnada de reapariciones y, en este espacio-de-intensidad, ambas presencias están involucradas en un tiempo y espacio deconstruidos. Igualmente, se habla de la obra en términos de huella que lleva a un tejido de posibilidades a través de la mirada y la memoria, superando así el marco de presencias y ausencias, a la vez que lo hace de las vías institucionales como las únicas formas de aprehender la obra de arte.

Se trata de considerar otras maneras, de reflexionar componentes específicos de la obra artística para atravesar los bordes marcados, este marco que se extiende fuera de la pieza para volver a ella después de haber atravesado el espacio de relación con el espectador y el autor, separados, pero a la vez reunidos. Aquí se genera una conexión donde se enlaza la otredad, entendida como la comprensión y el acercamiento con el otro. En este sentido, se encuentra en la otredad un espacio para reunir al receptor y al artista, aunque Derrida sostiene que implica una distancia y una diferencia.

A pesar de esto, se puede ir más allá para encontrar otros significados, con los cuales se puede comprender y tomar conciencia del autor y de uno mismo. Por consiguiente, se propone un personaje activo capaz de realizar una reflexión profunda ante una obra de arte. En su meditación, se necesita que este sujeto activo descentralice los elementos simbólicos que pertenecen a un sistema institucional y que no los signifique dentro de la obra, esto es, que no se limite a replicar el sentido ya dicho, sino que encuentre otras posibilidades de interpretación.

En el apartado de las conclusiones se resalta la importancia de profundizar las preocupaciones teóricas abordadas en *La verdad en pintura*, desde el marco que se ha construido en torno al arte. Partir desde la misma institucionalización que se ha encargado de montar una base y una estructura racional para la apreciación y el entendimiento de las

producciones artísticas, es fundamental para cuestionar las descripciones, las interpretaciones y los significados que existen en las obras. De la misma manera se insiste que leer de manera crítica libros de suma importancia como la *Crítica del juicio* y *Lecciones de estética*, permite dar cuenta de los motivos que le ayudan al receptor al momento de hablar de lo bello y del agrado cuando de arte se trata. Asimismo, la lectura de teorías filosóficas se plantea como el camino capaz de ofrecer la verdad hallada en las disciplinas artísticas, del mismo modo que contribuye a repensar la forma en que se recibe a las obras desde los discursos lógicos y dados, con los cuales el receptor se desvanece en pasividad.

Con el marco o *párragon* se insiste en la importancia del receptor como personaje activo ante la obra de arte, para poder generar otros sentidos y posibles tejidos que conectan con muchas significaciones, independientemente de las ya conocidas. Se realiza una comparación entre el marco y este personaje que ha quedado sin participación, pues solo se le trata como un accesorio; en ambos existen posibilidades para descentralizar lo que se ha construido desde las instituciones culturales. Partiendo de la noción del trazo como huella, se encuentra la conexión a otros textos que cuestionan el origen de la obra artística. Por medio de estas lecturas, se accede a una perspectiva deconstruida que facilita la posibilidad de distinguir un por-venir en la obra y, de esta manera, se encuentran sentidos desviados y textos en movimiento desde la concepción del creador y de otros cocreadores.

Por último, se vislumbran espacios dedicados al arte que buscan trascender el marco institucional con alternativas de exposición o difusión, así como otras maneras de ser artista, pero también de interactuar con los receptores. Gracias a estas propuestas, la deconstrucción y la participación de los receptores a los que se les devuelve el poder de accionar, se pueden descentralizar los textos hacia otras interpretaciones y reflexiones. Se remarca que por medio de la relación que se genera en el espacio-de-intensidad, que va más allá del recibir información de un texto que se ha impuesto, la obra puede ser, incluso dentro de los marcos de la institucionalización del arte.

Capítulo I. La institucionalización del arte

En este capítulo se realiza una lectura sobre la institucionalización del arte, entendida como la estructura que ha delimitado lo que la obra de arte representa de manera universal por medio de distintas instituciones como las galerías, los museos y las revistas, así como de la crítica de arte y la filosofía; en esta última, se han abierto discursos en búsqueda del origen y la verdad del arte. La lectura crítica se realiza desde la obra de dos filósofos alemanes que Jacques Derrida sometió a observación en distintos ensayos elaborados en la década de los setenta, textos que dan lugar a la publicación de *La verdad en pintura* (1978). Immanuel Kant en la *Crítica del juicio*, obra escrita en 1790, aborda la experiencia como punto central de la filosofía moderna para comenzar sus reflexiones, dotándola de una nueva significación por medio de la estética. Por su parte, en *Lecciones de Estética*, un escrito realizado entre 1820 y 1828, Friedrich Hegel estudia al arte desde la filosofía como un sistema de pensamiento que despliega la verdad, esto dado que revela al espíritu absoluto por medio de la expresión, un fenómeno que se puede dar en el momento de la creación de productos artísticos en su camino hacia la autoconsciencia. Dichas lecturas funcionan como base para descentralizar la institucionalización del arte, puesto que, desde el compendio de los ensayos que conforman *La verdad en pintura* de Derrida, se deconstruyen los discursos filosóficos de Kant y Hegel sobre el arte, esto con la finalidad de desplegar otros sentidos posibles que se pueden encontrar en la obra de arte.

1.1 Institucionalización del arte

El mundo social está condicionado por estructuras independientes a la percepción y a la voluntad de las personas. Dicha configuración es capaz de orientar las prácticas o representaciones de los individuos, influyendo en la capacidad que tienen de interpretar su entorno y de comunicarlo. *El orden natural de las cosas* fue una exposición que se llevó a cabo en el Museo Jumex en el año 2016, posteriormente se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo de Querétaro al cumplir su primer aniversario. La intención era generar un acercamiento que reflejara el deseo de los artistas de buscar campos de acción que trascendieran el marco institucional y el canon de la historia del arte, elementos que caracterizan el campo artístico construido. La exposición comprendía a la imagen como un

organismo que “se forma mediante un proceso organizativo en el que las partes individuales han sido determinadas por las dinámicas de un sistema extensivo e integrado” (Fundación Jumex, 2016). En otras palabras, se recibe a la obra como un todo a partir de la lectura de cada elemento que termina teniendo un valor de significación, además de identificarse el estilo del artista con ciertos componentes en común entre distintas piezas. Dichas características en común generan códigos específicos de la individualidad del artista y, por esta razón, se considera una necesidad y un deber la teorización acerca de lo que se habla en la pieza artística.

Pierre Bourdieu describe a la sociedad como un “sistema de relaciones de fuerza y de sentido entre los grupos” (1977, p. 12). Igualmente, exploró la producción artística desde el consumo cultural al inspeccionar el campo¹ del arte, en el que toda la historia está presente desde su perspectiva: en las obras, las biografías, las tendencias y los estilos. Para el sociólogo francés, la creación artística se da como resultado de un tipo de *habitus*², situado en una posición histórica y social determinada, haciendo posible que el artista, inseparable de la obra, transforme el sistema esquemático.

George Dickie en *El círculo del arte: Una teoría del arte* (2005) considera a la institucionalización del arte como condición para que una obra sea concebida como una obra de arte, teniendo en cuenta que para cada definición de arte se ha excluido a todas aquellas expresiones que no se han reconocido como arte. La institucionalización del arte es la estructura que delimita a las piezas artísticas. ¿Qué se trata de decir con el término delimitar? Hace referencia a fijar con precisión los límites de algo y, en este sentido, determinar lo que la obra de arte representa de forma universal, por lo tanto, es decirle al receptor lo que la obra de arte es o no es y qué significa. Por ejemplo, si una famosa

¹ El campo como concepto base de Bourdieu, es el esquema del ordenamiento de las realidades sociales, culturales y simbólicas, asimiladas por medio de procesos complejos de socialización, orientando la racionalidad de los actos y estructurando los sentidos del mundo. Asimismo, se puede explicar como el espacio estructurado, es decir, compuesto por instituciones y prácticas que han organizado y articulado históricamente a las colectividades. Estos espacios son percibidos multidimensionalmente, en donde lo simbólico tiene la función de reproducir y donde el conjunto de valores compartidos alimentan el sentido de la vida, al igual que la toma de posiciones y decisiones (Vizcarra, 2002, pp. 55-68).

² “Los campos producen *habitus*. Entendemos al *habitus* como sistema de disposiciones adquiridas que funciona como un sistema de esquemas y está conformado por procesos de percepción y valoración” (Vizcarra, 2002, pp. 55-68).

exposición de Andy Warhol o de Pablo Picasso se exhibe en México o en Milán, aquí y allá la misma obra “transmite” o “dice” exactamente lo mismo, las únicas grandes diferencias entre ambas exposiciones serán el lugar en el que se expone, el idioma, así como la traducción que se realice y el contexto del aquí y el ahora.

La institucionalización del arte se ha encargado de regular las interpretaciones y las formas de concebir la obra de arte a lo largo de la historia. Desde las pinturas rupestres se ha implementado la dialéctica entre el contenido y la forma, algo que caracteriza a la historia del arte, ya que ha apostado por la representación de las cosas. Esta dialéctica llega incluso hasta las instalaciones, los *happenings* de los años sesenta o los lienzos de los creadores contemporáneos más extravagantes. No solo se valoran las descripciones, lo que se habla o se escribe de las obras de arte, sino que también se hace historia a través de ellas, puesto que se cuenta para explicar y para saber. Dicho de otra manera, se fabricaron historias institucionales que se han contado desde hace tiempo, y seguirán siendo contadas de distintas formas o con ciertos contenidos para instruir a los alumnos, los artistas, los historiadores, los críticos de arte y los filósofos de cada época, como una especie de “contrato con el mundo extra-universitario” (Derrida, 1984, como se citó en Asensi, 2019, p. 108).

Para profundizar en el tema sobre la institucionalización del arte desde la perspectiva derridiana, es importante hablar acerca del 12 de junio de 1984. En ese año, Jacques Derrida inauguró en Alemania el *James Joyce International Symposium* con la conferencia: *Ulises gramófono*. Entre experiencias de viajes, tarjetas postales y llamadas telefónicas, el filósofo retardó el momento para entrar de lleno a su tema y, a la vez, empezó a poner en contexto la legitimidad de la institución joyciana frente a lo que él llamó “la asamblea más intimidante del mundo”. Al evento habían asistido los expertos joycianos que, para Derrida, eran “tanto los representantes como la consecuencia del proyecto más poderoso destinado a programar a lo largo de los siglos la totalidad de las investigaciones en el campo onto-lógico-enciclopédico con la finalidad de conmemorar su propia firma” (Asensi, 2019, p.106). Lo que Derrida trataba de expresar es que los expertos, en este caso los estudiosos del simposio joyciano, dominaban la memoria y la cultura de James Joyce,

imposibilitando el escribir algo nuevo de la obra del escritor irlandés, pues todo ya estaba dicho³.

La experiencia de Derrida en el simposio es un ejemplo de la crítica que el filósofo le hace a la institucionalización como generadora de formas limitadas del conocimiento, de ver e interpretar un objeto artístico o intelectual, ya que no tienen la intención de buscar pistas o caminos nuevos para comprender su objeto de estudio. La interpretación institucionalizada solamente hereda la historia y las descripciones; explica para que se repliquen en las nuevas generaciones sus saberes, perpetuando así la verdad y la esencia predeterminadas. De este modo desplazan la necesidad de receptores, artistas o interesados en el arte de practicar o indagar por nuevos rumbos, es decir, de todas aquellas maneras que no se apeguen a los discursos que se leen en libros de historia, en cursos impartidos en instituciones educativas o en los textos que se encuentran en las exposiciones de los museos o las galerías.

Con referencia a lo anterior, la necesidad de acompañamiento de la obra de arte, evitando dejarla sola, está presente en la experiencia del receptor con la pieza en el momento en que se genera el diálogo con ella, pero en específico cuando la actividad se va dando en un solo sentido, porque generalmente el espectador se limita a observar. Debido a la información que se obtiene por parte de los estudiosos del arte, se tiene su descripción y su significado con una síntesis o una opinión de otra persona, por consiguiente, ya no es necesario cuestionar o interpretar al estar todo dicho. Es una forma de producción y reproducción al tener formas y esquemas interpretativos que le dan sentido a la obra. Y es cierto, el texto facilita la interpretación de cualquier imagen, película o canción, como lo

³ La literatura, comprendida como texto dentro de un conjunto de reglas, mantiene una relación con sistemas de corte académico, político, jurídico y social que establecen lo autorizado a decir y también lo que se tiene que ocultar; además afirman la propiedad y la originalidad. Como consecuencia, es posible identificar a las obras literarias, clasificarlas y controlarlas, es decir, se evidencia su inscripción a una genealogía a pesar de las rupturas que supongan atravesar. Aunque la literatura como institución histórica comporta cierto poder, por lo tanto, una regulación de por medio, también puede exceder, interrogar y ficcionar (Trujillo, 2021) los fundamentos institucionales con los que se construye. En “Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida” (1989), el filósofo francés se refiere a la literatura como una “institución ficticia” puesto que la literatura tiene el poder “de decirlo todo lo detenta no sin autorización, y también, no sin una relación con el devenir, que es también cierto por-venir de la idea moderna de democracia” (Trujillo, 2021, p. 645) donde la escritura literaria contemporánea parece ofrecer un privilegio para acceder a la estructura general de la textualidad.

hacen las instrucciones para armar un mueble, ¿cómo no lo haría también la descripción o la crítica de alguna obra?

El artista, la galería, las prácticas de la historia del arte, y la estética filosófica en tanto disciplina, deben, en su conjunto, en uno u otro sentido, ofrecer un camino y ser diferentes, quizá muy diferentes de lo que han sido desde hace mucho tiempo. (Danto, 1997, p. 39)

Se da por sentado lo que dicen los textos sobre la obra de arte. Estos juicios emitidos previamente no permiten ver a la obra desde la descripción, la perspectiva o la interpretación de cada receptor, sino que se ve a través de la mirada de otros, como se ejemplifica en las Figura 1. Pero también existen diferentes tipos de receptores que se sentirán invitados a interactuar con la obra de arte, desde su interpretación, dándole un sentido singular a esta a través de la apertura de la visión y reflexión propia, descentralizando la institucionalización del arte.



Figura 1. Walter Scott, Sandy, the Most Unlikable Person Ever, Visited the Museum (2022).

Nota: recuperado de MoMA Magazine.

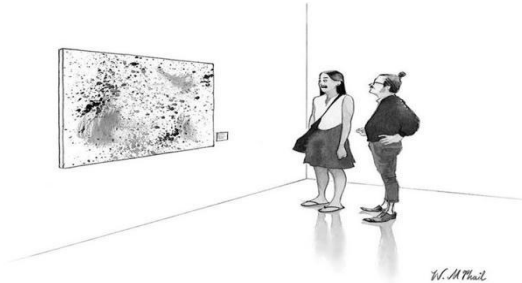
¿Y quiénes son las personas que actúan y perpetúan la institucionalización del arte? Se trata de la empresa artística, que cuenta con distintos roles interrelacionados para determinar qué es el arte. George Dickie (2005), filósofo y especialista en estética, ubica los roles existentes dentro del mundo artístico en su trabajo *El círculo del arte: Una teoría del arte*. Primero destaca el grupo de presentación compuesto por el artista y el receptor, también debe de haber un intermediario llamado presentador, por ejemplo el museo. Posteriormente

menciona los papeles secundarios, mismos que desempeñan los críticos de arte que interpretan o comprenden la obra, así como los comercializadores del arte, que ponen en escena la obra y al artista a través de relaciones públicas y negociaciones. Dentro de las funciones mencionadas, es importante mencionar los intermediarios, tales como las galerías, los museos, las revistas y la crítica de arte, que se vuelven “espacios de exposición institucional concebidos como espacios ideológicos” (Hernández y Martín, 1998, p. 54).

Las galerías de arte son espacios culturales de carácter privado y abiertos al público. Su finalidad es la exposición y el comercio de las obras, además de estimular la creación y la promoción de los artistas que pueden ser invitados a presentar sus obras. En ocasiones, con el fin de promover el arte o el mercado, empresas, instituciones o fundaciones, instalan galerías buscando un beneficio económico. En función del objetivo que esté detrás de la exposición, se encuentran ciertos tipos de artistas que contextualizan la meta planteada. Habrá otros tipos de fines, como visibilizar alguna situación en particular, por ejemplo, alguna asociación o colectivo que busque promover actitudes o valores mediante una actividad colectiva, puede exponer una galería de arte con los resultados obtenidos. A partir de este punto de exhibición, el artista y su obra se empiezan a concebir desde cierta mirada, con la finalidad de darse a conocer, ya que para muchos artistas que inician su carrera en el mundo del arte, la galería es la oportunidad de obtener una crítica positiva para ganar prestigio, aumentando el precio de sus futuras producciones y encontrando un beneficio económico. Adicionalmente, al darse las exposiciones en espacios abiertos y generalmente gratuitos, la interacción con el público es mayor. Generalmente los museos tienen una arquitectura única o imponente, situada en una excelente ubicación dentro de la ciudad. El *International Council of Museums* describió al museo como:

(...) una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo. (2007)

Apreciar la obra de la que tanto se ha investigado y que se anhela tener frente a frente, o asistir a la exposición que finalmente ha llegado a la ciudad después de recorrer las grandes sedes mundiales del arte, son experiencias que empiezan a hacer presente la emoción en el receptor. Al entrar al museo es posible recibir instrucciones por parte de un guardia que informa sobre el camino a tomar para iniciar el recorrido, adicionalmente esta figura se encarga de salvaguardar la seguridad de las obras de arte en cada sala. Si se decide tomar el camino recomendado, el guardia guiará a los visitantes por distintas salas u órdenes, seccionadas dependiendo de la época, del autor o de un tema en particular, asimismo, se encontrará una explicación sobre la sala, la exposición, el artista o los artistas y su punto en común. En particular, se describe cada pieza inmersa con las demás, las cuales se sustentan, pero también se cuestionan y se constituye a partir de un orden que en conjunto representa una propuesta, esto es, la intención que se desea compartir con el público, dando un mensaje que construye a la obra y lo que la obra representa, frustrando la interpretación de los asistentes, como se muestra en la Figura 2.



*"I said, 'I wonder what it means,'
not 'Tell me what it means.'"*

Figura 2. Will McPhail, I said, 'I wonder what it mean', not 'Tell me what it means' (2017).

Nota: recuperado de The New Yorker Cartoons

El museo es el espacio en el que encontramos distintas formas de arte⁴. En este lugar especialistas, académicos, críticos, artistas, entre otros, han aprobado y clasificado las

⁴ La disposición estética que se da en estas instituciones, según Bourdieu, es "una manifestación del sistema de disposiciones que producen los condicionamientos sociales (...), en un momento dado del tiempo, con respecto a las coacciones de la necesidad económica. Pero es también una *expresión distintiva* de una posición

piezas como obras de arte. Goerge Dickie (2005) refiere que, cuando las obras son reconocidas como arte, ocupan una posición dentro de un marco o un contexto institucional. En *Art and the Aesthetic* (1974), el filósofo estadounidense define a la pieza como obra de arte partiendo del estatus que se le otorga a partir de la apreciación positiva de las personas que actúan como parte de una institución.

Para llegar a estas instituciones, es probable que la vida del artista y sus obras de arte ya se hayan hecho presentes en publicaciones de revistas especializadas u otros medios de difusión. El objetivo de las revistas es divulgar acciones, fenómenos artísticos, críticos y procesos investigativos dirigidos a las comunidades académicas, artísticas, de historiadores y a un público más amplio interesado en profundizar en el campo del arte. En estas publicaciones, los especialistas o académicos ofrecen un instrumento de intercambio para la investigación como plataforma de pensamiento crítico, así como para la difusión de las múltiples formas de expresión y representación del mundo artístico. La publicación periódica es una herramienta importante para la institucionalización del arte y para la crítica, porque las revistas se conectan con el pasado y se mueven en diferentes temporalidades y espacios, ya que su alcance no tiene comparación alguna, ejerciendo una influencia concreta en la vida intelectual de la sociedad y su cultural.

Dentro de las publicaciones periódicas se pueden encontrar las opiniones que un crítico da sobre las obras de arte. La crítica es la emisión de un juicio. El juicio contiene una valoración cargada de conocimientos, experiencias, lecturas, análisis y reflexiones a partir del aprendizaje de criterios como la historia, la antigüedad, la autenticidad y las particularidades de la obra, al igual que sus similitudes con otras, como ser la procedencia, la técnica, etc. El nacimiento de la crítica se da durante los siglos XVII–XVIII, en un momento en el que la burguesía europea comenzó a buscar espacios en instituciones sociales, como periódicos o cafés, para el intercambio de información y discursos

privilegiada en el espacio social” (Bourdieu, 1998, p.53), es decir, se crea un marco del gusto, que une entre semejantes y distingue de los demás, creando separaciones. Por este motivo, se encuentran producciones artísticas completamente diferentes dentro de los museos o galerías de arte de una gran ciudad como el Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM en Ciudad de México, en comparación a la Galería Tequis ART ubicada en el Centro de Tequisquiapan en Querétaro o el Museo Comunitario de Pinal de Amoles “General Tomás Mejía Camacho”, que si bien este último no centra su interés en arte, como tal, si exhibe piezas para la difusión cultural de la Sierra Gorda.

diferenciados sobre el gusto cultural. Con esta acción se pretendía expresar la resistencia de la burguesía hacia el absolutismo, que hasta entonces había estado del lado del privilegio de la nobleza y la aristocracia. Dicha movilización permitió formar juicios y proporcionar ideas determinadas sobre el arte. En este sentido “el crítico es el principal portador de esta misión histórica” (Eagleton, 1999, p. 14).

Uno de los objetivos de la crítica de arte es la búsqueda de una base racional para la apreciación y el entendimiento del arte como proceso que lleva a describir, interpretar y juzgar a la obra, con un enfoque sistemático que demanda el uso de la teoría y el contexto sociocultural. La finalidad es “traducir” la pieza artística al receptor, es decir, la crítica es la carta de presentación de la obra de arte y, por ello, se ha convertido en la forma en la que se legitima un objeto como algo artístico. El crítico al describir propone e intenta convencer, abre el debate sobre la imposición de lo que representa o no representa el arte en general, esto sin reflexión previa por parte del receptor; y “mientras haya alguien que genere obras de arte, la interpretación de esas creaciones seguirá siendo importante” (Santos, 2019, p. 9). Entonces, ¿por qué parece necesaria la descripción o interpretación de la crítica del arte?, ¿acaso no ven las mismas cosas que el espectador?, ¿están generando algo más?

La crítica de arte tiene la función de producir conocimiento, como la investigación y la academia. La crítica mira al arte en el contexto de la estética, por medio del análisis de su filosofía. En los tiempos anteriores al siglo XVIII ya se discutía sobre cuestiones de arte y de belleza, sin embargo, faltaba una estructura capaz de “integrar y sistematizar ese caudal de conocimientos” (Croce, 1913, como se citó en Labrada, 2007 p. 163). Las reflexiones del siglo XVIII en Europa consagraron a la filosofía como el camino para alcanzar un fin, lo que propició la delimitación conceptual del arte. A partir de este momento, en una época llena de introspección sobre la forma de reflexionar, se manifestaron algunas certezas sobre la relación entre las cualidades estéticas y la constitución de la mente humana.

El modelo europeo de la filosofía del arte ha trazado una compleja historia que se ha vuelto dominante, llamémosla tradicional o clásica para la actualidad. A través de la construcción de un concepto puro sobre la base de un lenguaje teórico y dirigido a encontrar la verdad de las obras de arte, se ha enseñado a no transgredir esta idea, sino a fiarnos de ella y de lo ya dicho. Para Jacques Derrida, “cada vez que la filosofía determina

el arte lo domina y lo enclaustra en la historia del sentido o en la enciclopedia ontológica, le asigna una función de medium” (1978, p. 45). Dicho modelo logocentrista⁵ ha puesto a trabajar a las generaciones nuevas de académicos, críticos e investigadores durante siglos de edificación de los testimonios dichos de la filosofía como la vía de acceso hacia la discusión del arte, esta visión está centrada en la conexión entre arte, conocimiento y verdad, en la que se ha problematizado el método y se ha objetivado al arte. El postestructuralismo⁶ en los años sesenta y setenta realizó una crítica sobre las prácticas artísticas en la que filósofos, sociólogos, historiadores y críticos analizaron las estructuras institucionales del arte.

Si la “verdad” del arte es la figura del ciego, que para la filosofía históricamente siempre ha sido la imagen de quien aún no ha abierto los ojos a la luz de la verdad, entonces la función de la obra sería exponernos a una región donde el error y la errancia le han arrebatado su poder al discurso de lo verdadero. (Valenzuela, 2019, p. 67)

Para darle contexto a esta cita, Alejandro Valenzuela en *Derrida lector de Kant: consideraciones sobre la subjetividad estética* habló del espacio de la obra de arte que Derrida desarrolla en *Mémoires d'aveugle*. En este texto, el filósofo francés retoma el espacio entre lo visible y lo invisible de la obra, así como de lo propio del dibujo, hallado el trazo “de una mano que siempre procede en medio de la más estricta ceguera” (Valenzuela, 2019, p. 67). En cierto sentido, la cita desde la órbita de Maurice Blanchot, enfatizó la representación de lo que el artista observa y plasma, que se encuentra en este espacio

⁵ El modelo logocentrista ubica el centro del discurso en el logos y sostiene que el pensamiento, que contiene la presencia del sentido y la verdad, siempre invade a la palabra. El filósofo francés deja ver al logocentrismo como la lógica del decir, ya que relaciona la verdad y el signo a partir de la voz, en otras palabras, la verdad es la voz, lo que se trata de la metafísica de la presencia (Derrida, 1978). Entonces, “la escritura aparece así como el desecho del pensamiento occidental” (Hottois, 1999, p. 465), puesto que se sitúa como derivación de la palabra hablada.

⁶ Refiriéndonos a la tendencia en el pensamiento occidental de situar el centro de los textos o discursos en el logos. Se da en varios países de Europa, especialmente en Francia. Fue un movimiento en el que se replantearon el estudio de los signos y su problema lingüístico, haciendo énfasis en la cuestión del sentido y en la aparición de nuevas subjetividades.

visible/invisible en el que la obra de arte empieza a adentrarnos en la libertad de cuestionamientos y de propuestas, quitándole a su vez el valor al discurso filosófico y académico de lo verdadero respecto al arte. ¿Por qué mencionar lo académico en el contexto de la filosofía?, porque para Derrida la universidad legítima y tiene un compromiso con la verdad: “la filosofía constituye una toma de posición, en el trabajo, en base a las estructuras políticas-institucionales que forman y regulan nuestras actividades y nuestras competencias” (Derrida, 1983, p. 45).

Algunos pensadores han escrito sobre arte dudando de su capacidad para producir formas nuevas de leerlo. En el artículo “La paradoja del comentario sobre arte: Jacques Derrida ante el Greco, Henri Michaux antes de René Magritte”, Joana Massó (2016) analizó la conceptualización del comentario y el “¿qué hace un escritor o un filósofo cuando escriben sobre arte?”. También se cuestionó el “¿cómo se escribe sobre arte tras ensayos como *La verdad en pintura*, en el que Derrida promueve un programa general de desmontaje de las distintas formas que presenta el discurso tradicional sobre arte?” (Massó, p. 14).

La deconstrucción, término que Derrida dio a conocer, es importante para la descentralización del arte ya que da cuenta de los límites y los presupuestos inexpresados de las obras artísticas, generando alrededor de ellas un entendimiento reflexivo. No es una metodología para seguir, simplemente combina la libertad y la posibilidad. Mientras que la construcción ha delineado la estructura de la obra de arte, la deconstrucción intenta liberar a la disciplina de los prejuicios que se le han impuesto.

Y si, como se dirá más adelante, las bellas artes son siempre un arte de genio, la *Antropología desde un punto de vista pragmático* desataría preferentemente un alemán para el puesto de crítica: el genio alemán se manifiesta más bien en lo relativo a la raíz. (Derrida, 2005, p. 53)

El arte abre discursos filosóficos en la búsqueda de su origen, así como del significado de la obra de arte. Immanuel Kant tiene puntos encontrados en los que intentan liberar al arte, pero a su vez lo dota de cualidades. A continuación se realiza una lectura de la *Tercera*

crítica de Kant, tratado en el que realizó y heredó una teoría estética. Se revisan conceptos clave del filósofo alemán, como los juicios estéticos que determinan, con el principio a priori, la forma en que se decide si algo es bello o no. Igualmente, el pensador definió qué es lo agradable y lo bueno, encontrando paradojas observadas desde la lectura derridiana, como es el caso del *párergon*, una preocupación teórica que Derrida colocó en el centro, a diferencia de Kant que lo consideró como algo externo a la obra.

Kant no tenía una amplia cultura artística, en el sentido de que no se ocupaba como tal de la estética en sus escritos. No obstante, decidió abordar la experiencia como punto central de la reflexión filosófica de la modernidad, tomándola como punto de partida para su reflexión, además de dotarla con una nueva significación por medio de la estética. De tal modo que la teoría llegó a un nuevo nivel, puesto que se integró en el sistema de una epistemología que el filósofo alemán desarrolló en la *Crítica de la Razón Pura* (1781).

Kant fue uno de los primeros en abordar la estética en filosofía. La *Crítica del juicio* (1790) es un libro fundamental en la historia del arte. Este pensador formuló algunas de las teorías estéticas más importantes durante el siglo XVIII, ya que en las *Críticas* anteriores abordó los juicios sintéticos *a priori* del conocimiento y la moralidad. Con la tercera *Crítica* intentó probar la posibilidad de los juicios *a priori* en el sentimiento. El carácter metódico de la investigación filosófica de Kant permitió trazar una dirección de la conciencia diferente a la del conocer y la del querer, con esta directriz la estética se empezó a contemplar como disciplina filosófica.

La *Crítica del juicio* es un puente entre la *Crítica de la Razón Pura* y la *Crítica de la Razón Práctica*. En la tercera *Crítica* se identifica al arte como el punto medio para reconciliar la discordia entre los fenómenos internos y externos, entre el adentro y el afuera. Con las nociones de lo bello y lo sublime, Kant analiza la experiencia estética libre de conceptos y significados. No trataba de construir una estética, sino de analizar las condiciones de posibilidad de un juicio estético, buscando una objetividad estética. Así, el concepto de lo bello es “una presuposición dada por el sistema de la filosofía” (Derrida, 2005, p. 39). Su estética establece un aporte trascendental a la crítica del arte, al considerar que el juicio estético es independiente del conocimiento y de la moral, porque se sustenta en el sentimiento del sujeto. Lo que Kant proponía era que el juicio de gusto, así como todo

juicio reflexivo, tiene lugar en la interioridad del receptor. Para efectos de este proyecto se aboca a los juicios estéticos de la tercera *Crítica*, en la que “hay filosofía pura” (Derrida, 2005, p. 61) que es lo que Kant llamó metafísica⁷. De igual forma, se retomará el cuasi concepto de *párergon*, término abordado por Derrida a lo largo de su obra.

1.2 Juicios estéticos en la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant

Las épocas posteriores al siglo XVIII son herederas de la tesis kantiana. La *Crítica del Juicio* es la conclusión obligada de la filosofía trascendental al modificar las relaciones entre los objetos y el conocimiento que tenemos de ellos. “Los modelos, los conceptos, los problemas no cayeron del cielo, se constituyeron en función de modos y momentos determinados” (Derrida, 2005, p. 30). Desde la tercera crítica, Derrida reflexionó acerca del entendimiento y la razón, que se encuentran en común compromiso con la articulación, es decir, con el juicio.

El juicio estético determina principios *a priori* sobre las formas en que se lee a la obra de arte encontrando paradojas observadas desde la lectura del filósofo francés. Kant escribió en el primer libro de la *Analítica de lo bello* sobre el momento en el que se lleva a cabo el juicio del gusto, entendiendo al gusto como la facultad de juzgar lo bello o lo no bello, como lo que simplemente agrada o no agrada. El filósofo se refiere justo al momento en el que un receptor decide si algo es bello o no lo es, realizando este proceso desde el punto de vista y desde el estado en que se encuentra el receptor al momento de hallarse en relación con el objeto. Por medio de la imaginación y el entendimiento, comprendidos ambos como procesos subjetivos, se obtiene como resultado en el receptor un sentimiento de placer o de no placer cuando aprecia el arte. Las representaciones que se generan a través de este proceso pueden ser empíricas, es decir, que están basadas en la observación de los hechos y en la experiencia, hablando específicamente del sujeto o receptor. Por lo tanto, estas interacciones son estéticas, puesto que “el principio que lo determina es

⁷ Kant comprende a la metafísica como la ciencia de los límites de la razón humana. Para Kant, la metafísica es el “conocimiento racional especulativo enteramente aislado que se eleva por completo por encima de las enseñanzas de la experiencia, y que lo hace mediante meros conceptos (no, como la matemática, por aplicación de ellos a la intuición), [conocimiento] en el cual, pues, la razón misma tiene que ser su propio discípulo” (Kant, 2007 p.20).

puramente subjetivo” (Kant, 1999, p. 39). Por otro lado, pueden ser lógicas cuando son referidas específicamente al objeto, ¿qué quiere decir esto? Son lógicas porque están unidas por el entendimiento, y el entendimiento da principios constitutivos al conocimiento.

Este momento que comienza a describir se refiere a la contemplación. El receptor, al tener cierta carga de intuición y reflexión, se ocupa de la relación que genera con el objeto y piensa en lo que está pasando dentro de sí mismo, esto es, la representación que obtiene del objeto. Cuando el receptor permanece indiferente, en ese momento la experiencia no está comprometida materialmente. Si se entra en detalle en el *Primer Libro* de la *Analítica de lo bello* y se profundiza en lo agradable, que desde la perspectiva de Kant “es lo que gusta a los sentidos en la sensación” (Kant, 1999, p. 41), se puede concluir que lo agradable es más inmediato porque permanece en el ámbito de los sentidos. Se trata de lo que da placer y produce una inclinación “en sí inocente”, diría en *La Religión dentro de los límites de la mera Razón* (Kant, 1792). Lo agradable sólo tiene valor para cada receptor y cada uno tiene su gusto particular dejándose llevar por su humor, sin embargo, se encuentra ligado a un interés referente a la satisfacción que produce.

Kant advirtió que la palabra sensación tiene un doble sentido, por una parte se utiliza para expresar la representación que se tiene de un objeto en relación con los sentidos y con la actitud genuina de conocer y, por otro lado, hace referencia a la sensación en términos de lo agradable en el sentimiento anímico del receptor. Esta ambivalencia dio lugar a una nueva perspectiva de la definición. Para continuar con su análisis, el filósofo propone que las partes deberían ser separadas y examinadas como representación objetiva de los sentidos. Para complementar, habló del sentimiento como “lo que debe siempre quedar puramente subjetivo y no constituir ninguna especie de representación del objeto” (Kant, 1999, p. 42).

De igual modo, Kant escribió sobre lo “bueno”, que conlleva un interés de por medio, por ende tiene que ver con la utilidad que se puede obtener del objeto, como un medio para recibir placer, lo que resulta agradable en sí mismo hablando de su existencia. Lo bueno es aprobado y validado aunque, para considerar un objeto con esta característica, se debe de tener un concepto previo sobre él, es decir, se habla de los principios y la finalidad que el objeto tiene, por lo tanto su valor se vuelve meramente objetivo. En este punto, se

encuentra una asociación de lo bueno con lo agradable, pues lo agradable se percibe como bueno, relación que se ha legitimado hasta la actualidad, pero no basta con que un objeto sea agradable para llamarlo bello. El filósofo alemán describe que lo agradable y lo bueno son dos de las tres especies que dan, o no, satisfacción. La tercera especie sería lo bello, que simplemente agrada y que “tiene por objeto una satisfacción desnuda de todo interés” (Kant, 1999, p. 46). Tratándose de lo bello, un juicio del gusto exige, de cada receptor, un estado de satisfacción sin basarse en un concepto, si no fuera así, se trataría de lo bueno.

Para Derrida “la tercera crítica supone la exclusión de todo lo que no es conocimiento teórico, el afecto en sus dos grandes valores (placer/displacer) y el poder de desear” (2005, p. 49). Placer o displacer, desde la perspectiva derridiana, conllevan a un desapego de los sentidos, como esencia de la experiencia estética. En este sentido, el receptor sólo tiene la posibilidad de quedarse en la órbita del agrado o no agrado y no más, es decir, el receptor, inmerso en la experiencia de una relación de interioridad, está pasando por una especie de neutralización, ni aquí ni allá, y para Kant este sería el ejemplo de consumo ideal del objeto.

Dadas las analogías que se presentan, tanto en la tercera crítica, como en *La verdad en pintura*, se dará un ejemplo desde la experiencia propia para situar (de cierta manera) lo mencionado anteriormente. Al salir por las mañanas a caminar, teniendo como función el paseo recreativo para las mascotas en una zona alta de la ciudad en la que se avistan valles aledaños, hay un punto dentro del fraccionamiento en el que la vista hacia las montañas es panorámica. Resulta necesario atravesar dicho punto para salir y caminar por otras calles. La intención no es pasar por este punto para apreciar la vista, porque no siempre se le presta atención sino que, en ciertos días, simplemente al voltear la mirada ahí están los valles:

El objeto bello no sería otra cosa que la fuente de un placer privado, el producto de un juego soberano con las formas de un mundo desaparecido; y la experiencia estética, en tanto, un espacio en el que el sujeto se abriría, en la potencia de un sentimiento absoluto de vida, a la proximidad infinita consigo mismo que resulta de la borradura de toda información del afuera (sensible), de toda diferencia. (Valenzuela, 2019, p. 58)

Sin embargo, ahora se está hablando de ello como ejemplificación, como conceptualización, dicho de otra manera, se está objetivando la contemplación. Hasta este punto es notorio que se está hablando de un proceso de idealización desde la perspectiva de Kant; sin mencionar que dentro de la interioridad del receptor, desde las fuerzas internas, se habla de la reflexión, en términos precisos, de las facultades cognoscitivas y prácticas, comprendidas como un juego entre la imaginación libre y el entendimiento. Desde este punto, empezamos a advertir ciertas dificultades en la teoría, pues se advierte una estructura en la subjetividad de la que habla Kant, que la dota de pura objetividad. Lo que se busca es saber qué pasa cuando la pregunta, sobre si algo es bello o no, se realiza por medio de sí produce un placer o no. De tal suerte que nos encontramos con las siguientes afirmaciones: “lo importante es lo que yo hago en mí mismo con esta representación” (Kant, 1790, como se citó en Derrida, 1978, p. 57), y se agrega: “no me he de ocupar de la relación que pueda haber de la existencia del objeto para conmigo, sino de lo que pasa en mí, como sujeto de la representación que de él tengo” (Kant, 1999, p. 40), por lo tanto, es el receptor quien se complace a sí mismo.

Es importante mencionar que el ejemplo sobre lo bello en cierto objeto no necesariamente será bello para otra persona, puesto que se contempla y se juzga desde la libertad de la interioridad de cada receptor. Al ser consciente de encontrar en un objeto una satisfacción desinteresada, el receptor no puede argumentar que dicho objeto representa lo mismo para otra persona, ya que se estaría hablando de lo bello como una cualidad en el objeto, suponiendo un valor universal. Esta complacencia (auto-afección) es subjetiva, en consecuencia, se considera algo bello para el receptor desde su interioridad subjetiva porque, desde esta perspectiva kantiana, la belleza no es nada en sí, pero viene con cierto entendimiento sobre lo que se dice que es bello, y se enuncia a partir de “lo otro”. Kant habla sobre casos particulares de juicios que pueden exigir la universalidad subjetiva como una idea, aludiendo al valor común que se puede entender como un sentido común, como una unanimidad en el juicio de las formas y como una concordancia que tiene relación sobre una misma representación. Por esta razón, Derrida ve afectada a la auto-afección por una objetividad, porque partiendo de lo otro se debe de expresar que un objeto es bello o

no, en este caso, una obra es artística o no, dotando así al arte de universalidad y es ahí donde se encuentra el discurso sobre el arte (determinado).

El juicio estético no es privado, por este motivo Kant habla sobre la posibilidad de la comunicación y, por ende, la pretensión de validez común. Entonces, en el juicio del gusto, ¿el placer está formado por un juicio *a priori*? Para abordar esta pregunta es importante hablar sobre las facultades del espíritu. El término facultad para Kant (1999) se entiende como la capacidad de conocimiento que interviene en la correcta elaboración del mismo, a partir de los datos de los sentidos y dando lugar al razonamiento lógico. Dichas facultades colaboran entre sí para alcanzar un conocimiento válido y verdadero. Las facultades de conocer, en el juicio estético, son libres: la imaginación y el entendimiento. La primera está en contacto con los elementos de la intuición y la segunda aporta unidad. La relación subjetiva, que resulta del ejercicio de estas facultades movidas de común acuerdo (validez común), se da por medio de la representación y tiene que ser válida para cada receptor, por lo tanto, debe ser universalmente dividida.

En esto, ¿no sería ridículo que un hombre que se excitara con cualquier gusto, creyera tenerlo todo resuelto, diciendo que una cosa (como por ejemplo, este edificio, este vestido, este concierto, este poema, sometidos a nuestro juicio) es bella *por sí*? Es que no basta que una cosa agrade, para que se tenga derecho a llamarla bella. Muchas cosas pueden tener para mí atractivo y encanto, y con esto a nadie se inquieta; pero cuando damos una cosa por bella, exigimos de los demás el mismo sentimiento, no juzgamos solamente para nosotros, sino para todo el mundo, y hablamos de la belleza como si esta fuera una cualidad de las cosas. (Kant, 1999, p. 47)

El juicio estético sobre el objeto precede al sentimiento de placer o de pena, puesto que se trata de un juicio reflexivo o contemplativo. Si el placer fuese la consecuencia inmediata, se estaría hablando de lo agradable, de la sensación que posee validez para cada receptor. Al depender inmediatamente de la representación, por la cual el objeto es dado, la experiencia se limita a los sentidos. Se podría decir que el juicio estético es el intermediario entre el juicio de conocimiento y lo agradable.

La primera especie de gusto puede llamarse gusto de los sentidos; la segunda, gusto de reflexión; la primera produce los juicios simplemente individuales, en la segunda se suponen universales; pero ambas clases de juicios son estéticos. (Kant, 1999, p. 48)

En el “Examen de la cuestión de saber si en el juicio del gusto el sentimiento del placer precede al juicio formado sobre el objeto, o si es al contrario” continúa el análisis de la universalidad subjetiva, llegando a la conclusión de que el juicio del gusto no se refiere a los conceptos, sino a los sentimientos del sujeto. Por lo tanto, esta clase de juicio nos lleva a tener un conocimiento general del objeto, pero no específico. Kant termina por definir la validez común y la subjetividad del juicio estético; para él lo bello tiene una relación necesaria y especial con la satisfacción que no es teórica u objetiva. Es la necesidad de aprobación general de un juicio, como el ejemplo de una regla universal que no está dada, y concluye que el juicio estético no puede ser universal porque está atravesado por los sentimientos del receptor y eso no puede ser objetivo, porque esa es la característica que tiene el juicio de conocimiento. Para Derrida, “los juicios estéticos remiten en tanto que juicios, a la sola facultad de conocer, que relacionan con el placer o el displacer según un principio *a priori*” (Derrida, 2005, p. 54).

La facultad de realizar un juicio del gusto es compleja. A continuación se recopila lo desarrollado dentro de cuatro aspectos o momentos que Kant (1999) destaca para enunciar los distintos elementos del juicio del gusto. Es importante retomar estas características, porque encuadran a la “Analítica de lo bello” y, en el tercer momento, se establece el marco que surge como el *párreron*, concepto que se desarrolla ampliamente desde la perspectiva de Derrida y “que afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera” (Derrida, 2005, p. 65).

Primer momento: *cualidad*. El juicio del gusto está determinado por el carácter subjetivo de la contemplación, por lo tanto, lo bello es algo que satisface a la subjetividad del receptor y no está delimitado por conceptos. La primera condición para lograr esta satisfacción es que debe ser desinteresada, si hay un interés ya no se trata de lo bello, sino

de lo agradable porque existe una relación entre el objeto y el receptor que es afectado. Lo bueno viene en compañía de un interés y del beneficio por la utilidad del objeto, por lo tanto ya hay un concepto formulado. Es decir, lo bello es lo libre y es bello para todos.

Segundo momento: *cantidad*. Lo bello no tiene un concepto en sí y nos es dado a partir del encuentro de los sentidos con el objeto, sin embargo, es lo que satisface la facultad de juzgar desde la unión armónica del libre juego entre la imaginación y el entendimiento. El juicio del gusto es universal porque todos los receptores cuentan con éstas facultades cognoscitivas. Como se mencionó, la imaginación está en contacto con los componentes de la intuición, mientras que el entendimiento da unidad al concepto, por lo tanto, posee una condición subjetiva, fundamentada por el conocimiento objetivo.

Tercer momento: *relación con los fines*. El juicio del gusto solo es contemplativo y es independiente de toda emoción. Puede dividirse entre empírico y puro, así como lo hacen los juicios lógicos, esto es, lo empírico dice si un objeto es agradable o desagradable, ya que se trata de juicios de los sentidos. Lo puro enuncia la belleza y, dado que no hay placer que esté de por medio, es el único juicio del gusto que se constituye únicamente por el dibujo y la composición. Aunque los elementos que no son parte esencial (adornos) de la representación parecen contribuir a la belleza del objeto artístico, no quiere decir que produzcan este efecto más allá de su forma. Kant apunta:

Que si el adorno no consiste en una bella forma por sí misma, está destinado como los cuadros de oro, a recomendar la pintura a nuestro asentimiento por el atractivo que tiene, y toma entonces el nombre de ornato y perjudica la verdadera belleza.
(Kant, 1999, p. 59)

La palabra perfección surge en el juicio estético, y Kant la describe porque habla de lo que debe o no debe de tener un objeto, de eso que suma y que resta para la satisfacción del receptor, que es bello y que no es bello. Entonces ¿se puede percibir un fin? La finalidad tiene su *origen* como principio *a priori* en la facultad de juzgar reflexionante, de esta forma se concibe un concepto del objeto. No obstante, la finalidad estética debe carecer de fin, es decir, no debe tener un concepto ya que se afirma que la belleza, al ser subjetiva, “no nos

lleva a concebir la perfección del objeto o una finalidad” (Kant, 1999, p. 61). Aquí se encuentra una paradoja, pues puede haber finalidad sin que haya fin: “La belleza es la forma de la finalidad de un objeto, en tanto que la percibimos sin representación de fin” (Kant, 1999, p. 68). También, en el tercer momento define dos tipos de bellezas: la libre y la adherente. La belleza libre no supone un concepto de lo que tiene que ser o representar un objeto. La belleza adherente si lo supone y tiene una relación con la perfección o con lo ideal. Lo ideal se considera como lo adecuado, correspondiente a una intuición que viene de la imaginación y toma principios de la experiencia del receptor, en otras palabras, en lo ideal de lo bello interviene la moralidad, por lo tanto sigue normas y no es puramente estético porque se remite a un ideal de belleza.

Cuarto momento: *modalidad*. Necesidad del juicio estético de un sentido común, como un principio subjetivo que sea determinado únicamente por el sentimiento que consideramos común. Pero el sentido común (por sentido común) generalmente no juzga a través de los sentimientos, sino que lo hace por conceptos, esto es, por principios. Entonces, ¿el juicio del gusto se adquiere? Kant responde que no quiere ni puede saberlo, y solo le fue suficiente descomponer el juicio del gusto.

En la tercera crítica, Kant le da autonomía filosófica al arte al separarlo de otros tipos de conocimiento, constituyendo el inicio de la estética que ha dominado hasta nuestros días. Le proporciona un marco y delimita lo que es interno y externo a la belleza, como la filosofía occidental, que ha fijado los límites entre lo que es y no es arte, lo que influye en la obra y lo que no lo hace, pero “¿cómo ir decididamente hacia lo que no se deja asignar dirección?” (Blanchot, 2002, p.93). La tercera crítica de Kant resulta ser un marco que trae una estructura lógica que se impone poco a poco en una estructura que pretende ser subjetiva.

En *La verdad en pintura*, Jacques Derrida cuestiona el desinterés, la relación con los fines y la argumentación de Kant respecto a que la obra no debe ser juzgada por elementos externos porque sostiene que son accesorios. El filósofo francés coloca al *párragon*/marco en el centro, ya que actúa fuera y a lado de la obra de arte, distinguiendo entre el sentido interno y la circunstancia del objeto artístico del que se habla, esto implica saber dónde

inicia y dónde termina la obra. Por este motivo es importante revisar el pequeño abordaje o la mención fugaz que Kant realizó acerca del *párergon* en la *Crítica del juicio*.

El concepto del *párergon* enmarcó los textos de Derrida, incluso escribió de él en la revista francesa *Tel Quel* en los años setenta. Esta revista fue considerada como un “espacio contradictorio y ecléctico capaz de configurarse como un gran centro generador de importantes y profundas controversias” (Bertón, 2013, p. 3). Derrida indaga sobre sus preocupaciones desde el campo de la filosofía y la metafísica aunque también están centradas en las problemáticas del lenguaje. Fue en esta última instancia con la que trabajó el largo texto del *Párergon* que se publicó en los números 2 y 3 de la revista. Unos años después, este escrito sería parte del compendio de artículos que dieron lugar a *La verdad en pintura*.

1.3 *Párergon* en la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant

En la “Explicación por medio de ejemplos” del tercer momento, aparece la palabra *párergon*, una figura apenas nombrada por Kant en su teoría de lo bello y del arte. En la Real Academia Española (s.f.), el *párergon* es definido como un “aditamento a una cosa, que le sirve de ornato” y de esta manera es como el filósofo alemán lo utiliza en el preámbulo “de los que se presentan como falsamente atractivos” (Kant, 1999, p. 57). Por retomar algunos ejemplos se tiene las sensaciones del color en la hierba o del sonido del violín, pues para él no pueden considerarse como bellas por sí mismas, ya que son una condición que habla de la forma del objeto. En el caso de los colores, solamente pueden ser atractivos si son primarios o simples.

Pero creer, como se hace comúnmente, que la belleza que reside en la forma de los objetos puede aumentarse por el atractivo, es un error muy perjudicial a la primitiva pureza del gusto. Sin duda se pueden agregar atractivos a la belleza con el fin de interesar al espíritu por medio de la representación del objeto. (Kant, 1999, p. 58)

Para comprender lo postulado por el filósofo alemán, se toma como ejemplo el pequeño análisis teórico de los colores que realiza. Para Kant los colores “no son más que

atractivos”, porque estimulan a los sentidos a través de la iluminación o, de lo contrario, de lo oscuro, mas no pueden ser contemplados por sí mismos, solo ayudan a acentuar la forma y a contemplarla de manera detallada. Por ejemplo, el color negro solía ser utilizado para representar la sombras en las pinturas y únicamente se empleaba dentro del objeto como herramienta para dar perspectiva, enmarcar una escena o un personaje; es tomado como una contribución que “perjudica realmente al juicio del gusto, cuando llaman la atención sobre ellos de manera que sean tomados como motivos de nuestro juicio sobre la belleza” (Kant, 1999, p. 58). Incluso sostiene que se les debe ver como extraños o como adiciones.

Es aquí donde se encuentran los adornos en la tercera crítica. Para Kant los adornos no son parte esencial del todo del objeto, aunque sí aumentan la satisfacción. No obstante, si el adorno no es bello por sí mismo, se convierte en un *párerga* (ornato) que daña la verdadera belleza, como lo hacen los marcos de las pinturas, los vestidos de las estatuas y las columnas de los edificios; en este sentido, es necesario evitar que los adornos se impongan sobre el objeto artístico.

Más adelante, en la misma *Crítica del juicio* en el apartado “De la división de las bellas artes”, Kant continúa hablando de la belleza distinguiendo entre la belleza de la naturaleza y la belleza del arte. En el primer caso, la reflexión sobre si el objeto es bello se realiza sin ningún concepto de lo que este debe de ser, en el segundo caso, es necesario un concepto. También el filósofo divide en tres especies a las bellas artes: el arte de la palabra, en la que ubica a la poesía; el arte figurativo o las que representan la intuición sensible, comprendidas como la plástica y la pintura; y por último, el arte de las sensaciones, en la que se encuentra la música. En el apartado del arte figurativo, Kant divide a la pintura en dos: pintar la naturaleza o arreglar sus producciones. Hablando de esta última en específico, menciona la jardinería que consiste en adornar el suelo de acuerdo con ciertas ideas predeterminadas. En esta división menciona nuevamente al adorno dentro de las artes decorativas, pues sitúa a la pintura como un elemento decorativo, así como los tapetes, los muebles y el buen gusto de vestir:

Un jardín de diversas flores, un cuarto lleno de toda especie de adornos (y comprendiendo aún las decoraciones de la mujer), forman en un día de fiesta una especie de pintura, que como las pinturas propiamente dichas (cuyo objeto no es enseñar historia alguna o algún conocimiento natural), sirve simplemente para la vista, y no tiene otro objeto que entretener la imaginación en un libre juego de ideas, y ocupar el juicio estético sin concepto determinado. (Kant, 1999, pp. 148-149)

Los adornos de distintos tipos que componen las artes decorativas que Kant menciona, forman “una especie de pintura” (Tillería, 2019, p. 38), como una especie de representación; sin embargo, la intención no es que el *páreigon* sea una obra, lo cual es bastante paradójico.

En apartados anteriores escribe sobre las follajerías (flores y dibujos libres) que al tener una relación con la naturaleza, no tienen un concepto determinado y simplemente placen o no lo hacen, por lo que se pueden considerar como bellos. La follajería de los marcos y los dibujos *à la grecque* (en forma de laberinto), que se quedan entre la naturaleza y el arte, no representan nada, pues tampoco tienen un concepto determinado, por lo tanto, también son bellos. Para Derrida, los ornamentos⁸ libres (los dibujos *à la grecque* y la follajería) son considerados por Kant como objetos en sí mismos, no como adornos que parecen querer decir algo. Por ello “es necesario que su insignificancia, o más bien su a-significancia, tenga forma de finalidad, pero sin fin” (Tillería, 2019, p. 39).

En el tercer momento que se abordó con anterioridad, se define a lo bello según la relación de los fines que los juicios del gusto toman en consideración. Además se considera que la finalidad como principio *a priori* nace en la facultad del juicio reflexionante y que, desde la perspectiva de Kant, opera indirectamente con el juicio teológico. Dentro de la tercera crítica se encuentra el análisis del juicio estético y del juicio teológico ¿cómo es esto? Para entender este cruce entre estética y teología, es importante aclarar las diferencias entre el tipo de finalidad que cada una posee. Se puede comenzar por la finalidad en general

⁸ Ornamento como un añadido extrínseco o un complemento a lo bello que aumenta el placer, en un sentido de adición, ajena a la representación del objeto artístico. El *páreigon* es “como una especie de amplificador formal de la belleza original del objeto” (Tillería, 2008, p.28).

que “es parte de una filosofía teológica”, en el sentido de la teología aristotélica tomada como “pensamiento útil explicativo”, como una relación entre causa y efecto meramente objetiva. Por lo tanto, la finalidad en la teología es objetiva y significa que “nosotros transferimos a los objetos de la naturaleza la actividad técnica que hallamos en nosotros” (Verneaux, 1982, p. 207), en otras palabras, el concepto es esencial. Mientras que en la estética la finalidad es subjetiva, puesto que se trata de una relación entre la representación del receptor de las cosas y su facultad de juzgar. Así, lo que determina lo bello proviene de la teología, a pesar de no tener un concepto, la finalidad estética no tiene fin, “en cuanto éste es considerado como causa de aquél” (Tillería, 2019, p. 40).

El *párergon* aparece en otro escrito, en un contexto completamente diferente al que se ha abordado hasta ahora. Dentro de las cuatro “Notas” que Kant agregó en la segunda edición (1794) de *La religión en los límites de la simple razón*. Este libro fue propuesto para distinguir entre el uso de la razón de manera privada o pública, aplicándola principalmente a temas religiosos en un principio. Posteriormente, Kant escribió la segunda, la tercera y la cuarta parte para darle mayor soporte y cambiar su alcance, pues al ser una obra que parecía hablar de religión fue criticada, por lo que no se permitió su publicación hasta que justificó que se trataba de un escrito filosófico. Cabe recalcar que son cuatro notas, como las cuatro esquinas de un cuadro o de un marco, que no están afuera ni adentro, y que Kant adicionó a cada fragmento de la obra; cuatro notas como los cuatro momentos de la “Analítica de lo bello”: cualidad, cantidad, relación de los fines y modalidad.

Estos cuatro fragmentos agregados son como los *párerga* que limitan con la religión, pero no son parte de ella, no están afuera ni adentro, o como la teología a través del pensamiento útil explicativo, consciente de sus vacíos, que toca estas cuatro ideas desconocidas para la razón y que puede llenar esa falta como un suplemento sin la necesidad de apropiarse de ellas. A continuación se nombran las cuatro partes:

- Sobre los efectos de la gracia.
- Sobre los milagros.
- Sobre los misterios.

- Sobre los medios de la gracia.

He aquí donde se encuentra “el estatuto de la Nota como *párergon*” y la relación con los marcos de las pinturas, las columnas de los edificios y los vestidos de las estatuas, pues contribuyen a la satisfacción, en este caso de la necesidad moral. A su vez delimitan su uso que debe ser crítico, porque solo son parte de manera extrínseca de la religión, al no debatir la realidad o la posibilidad de estas ideas y al no dejar que guíen los actos y pensamientos como tal, pero sí pueden influir en la voluntad que se da a partir de un acto reflexionante del receptor.

El *párergon* inscribe algo que se agrega, exterior al campo propio, pero cuya exterioridad trascendente no viene a jugar, a lindar con, rozar, frotar, estrecharse contra el límite mismo e intervenir en el adentro sino en la medida en que el adentro falta. Carece de algo y carece de sí. (Derrida, 2005, p. 67)

Desde la perspectiva de Derrida, si a Kant se le preguntara “¿qué es un marco?”, simplemente respondería: “es un *párergon*, un mixto de afuera y de adentro, un afuera requerido dentro del adentro para constituirlo como adentro” (Derrida, 2005, p. 74). Esto establece criterios y características formales, tal como el marco, la columna y el vestido. Por este motivo es que la noción de marco está unida a la de *párergon*.

A pesar de ser poco mencionado en la *Crítica del juicio*, el *párergon* es un elemento central en la “Analítica de lo bello”, pues se le trata como una obra, como una obra que ya tiene un marco. Dicho marco es importado de otros tratados del filósofo alemán, que intentó disimular los límites del mismo en la tercera crítica, con la que dio inicio a la teoría sobre la estética que institucionalizó al arte. Una estética que resulta sospechosamente ornamental, pero Kant no lo planteó específicamente de esta manera, debido a la dificultad metodológica de encuadrar y delimitar a lo bello con el juicio estético, porque los describió como subjetivos.

Kant disimula la autonomía del juicio estético y, por ende, la autonomía del arte y, al contrario de sus escritos, dota al juicio estético de una estructura lógica y objetiva. De tal

forma que le proporciona un marco propio al juicio estético, ya que solo es posible hablar de arte desde un marco institucional o físico, que delimite lo extrínseco y lo intrínseco, pues lo que en verdad revelan estas estructuras es una única estética ornamental, decorativa o de adorno, todo lo contrario de una filosofía del arte. El mejor ejemplo que ha delimitado a las obras de arte es la *Crítica del juicio*, donde se establecen los límites de lo bello.

Derrida cuestiona el lugar que Kant le otorga al *páreteron*, ya que sus textos lo dejan en un segundo plano mientras que su propia forma de abordarlo desde adentro y afuera hace que sea parte fundamental o principal de sus preocupaciones. El *páreteron* enmarca, no solo la *Crítica del juicio*, sino también la *Crítica de la Razón Pura* y la *Crítica de la Razón Pública*. Por medio de la lectura crítica de la obra de Kant realizada en *La verdad en pintura*, el filósofo francés coloca al marco en el centro y deja de considerarlo como algo externo a la obra de arte. Esta nueva concepción del *páreteron* se analiza en capítulos posteriores desde la perspectiva derridiana para entender el límite entre el adentro y el afuera de la obra. Al mismo tiempo, se estudia el concepto de trazo para hablar de la obra en términos de huella, como lo que estuvo y ya no está. Para Derrida el *páreteron* no es un simple ornamento o un adorno, ya que coopera desde el afuera y el adentro.

Immanuel Kant es considerado como uno de los pensadores más reputados de occidente. Su obra se dio de forma posterior al apogeo de la Ilustración francesa en la cual se inspiró la alemana. Kant empezó por preguntarse “¿qué puedo saber?, ¿qué debo saber?, ¿qué podría esperar?” (Bloch, 1983, p. 38). Estas preguntas las contestó en sus tres *Críticas* y, gracias a estas obras, se convirtió en el precursor y en uno de los grandes representantes del idealismo alemán. Dicha corriente filosófica se interesó en establecer ideas sobre la manera de conocer del ser humano por medio de la estructura dialéctica, considerada como el elemento regulador de la naturaleza y de las relaciones humanas, que planteó a la razón como única vía de conocimiento. Como reacción a las obras del filósofo, Johann Fichte, Friedrich Hegel y Friedrich Schelling también escribieron al respecto desde distintas perspectivas, creando sus universos e incluyendo al arte en sus escritos.

Friedrich Schelling parte de la *Crítica del juicio* al encontrar en ella un punto de encuentro entre el sujeto y el objeto, entre lo espiritual y la naturaleza. Propone que la intuición del artista en las obras de arte es el punto de reconciliación que, al estar

atravesada por la inteligencia, por la libertad y por la participación del inconsciente, siempre tiene características que no se pueden explicar, pero que con el paso del tiempo se van contemplando y develando. En este sentido, Friedrich Hegel concuerda con Schelling al hablar de la belleza artística como un “infinito representado” (Bayer, 1980, p. 316). Para Hegel el arte se define por la *Idea* y, en sus palabras, expresa que el arte es la manifestación de la *Idea*. Comienza abordando a Hegel y habla sobre la *Idea* como la noción que se funda dentro de su filosofía y que simplemente *es*. ¿Qué quiere decir esto? Cuando se habla de una idea se tiende a pensar en un fin ideal de cierta circunstancia u objeto, sin embargo, no pasa únicamente esto, sino que para Hegel la *Idea* es la base que da lugar al proceso dialéctico, se propone, se opone y finalmente se forma un punto medio, una síntesis. Para Hegel el ideal es lo verdadero en las manifestaciones que se exteriorizan y existe únicamente al expresarlas.

En *Lecciones sobre la historia de la filosofía III* Hegel se concentra desde la filosofía griega hasta la filosofía moderna de su época, en las que, de acuerdo con la idea hegeliana, todos los milenios transcurridos fueron necesarios para que se produjera la filosofía alemana de aquellos años. Con esto pone de manifiesto la revolución de la forma del pensamiento y su unidad con el ser, “que es la idea central de toda filosofía” (Hegel, 2017, p. 975). Además, esta obra incluye el estudio de Fichte, Schelling y Kant, puesto que a Hegel le parecía que la mediación en la tercera *Crítica* era extraordinaria. Con este texto se evidencia la filiación en filosofía (Trujillo, 2009). Hegel consideraba que solamente la filosofía alemana y la francesa fueron partícipes en su época de la historia universal de la filosofía, a pesar de las contraposiciones que existían entre estas naciones. Justo fueron estos dos países los que dieron lugar a las grandes Ilustraciones. En Francia se contemplaba tanto el pensamiento positivo, como el negativo, es decir, el concepto absoluto en movimiento en el que “toda existencia, toda acción y abstención debía considerarse como algo útil, (...) haciendo que todo fuese algo para otro” (Hegel, 2017, p. 1009). Esta filosofía también llegó a Alemania a través de Kant, con la conciencia de este hacer que dio como resultado que el concepto absoluto se piense a sí mismo, de tal modo que toda esencialidad penetre en la conciencia de sí: el idealismo.

Hegel considera al ser como ser en la conciencia, como ser en el *espíritu*⁹, una noción que se contempla como categoría filosófica dentro del idealismo alemán y que no corresponde a un ente etéreo o a un personaje abstracto que contiene los más elevados ideales y valores, como se llega a entender generalmente. Para el filósofo y sus antecesores, el espíritu regula no solo los valores, sino también las actividades, las costumbres, los modos y los lenguajes, así como las prácticas educativas, artísticas, políticas, en fin, todos los procesos que se relacionen con el actuar y la forma de conocer que integren la vida real de los individuos y de los colectivos. El espíritu del que habla no tiene que ver con un más allá, todo lo contrario, es un espíritu terrenal y visible en el que “el individuo es en sí mismo producto y expresión de la vida del espíritu. (...) Y el espíritu es en esencia el contenido sustancial de la vida de la comunidad” (Cortés, 2017, pp. 49-50). Como individuos somos portadores de los valores y el estilo de vida que transmitimos a nuestra comunidad, ya que, tanto individuos como colectivos, somos parte del mismo proceso que se mueve en distintos sentidos y que ocurre en diferentes fenómenos.

El arte cubre los intereses más profundos del espíritu desde la perspectiva de Hegel, así como la religión y la filosofía, pero de una manera muy distinta. El arte busca un sentido que convocó al discurso filosófico. Para Hegel, la filosofía era el único sistema que comprende y explica la totalidad del universo, entendiendo a la totalidad no como una entidad trascendente e idealizada que expresa el saber metafísico desde el punto de vista de un ser omnisciente, sino como una “totalidad inmanente al conocimiento y el comportamiento de la comunidad espiritual que se despliega en el curso de la historia” (Cortés, 2017, p. 42). La totalidad de la que habla el filósofo es sobre los procesos de interacción, en general, de las prácticas y los saberes tanto individuales como colectivos que dan lugar a formas de vida y de pensamiento que han caracterizado a cada época de la historia.

Tanto la noción de espíritu como la totalidad, son piezas fundamentales en la teoría de Hegel que, para fines de este escrito, era importante esclarecer con el objetivo de

⁹ El concepto de espíritu es fundamental en el pensamiento de Hegel, ya que lo considera como esencial al ser humano. No se reduce a la capacidad de conocer y de razonar, sino que implica la capacidad de superar los límites de su finitud y abrirse con el otro.

concluir de manera concisa que el individuo es el portador del espíritu de su comunidad y de su tiempo en un juego de unidad y oposiciones que queda registrado a lo largo de la historia. De tal manera que el sujeto tiene como objetivo que el espíritu se conozca, que se encuentre y devenga en sí mismo. Tomando en cuenta estos puntos primordiales, se da pie en los siguientes apartados a la lectura de la dudosa teoría del arte, propuesta por el pensador alemán Friedrich Hegel, que influyó enormemente en el siglo XIX, cuando gestó el auge de los museos, así como el interés de revivir de la época clásica, plasmada en *Lecciones de estética*. Este último tratado se publicó póstumamente entre 1835 y 1838, y resume el pensamiento hegeliano con base en sus clases impartidas en la Universidades de Heidelberg y Berlín entre los años 1817 y 1829. Este texto ha sido de enorme importancia ya que contempla y sistematiza la historia universal del arte, pensándolo desde la filosofía. Para este pensador, tanto el arte como la filosofía revelan mejor el espíritu absoluto en el camino hacia la autoconsciencia.

1.4 Filosofía del arte en *Lecciones de estética* de Friedrich Hegel

Derrida en *La verdad en pintura* menciona que cuando una clase inicia generalmente se analiza el título para legitimar el discurso o seminario y se preguntó ¿cómo comenzar un discurso filosófico sobre la estética?, “¿qué es el arte? Luego: ¿de dónde viene? ¿Cuál es el origen del arte?”, a lo que Hegel contesta al comienzo de *Lecciones de estética*: “sólo tenemos ante nosotros una sola representación, a saber que hay obras de arte” (Derrida, 2005, p. 31). La respuesta, para el filósofo francés, conduce a un punto de partida viable para analizar desde la óptica de la filosofía del arte de uno de los grandes representantes del idealismo alemán. Para Derrida, estas preguntas llevan ya cierta predisposición marcada por un sistema que se ha generado a través de la historia del sentido del arte, pues al cuestionar al arte “se somete la marca «arte» a un régimen de representación bien determinado” (Derrida, 2005, p. 35) y a toda obra considerada arte, es decir, estas preguntas ya tienen una respuesta. En *Lecciones de estética*, Hegel trató lo bello en unión con la esencia del arte y menciona que el arte puede decirnos qué es la belleza, pero solo la filosofía puede decirnos qué es el arte:

Esta obra está consagrada a la estética, esto es, a la filosofía, a la ciencia de lo bello, con mayor precisión, a lo bello artístico, al margen de lo bello natural. (...) toda ciencia tiene derecho a trazarse los límites que quiera; (...) la filosofía ha escogido por objeto sólo lo bello artístico. (Hegel, 2015, p. 9)

Para Hegel lo bello artístico, al ser un producto del espíritu, es superior a lo bello natural, si no fuera de esta manera, la estética solo abarcaría una pequeña parte del mundo artístico. Es superior en tanto que es creación del espíritu y únicamente lo espiritual es verdadero. De tal forma que lo bello natural queda a merced de la existencia de lo que es superior, por lo tanto, depende de los productos del espíritu, como su expresión a través del arte, y únicamente puede considerarse bello a lo natural en tanto se conecte con el espíritu. Para Hegel lo bello está presente en todo momento y en distintas formas. La humanidad ha utilizado a lo bello como medio para tomar conciencia de los intereses del espíritu, materializado en objetos de representación por medio de formas creadas por el arte.

A pesar de la relación que ha tenido el arte con la religión y la filosofía, tomando a la filosofía como la sabiduría, el arte se encuentra por debajo de la religión y de la cultura. Esta situación era diferente en el pasado cuando “las obras de arte eran la expresión más elevada de la idea” (Hegel, 2015, p.33), como en la época clásica y durante la edad media en la que las obras de arte tenían un destino verdadero y se sentía una libertad mayor ante ellas. Mientras que en el tiempo de Hegel, desde su punto de vista, si se admiraba a las obras de arte y se sometían a un análisis con la intención de reflexionar y saber la función del arte, se generaba una infinidad de opiniones basadas en la representación de cada receptor que podía, o no, dar un placer inmediato dependiendo del “grado de adecuación de la expresión del contenido” (Hegel, 2015, p. 33) de la obra de arte.

Cuando el filósofo alemán propuso que la estética se trataba de una ciencia, su intención era expresar que el arte se desarrolla y toma lugar dentro de los cambios culturales. En este caso, el objeto de estudio obedece al orden del espíritu, sin dejar de lado que, como cualquier objeto de una ciencia, no se debe de perder la atención en el hecho de lo existente y el saber lo que es. En este punto, Hegel se refiere a los *objetos subjetivos* como elementos no materiales que no forman parte del mundo como tal, más si forman

parte de los productos de la actividad del espíritu, como las obras de arte, puesto que se transforman en “representaciones puramente subjetivas” (Hegel, 2015, p.12). Es así como lo bello aparece en la representación, sin embargo esta paradoja trae consigo una pregunta para saber qué es el objeto, es decir, se generó la necesidad de analizar y comprender las distintas formas de lo bello para obtener una definición o un concepto.

Para la filosofía, el punto de partida para revelar el concepto, es fundamental contar con un antecedente probado y demostrado, “lo que equivale a decir que todo debe tener valor de resultado” (Hegel, 2015, p.14). Solamente la filosofía, en su conjunto, ofrece el conocimiento universal como una única verdad, como un ciclo que pone al objeto en el centro. Este sistema de pensamiento es como un planeta que atrae lo que se le acerque y lo pone en órbita como parte integral, es decir, va formando una especie de enciclopedia filosófica como un todo que vuelve en sí mismo, “que se desarrolla «a partir de su propio concepto»” en el que el arte es una parte necesaria, ya que “la filosofía del arte es un círculo en un círculo de círculos: un «anillo»” (Derrida, 2005, pp. 38-39). El sistema de la filosofía es el que ha predeterminado al concepto de lo bello, así como del arte, contando sus historias y sus diferentes representaciones, quedando plasmadas en la conciencia colectiva.

El intento de someter a inmensas comunidades de lectores y de escritores bajo su ley, de contenerlas por una interminable cadena transferencial de traducción y de tradición, se puede ver tanto en relación a Platón como a Shakespeare, a Dante como a Vico, por no hablar de Hegel o de otras divinidades desaparecidas. (Derrida 1984, como se citó en Asensi, 2019, p. 105)

Continuando con las representaciones, anteriormente se citó a Hegel contestándole a Derrida al resaltar que únicamente se tiene como principio una representación: las obras de arte. Partiendo de este punto, el arte es una expresión del espíritu y gracias al arte nuestra mente se puede liberar de pensamientos abrumadores y brindarnos serenidad, como una forma de realizarse. A final de cuentas, esto implica un inicio y un camino, por ende un resultado, pero el arte en su variedad se ha confundido al considerar que su fin último es el

placer, perspectiva que Hegel trae a cuenta en el análisis de las “Objeciones a la idea de una filosofía del arte”. En dicho apartado presenta, entre otros temas, hechos históricos sobre las teorías del desarrollo de la estética y su definición para diferentes civilizaciones, un estudio que no extiende porque argumenta que la idea de lo bello es lo que debe ser el fundamento. Lo bello únicamente es una idea universal de la que se han dado múltiples formas del arte que surgen como necesarias, ya que, al contemplarse como bellezas artísticas, se tiene la libertad de imaginar infinitamente, libertad en la sensación y en la intuición, es decir, como si no quisiera tener un concepto.

Por lo expuesto anteriormente, los productos de la belleza artística no son considerados como parte del campo del pensamiento científico, por lo que no puede categorizarse, más sí pueden ser reflexionados por medio de la filosofía. En este punto encontramos otra paradoja, ya que el filósofo alemán escribe que el espíritu es capaz de tener conciencia de sí mismo y de todas sus expresiones en las que se puede encontrar, afirmando de esta manera que el pensamiento es parte de la naturaleza esencial del espíritu y que, tanto el arte como el pensamiento, buscan la verdad.

Otra de las objeciones que trata Hegel tiene que ver con la apariencia y la ilusión del arte. Si el arte fuera pura apariencia no podría considerarse como verdadero, pero renglones posteriores afirma que el arte si vive de apariencias. Si se considera que la apariencia es fundamental para la esencia y, al hablar de la esencia se habla de la verdad, entonces se está justificado ese parecer y aparecer del arte, en el sentido de tener una apariencia que le es propia y que va más allá, hacia algo espiritual que busca representación.

La estética en general atenta contra el contenido: “investiga y valora las obras de arte atendiendo, ante todo, al objeto, es decir, tomando como pauta su modo profundamente trabajado y exhaustivo de manifestarse” (Bloch, 1983, p. 258). La estética de Hegel es sobre el contenido, es decir, sobre la ideología de cada época, así como el mensaje social que se quería expresar y las concepciones del mundo implícitas, ya que para el filósofo no existe arte sin base. En otras palabras, se trata de la articulación del contenido del mundo. Por este motivo, desde la perspectiva de Hegel, es necesario enfocarse en el desarrollo interno del contenido del objeto, así como en el pensamiento, ya que este último tiene su origen en lo suprasensible como parte del espíritu. Por lo tanto, el pensamiento tiene la

necesidad de conocer la libertad para expresarse por medio del arte, que une lo exterior con lo sensible.

Se entiende al arte como un medio para que el espíritu satisfaga su necesidad de *Absoluto*¹⁰, transformando a la obra en un elemento que ha incorporado en su experiencia y al que ha dotado de sentido extra. En conclusión, desde la filosofía del arte expuesta en *Lecciones de estética*, se entiende que el concepto de arte de Hegel pretender ser un “despliegue de la verdad” (Bloch, 1983, p. 270), al hablar del arte como el medio que da realidad a lo verdadero y como un producto del espíritu generado a partir de la manifestación, y ya no como un concepto. El arte hegeliano no se refiere a un “como si” (Bloch, 1983, p. 256) que se ha materializado en objetos de representación por medio de formas creadas por el espíritu a través del artista, sino que forma parte del ser para sí.

1.5 Origen en las obras de arte en *Lecciones de estética* de Friedrich Hegel

En el apartado “Las ideas generales relacionadas con la naturaleza del arte”, Hegel muestra su postura en contra de la imitación de la naturaleza como producto artístico. El pensador argumenta que el artista al crear algo que le es propio, obtiene una mayor satisfacción que si mostrara las habilidades técnicas que le pretenden lograr exactitud al producir algo que parece parte de la naturaleza. De esta manera demuestra que está en contra respecto a lo que durante un largo periodo se consideró como la finalidad del arte. Toma como ejemplo los retratos, que nunca son perfectos y carecen de algún elemento en comparación con la persona a representar. Continuando con la ejemplificación, el filósofo expresa que las imperfecciones en los retratos y obras imitadas tienen una falta de espiritualidad, sin embargo, aceptó que el arte tiene que tomar formas de la naturaleza, como una fuente de la que se extraen formas naturales, pero pretender que el contenido de la obra de arte sea extraído de la naturaleza a través de la imitación provoca que lo bello desaparezca.

Al decir que los productos de la Naturaleza son superiores al arte, porque poseen vida orgánica, debiera agregarse que las obras de arte ocupan un plano totalmente

¹⁰ Espíritu absoluto: “la racionalidad autoconsciente que es la fuerza motriz del universo” (McNabb, 2013).

distinto puesto que están al servicio del espíritu y no existe nada más que para satisfacerlo. (Hegel, 2015, p. 67)

La intención final de este apartado es hablar sobre el contenido del arte desde la perspectiva de Hegel, quien afirma que “un producto extrae su valor del contenido en la medida en que éste participa en el espíritu” y “la expresión de espiritualidad debe dominar el todo” de la obra de arte (Hegel, 2015, pp. 37-38). Como se menciona, considerar que la finalidad del arte es imitar a la naturaleza en su forma exterior y concreta, no tiene sentido para Hegel, pues valen más las habilidades que vienen del espíritu y que se reflejan en sus productos, que lo natural. No obstante, sí concordó con la idea respecto a la finalidad del arte como el despertar del alma, ¿qué quiere decir esto? La tarea del arte consiste en hacer “accesible a la intuición lo que existe en el espíritu humano, la verdad que abriga el hombre en su interior, lo que mueve el corazón y agita el espíritu” (Hegel, 2015, p. 41). En otras palabras, la tarea del arte es despertar la conciencia de algo superior, algo que va más allá de lo inmediato y que solo se puede alcanzar por medio del contenido de la obra y su origen dado a partir de sentimientos y pasiones reales.

El arte, en su variedad de productos, nos permite evocar sentimientos que nos mantienen activos y receptivos en nuestro día a día, evitando ser insensibles y estar adormecidos. El contenido importa poco siempre y cuando se cumpla su fin esencial, por medio de su apariencia no inmediata que atraviesa a la intuición y a la representación. Este es el gran poder del arte, actuar como liberador. El efecto liberador tiene que ver con el desafío de vencer a las pasiones, pero no termina aquí, ya que su finalidad entra en la órbita de la purificación de estas, más allá de una catarsis. Puntualizando, para Hegel el objetivo del arte se relaciona con una función moralizadora y con un contenido moral, porque la moral es la verdad que se traduce como lo universal, como la ley y el deber.

Hasta este punto se ha hablado del espíritu, del fin en sí que tiene el arte y de la obra de arte como producto de las prácticas humanas. Pero ¿qué hay de su origen? “La obra de arte proviene del artista, se dice. ¿Pero qué es un artista? El que produce obras de arte. El origen del artista es la obra de arte, el origen de la obra de arte es el artista, «ninguno existe sin el otro»” (Derrida, 2005, p. 43). El sistema de pensamiento de Hegel, desde el punto de

vista de Derrida en *La verdad en pintura*, gira en torno a un círculo porque busca su origen, que parece solo un círculo vicioso que busca salir de sí mismo, por medio de la actividad humana, para luego volver en sí. Antes de contestar esta pregunta desde la perspectiva hegeliana, se necesita recuperar que para él la obra que no es considerada arte es únicamente un producto técnico o mecánico. El filósofo alemán pasa de dicha teoría a considerar que el producto artístico es uno en el que el espíritu, en su determinación, crea de manera inconsciente gracias a un talento, al genio, argumentando que al tratar de hacer consciente el proceso, se afecta la perfección de la pieza artística.

La receta para obtener una obra de arte incluye: inspiración, genio y talento. Además, Boch considera que la originalidad en las obras artísticas se trata de algo fortuito, porque el artista tiene que olvidar su particularidad como individuo, generando una especie de camino con el cual debe guiarse por “la forma para moldear y plasmar el contenido que se ha adueñado de él” (1983, p. 278). Pero Hegel no lo percibe como una especie de trance en el que se da inherentemente el producto, sino que la perfección obedece a la mente que tiene que estar “disciplinada y cultivada” por medio de la práctica y del estudio interno de uno mismo, así como del mundo exterior que sirve como fuente para la elección de los temas a representar. Es decir, Hegel plantea que el origen del arte puede darse por el destino de una voluntad propia que trae consigo distintas aptitudes y capacidades que puede desarrollar, mejorar y explotar porque el espíritu necesita expresarse para encontrarse.

Hegel se cuestiona “¿Por qué crea el hombre obras de arte?” (2015, p. 60) para después dar un posible escenario, uno en el que plantea que simplemente es un juego libre, como un producto accidental de la actividad humana. Pero si fuera así, no se estaría hablando de arte en sí, puesto que no se está obligado a realizarlo y no sería una necesidad. Esta última objeción responde a la noción que propone al arte como un medio para sí mismo, con en el que el artista hace conciencia de sí mismo al representarse, al exponerse, al contemplarse en un objeto y, a la vez, al estar conectado con el mundo exterior que le provoca la necesidad de intervenir e intentar influir en el mundo que lo rodea. Si de verdad se tratara solo de un juego, el arte no habría conseguido tal desarrollo. En este punto se encuentra una paradoja, pues se ve a la actividad creadora como “actividad espiritual, pero asimismo debe involucrar un aspecto sensible y directo, por tanto, no mecánico ni

científico” (Hegel, 2015, p. 70). Con esto el filósofo recalca que, si bien todas las personas pueden adquirir habilidad artística, el don natural es esencial y, puesto que se lleva dentro, tiene urgencia por expresarse.

Es importante mencionar dos aspectos que forman parte de la creación del producto artístico: la imaginación y la fantasía. Ambos elementos son naturales e ilimitados, además se configuran de acuerdo a los intereses generales de los humanos en los que se expresa el espíritu y lo racional. Al pensar en un recurso ilimitado como la fantasía, se puede considerar que como algo que carece de objetividad, pero al contrario, para Hegel su misión es otorgar estabilidad y dignidad al no dejar de lado los intereses humanos, que brindan una guía racional.

Si el origen del arte viene de una combinación de lo ya mencionado, una mezcla que le ayuda al artista a expresar su mundo interior en relación con sus prácticas, actividades, costumbres, modos y lenguajes, entonces ¿qué sentido tiene el arte? “El arte se dirige al hombre, a sus sentidos y debe tener por tanto una materia sensible” (Hegel, 2015, p. 62). Al entrar al mundo de lo sensible, pensaríamos en el arte como un estudio de los sentimientos, ya sea felicidad, enojo, tristeza, temor, entre otros, sin embargo, para Hegel, el despertar sentimientos agradables y no agradables entra en una parte del espíritu que no le da sentido al arte y no le incorpora elementos. Esto se debe a que, al ser subjetivos, los sentimientos carecen de contenido y es primordial que la obra sea objetiva. La obra de arte debe tener la capacidad de lograr que el receptor quede inmerso en ella sin perderse o sin asociarla con sus sentimientos, porque al hacerlo ya no se estaría contemplando a la pieza artística, sino que se le estaría observando como reflejo de uno mismo con sus respectivas particularidades, ejercicio que no es nada agradable.

La estética de Hegel se sustenta sobre el contenido, como individuos y como parte de colectivos que portan y comunican los valores y estilos de vida de cada época. Ya que el humano vive formando parte de un mismo proceso cultural, de una ideología, así como de un mensaje social que se transmite, el contexto se vuelve la base con la que se articula el contenido de la vida de la comunidad y del mundo en cada tiempo. El arte se muestra en Hegel como un producto del espíritu y de la conciencia humana en la búsqueda de sí mismo y de su desarrollo en el mundo. El arte es un producto del espíritu necesario para el

autoconocimiento, en este sentido, el artista, como punto de origen de la obra de arte, se ha encargado de plasmar diferentes enseñanzas sobre la humanidad y su desarrollo a lo largo de la historia.

Como se puede notar, lo que elabora Hegel no solo se trata de meras reflexiones o lecciones de estética, sino que creó un sistema sobre la teoría de la obra, “de la obra hacia el arte”, así como su origen, su medio y su finalidad. De tal manera que propuso una teoría que convoca a “no transgredir la ley del círculo y de la marcha circular sino fiarse de ellos” (Derrida, 2005, p. 44). Este círculo vicioso se compone de apariciones y reapariciones del espíritu como origen, como medio y como fin, en tanto que sus mismas producciones como parte de su filosofía del arte crean un anillo en el todo de la filosofía, esto incluye a la obra, al artista y al arte con sus respectivas particularidades y complejidades.

1.6 Párragon y origen

Tanto la obra de Immanuel Kant, como la de Friedrich Hegel, han influido en el desarrollo de la historia universal y de la teoría del arte. Es imposible dejar de identificar su huella cuando se intenta hablar y tratar de comprender al arte, pues sentaron los límites entre lo que es y lo que no es arte. Kant en la *Crítica del juicio* intentó liberar al arte mientras lo dotaba de cualidades. Este pensador aborda la experiencia como punto de partida para reflexionar y analizar las condiciones de posibilidad formal de un juicio estético, identificando al arte como el medio para reconciliar la discordia entre el adentro y el afuera. Por su parte, Hegel en *Lecciones de estética* pensó al arte desde la filosofía y lo entendió como un sistema que despliega la verdad, un fenómeno que revela al espíritu absoluto por medio de la expresión, como lo pueden ser los productos artísticos, en su camino hacia la autoconsciencia, buscando su origen entre apariciones y reapariciones.

Al tener grandes diferencias entre sus teorías estéticas, es complicado trazar una línea directa que una ambos universos. Por su parte, la kantiana es formalista, mientras que la hegeliana se enfoca en el contenido; el primero habla de lo bello en la naturaleza, para hablar de lo bello del arte, mientras que el segundo limita a la estética al campo de lo bello producido por la actividad humana y por el espíritu, siendo esto superior a la naturaleza que se ve trasladada a productos como las obras de arte. Sin embargo, en ambos se pueden

identificar puntos de encuentro, que no necesariamente se refieren a lo mismo, ni se tratan de temas que simplemente Kant escribió y que Hegel, al ser un sucesor del idealismo, rescató y estudió. En este sentido, se pueden apreciar ciertas huellas, en consecuencia, es importante repasar sus teorías de manera general para llegar al cruce.

La estética de Kant compone un aporte trascendental, en donde el juicio estético permite atravesar lo teórico y lo práctico. Lo anterior se sustenta en el sentimiento del sujeto, ya que todo juicio tiene lugar en la interioridad individual. Hegel en *Lecciones sobre la historia de la filosofía III* escribió sobre las tres *Críticas*, determinando que en el juicio se requiere buscar los conceptos de libertad, pues esta condición se encuentra entre el entendimiento y la razón, así como entre la facultad de conocer y de desear el placer o la ausencia de él; “lo que hay de verdad en la filosofía kantiana es, según esto, el reconocimiento de la libertad” (Hegel, 2017, p. 1007) que es el fin último en torno al cual gira el sujeto. Esta exploración es lo que ha validado la teoría kantiana, “ya que el hombre encuentra dentro de sí mismo un centro firme e inmovible” (Hegel, 2017, p. 698).

Recordemos que Hegel ubica en el arte el poder de liberar, efecto que viene del espíritu en el que el sujeto es, en sí mismo, producto y expresión. Por lo tanto, hay un adentro y un afuera, porque el sujeto al estar dentro de los procesos de interacción que dan lugar a formas y estilos de vida, al mismo tiempo que aporta a su comunidad y a su tiempo, es contenido de lo colectivo. En consecuencia, el espíritu se desarrolla a partir de sí mismo, teniendo como finalidad reconocerse, esto es, que se encuentre, se mueva y evolucione en sí mismo.

En ambos filósofos se puede reconocer la importancia de la relación entre la interioridad y la exterioridad del sujeto. En Kant, al abordar el juicio estético y los cuatro momentos que funcionan para enunciar los elementos del juicio del gusto que encuadran a la “Analítica de lo bello”, se establece el marco y surge el *párergon*, para obtener un mejor resultado en el análisis de la obra artística. Dichos detalles o adiciones que pueden hacer excepcional a la pieza o que pueden perjudicarla, constatan que el afuera es requerido al interior del adentro para completar la obra. Lejos de pensar en los marcos de las pinturas, los vestidos de las estatuas y las columnas de los edificios como decoraciones, Kant señala que el arte, al ser utilizado como puente para hablar de la experiencia y la reflexión a través

de la estética, adquiere un nuevo significado sin la intención de querer hacerlo. Esta proposición no era el objetivo del filósofo, solo fue un medio para seguir trabajando en sus *Críticas* que unen al adentro y al afuera.

Hegel impartió clases que dieron lugar a las *Lecciones de Estética*. En sus estudios podemos percibir al arte como un producto accidental creado por la humanidad, como elemento exterior y como expresión que es requerida en el artista. Por otra parte, explica que el adentro es un medio para sí mismo, al estar conectado con el mundo exterior, es un ir y venir del adentro y del afuera. Derrida en *La verdad en pintura* expone a este fenómeno como un círculo, porque busca su origen y está dispuesto a circular: producto y expresión, producto y expresión.

Continuando con el artista y el origen, como se revisó con anterioridad, para Hegel no hay arte sin artista y no hay artista sin arte. Se nota la figura del círculo que va y viene, pero siempre tiene movimiento entre apariciones y reapariciones del espíritu como origen que regula las actividades, las prácticas y los valores relacionados con el actuar del sujeto. Del sujeto a la acción, y vuelve de la acción al sujeto, aunque supone un cambio que se da en el tiempo y en el espacio, es decir, hay un cambio de mirada, un cambio de criterio, porque el movimiento que va del sujeto, de su interioridad, es el fundamento que interviene e influye fuera de sí mismo. Al tener un cambio de perspectiva por su interacción con el mundo exterior, el sujeto se modifica al profundizar en su propia identidad.

Pienso que la lectura ofrecida del Prólogo de la *Fenomenología* permite ver que la superación hegeliana de muros presuntamente inamovibles responde a que todo límite, para Hegel, depende de una “pauta”, o, si se quiere, de un sujeto, que solo es transformándose, que es pura (auto)transformación o fuerza transformadora. (Pérez, 2017, p. 204)

Para Kant, la finalidad del arte tiene origen, como principio *a priori*, en la facultad de juzgar, en este caso específicamente del juicio del gusto. Un juicio que se concreta en el momento que un receptor decide si algo es bello o no, desde el punto de vista y desde el estado en el que se encuentra en la relación con el objeto, destacando que el sujeto se

encuentra atravesado por la imaginación y el entendimiento. Como resultado, se da un sentimiento de placer o de pena. Asimismo, el sujeto que juzga, descubre una oscilación, como una clase de fundamento del fundamento, pero el juicio estético en sí cuestiona la originalidad¹¹ de la lógica determinante, pues la relación dentro del razonamiento cuestiona la comprensión del receptor.

Como se puede observar, se identifican puntos importantes en ambas teorías. En ambas se aborda la comprensión del mundo desde el adentro, como creador, y hacia el afuera, como receptor de las obras de arte, siendo una combinación el entendimiento del mundo exterior. Parece que de pronto el arte podría ser el exterior que interviene en el adentro del receptor y del artista, en la medida que en el adentro falte una explicación. En otras palabras, el arte agrega más de lo que ya existe o añade algo a lo que carece de entendimiento, podría ser el receptor, el artista o los historiadores que ven en el arte una ayuda para relatar y darle sentido a la humanidad y su evolución. Sin duda alguna, el desarrollo que ha marcado a la reflexión filosófica acerca al arte tuvo lugar en el período enmarcado por las obras de Kant y de Hegel, en las que se pueden observar puntos importantes de continuidad entre las concepciones de Kant respecto a Hegel y de ruptura entre ellos.

En Kant se percibe la crítica o la reflexión de los procesos cognoscitivos que pondrían en alto a los alcances de la razón o del entendimiento. En Hegel, se ve cómo el pensamiento del sujeto es puesto como reflejo de la realidad a partir del propio individuo en esa realidad. En ambos se puede apreciar su gran influencia que existe en la actualidad en la comprensión y reflexión del arte, así como sus productos. Por este motivo y por su forma de tratar a las obras de arte, Derrida dentro de *La verdad en pintura* realizó un desmontaje de las distintas formas que presentan las concepciones tradicionales.

¹¹ “Es el fundamento para que cada quien construya libremente desde sí la comprensión del mundo, la originalidad vendrá por añadidura, la investigación filosófica sirve a uno mismo en primer lugar, entonces, puede también sirva para otros” (Cortés Vaca, 2017)

1.7 Descentralización y deconstrucción de la institucionalización del arte en *La verdad en Pintura*

El arte y las obras se han visto sometidas a toda una serie de contextos que han pretendido y logrado legitimarlas mediante efectos de apropiación desde el estudio, las competencias, así como las teorías desarrolladas por críticos, historiadores y filósofos, esto a ayudado a las instituciones a delimitar al mundo del arte. Las teorías desarrolladas han sido la base y el fundamento del discurso escrito o hablado sobre lo que es una obra de arte. En estos tratados se ha formado una representación total a partir del análisis de los elementos que componen a las obras, adjudicando a cada uno de ellos un significado para obtener una lectura del todo. Estos componentes son: entender el contexto en el que se elaboró la pieza contemplando la época y sus movimientos sociales, la historia del propio artista de ser posible y, no se puede olvidar, el contenido que comprende los objetos, el tema, los colores y la textura.

Existen metodologías aplicadas a la interpretación que se imparten como introducción a los estudios del arte, como la de Erwin Panofsky que centra su interés en la iconografía de las formas artísticas. El método que desarrolló el historiador del arte consta de tres niveles: el primero es observar lo que hay en una obra, lo que te narra, por ejemplo las miradas de los personajes; el segundo consiste en tener en mente los contenidos temáticos y representativos que nos ha enseñado la tradición cultural; el tercero se enfoca en el contenido intrínseco de la obra, en otras palabras, en el auténtico significado gracias al soporte que tiene la obra con lo ya interpretado hasta el momento. Se considera que para poder comprender una pieza artística es importante tener un bagaje complejo, pero si el contexto y todo este soporte que lleva la obra son los factores que la determinan, “¿qué queda entonces de la obra en sí misma?” (Hernández, 2013, p. 2). En este sentido, se puede cuestionar si ¿la obra es solo un elemento decorativo que funciona para contar un discurso elaborado por otras personas ajenas a la creación?

Derrida pensó un espacio en el que la obra fuera ella por sí misma, pero advirtió que únicamente se puede hacer desde los discursos que la han delimitado, desde un marco o de un borde. Que mejor que empezar por la crítica del genio alemán que “se manifiesta más bien en lo relativo a la raíz” (Derrida, 2005, p. 53), por el deseo de ir directo al fondo. Se

habla de un marco, de un adentro y un afuera, en este caso, de los que han pretendido hablar de la verdad en las obras muy a la teoría de Kant. Con lo anterior se hace referencia al desinterés o al desapego con el que el filósofo alemán utilizó a la estética para hablar del juicio. Derrida además de realizar una lectura sobre la tercera *Crítica* en *La verdad en pintura*, toma al *párergon*, a pesar de ser un comentario más en la obra kantiana, para señalarlo como el lugar donde se encuentran los límites interiores y exteriores en el arte, puesto que no hay placer sin “estructura¹²”, como escribiría el filósofo francés, y también resaltó que tiene otro significado: lo extraordinario.

En el apartado del *párergon* comenzó por referirse al arte como si fuera un programa, una construcción “de todas las estructuras de la enseñanza que todavía habitamos” (Derrida, 2005, p. 31). Aquí, el filósofo francés se refiere a la enseñanza en general que se podría encontrar relatada en un gran libro, transmitida una y otra vez. Advirtió la necesidad de deconstruir.

La filosofía es percibida como madre de todas las ciencias y a su vez como madre de todas las represiones, ya que solo ella puede dar las respuestas del universo, esto se ha constatado en la gran historia de la búsqueda del humano por el conocimiento. Antes de abordar a Kant, Derrida empezó por leer a Hegel para estudiar al “arte desde su fin” (Derrida, 2005, p. 38), desde su comienzo resaltó la trayectoria como objeto y se preguntó acerca de cómo el objeto ha sido producción del espíritu y, a su vez, se introduce en sí mismo. Este proceso Hegel lo ubica como una “presuposición” y, en el entendido de lo que se presupone, resulta una anticipación a algo conocido, probado y demostrado, de tal manera que lo ya comenzado tiene una respuesta, por lo que podemos suponer que el espíritu “sólo dice lo que quiere decir, volviendo” (Derrida, 2005, p. 38), como si tuviera una fidelidad muy fuerte hacia él mismo.

Desde la lectura derridiana, se puede comprender que los filósofos alemanes remiten a un cuadro/marco y a un círculo. Un marco construido previamente desde el rigor y la apropiación, y que se reafirmó después de ellos, no obstante, al ser construido no existe

¹² Sobre el concepto de “estructura”, Derrida escribe en *La vérité en peinture*: “stricture”, lo que se puede entender como un juego de palabras del filósofo francés entre *strict* y *écriture*, traducido al español es estricto y escritura, respectivamente.

un “marco natural” (Derrida, 2005, p. 91) puede haber puntos de quiebre como en la accidentalidad humana o en la búsqueda de nuevos horizontes y caminos que han permitido observar de manera diferente distintas concepciones o tradiciones. El arte se ha dejado cuestionar, pero no únicamente por su valor de significado, sino que también por su composición, por su aporte a la vida humana o como medio para poder encontrarse a uno mismo. Los mismos creadores que han experimentado formas artísticas nuevas, como una especie de lenguaje diferente que lleva a encontrar otros sentidos, sabiendo que su objeto de trabajo se encuentra en movimiento y en continuo diálogo.

Estos caminos nuevos se convierten en discursos tradicionales, porque dan pie a teorías repensadas a través de rasgos transitorios de cada época, lo que lleva a un círculo vicioso, ya que lo innovador se presenta y, de inmediato, se adoctrina, llega lo nuevo y se adoctrina, así sucesivamente hasta que de pronto parece que el *párergon* es un paradigma para transgredir. En este sentido, “la deconstrucción no debe ni reenmarcar ni soñar con la ausencia pura y simple del marco” (Derrida, 2005, p. 84) o del círculo, porque lo que se construyó a partir del marco, convierte sus límites internos en externos al tener quiebres ocasionales y espacios de repensamiento. A partir del discurso derridano, se encuentran dos de los puntos de la obra de arte que no se toman en consideración, o no de una manera estelar, sino que solo suman o restan como el marco o *párergon*, se tiene al trazo que habla de la obra en términos de huella, de la presencia-en-ausencia y de su vínculo con el espacio-de-intensidad, y del receptor como sujeto activo que busca otros sentidos.

Capítulo II. Marco o *páreigon* como límite, y el trazo para hablar de la huella

En este capítulo se realiza una lectura crítica desde la perspectiva de Jacques Derrida sobre preocupaciones teóricas que trascienden al marco institucional y al canon de las obras de arte, como el marco o *páreigon*, entendido como el límite entre el afuera y el adentro. Esta reflexión lo llevó a cuestionar la posibilidad de distinguir lo extrínseco de lo intrínseco en las obras de arte, según los discursos filosóficos clásicos que han delimitado a esta disciplina. No solo se trata de lo que vemos en el marco, sino también de aquellos componentes que no se toman a consideración. El trazo, hablando de la obra en términos de huella, parte de la necesidad de integrar la historia con la idea. Esta unión se daría por medio de la escritura, como los textos, los archivos y las obras de arte literario que son testigos y estructuras sobrevivientes. El filósofo francés reflexión preguntándose sobre el trazo y la firma como idioma del autor, así como su función autobiográfica. A su vez cuestionó el problema de la autenticidad de las obras de arte y su proceso de repetición en relación con el trazo singular del autor, este estudio tomó como punto de partida la experiencia del receptor. Dicha lectura se realiza desde *La verdad en pintura*, libro que recopila textos como el “Páreigon” en el que Derrida hace un juicio reflexionante acerca del marco o *páreigon* de Immanuel Kant. Asimismo, analizó la palabra crítica, la firma, las formas de la textualidad y la performatividad del cuadro apoyándose en las exposiciones de artistas como Valerio Adami, con quien colaboró para la creación de una serigrafía que mezcló trazo, pintura y escritura, y Gérard Titus-Carmel. Dichas exposiciones dieron lugar al texto “+R” y “Orlas”. Por medio de la lectura de las preocupaciones teóricas derridianas, se descentraliza a la institucionalización del arte al desplegar significaciones posibles sobre el idioma de las obras de arte.

2.1 Advertencia sobre las condiciones que operan a la hora de hablar sobre arte y pintura

Jacques Derrida comienza *La verdad en pintura* anunciando que escribía ateniéndose a un límite de cuatro sentidos: la filosofía que domina el “discurso sobre la pintura” (Derrida, 2005, p. 12); el trazo gráfico como nombre propio y narración en la pintura; el trazo como idioma y sistema de producción y repetición como el original y la copia; y el deseo de

restituir a la pintura, tema que abordó por el debate entre Heidegger y Shapiro acerca de una pintura de Van Gogh y su significado. Desde cuatro sentidos, es decir, desde un marco, un encuadre, una estructura, un discurso, desde un origen y una verdad, desde la filosofía, la crítica de arte, las revistas, los museos y las galerías, desde el marco institucional construido y desde el que únicamente se puede estudiar el arte. Estos cuatro sentidos parten de la expresión: “Me interesa el idioma en pintura” (Derrida, 2005, p. 15). La persona que anuncia tal frase parece un aficionado que no conoce los límites del contexto que le interesan, por lo que es necesario preguntar cuál es su interés en específico, separando los diferentes componentes de la obra de arte, lo que trae como resultado los cuatro sentidos o hipótesis que interactúan entre sí.

“La verdad en pintura” es la frase con la que Paul Cézanne firmó la carta que le escribió a Émile Bernard en 1905. En el contenido le prometió que la pagaría: “le debo la verdad en pintura y se la diré”. Esta frase que dio paso a cuestionar la verdad del arte por medio de cuatro sentidos con los que, de acuerdo con Derrida, Cézanne no deja ver nada, únicamente reconoce la deuda, como una posibilidad que ha dejado el acto performativo de pintar más allá del acto de decir. Derrida analizó la frase como una promesa y no como cualquier acto del habla a partir del objeto de la promesa, como un valor al hacer y al decir, que en este caso sería un pintar. “La verdad en pintura” se toma como un juego de palabras por la singularidad del sarcasmo en ellas, además de que se exponen sus posibilidades de traducción, sin embargo, “siempre se puede tratar de traducir” (Derrida, 2005, p. 19) para entender a las pinturas. Pero ¿cómo hablar de la verdad en pintura si la verdad tiene muchas posibilidades?

El hecho de que el arte se ha constituido como una institución desarrollada que hoy se ubica como un todo o un mundo, incluso un universo de lecturas, teorías, críticas y aprendizajes, no quiere decir que el arte se define como una sola cosa. Cada una de aquellas producciones innovadoras que han creado vanguardias o movimientos en su tiempo, han aparecido junto con sus particularidades. No obstante, la mayoría de los estudiosos ha colocado en el centro a la mirada, que ha producido y dado sentido al arte ya que fue “la mirada la que ha hecho posible al arte” (Debray, 1994, p. 15).

En su tesis *Elementos básicos de las representaciones visuales funcionales. Análisis crítico de las aportaciones realizadas desde diversas disciplinas*, Ana I. Entenza lleva a cabo un largo recorrido en el que profundiza sobre las bases de las producciones visuales desde distintas teorías y disciplinas. La autora parte de la comunicación visual, la visión y la comprensión de lo que se ve y, para fines del presente escrito, se consideran también los apartados que hablan sobre la mirada del espectador en relación con la imagen y los elementos que la constituyen. Entenza menciona que mirar no es lo mismo que ver, mirar aporta "conceptos como los de intencionalidad y finalidad de visión" (Aumont, 1992, p. 61). Al explorar cada detalle de una escena en el cine, en el teatro, en un performance o en una pintura, no se puede dejar de interpretar porque las obras siempre transmiten contenidos y significados. La interpretación se despliega por distintos mecanismos y estudios.

Antes de entrar en los referentes que han significado a las obras de arte, es importante hablar de las verdades ya construidas dependiendo de la época, esto es, de la corriente y del contexto que conformaron a la obra de arte, en específico a la imagen en sí que miramos, integrada por distintos componentes materiales y formales. Al tratarse de imágenes, se mira a través de pequeñas fijaciones dirigidas hacia las distintas partes que la componen. Separar los elementos ayuda a captar la totalidad de las imágenes, lo que posibilita su interpretación y, a su vez, permite la entrada de las acciones que desarrolla el receptor frente a la imagen de aspecto racional y cognitivo, puesto que relaciona a la imagen con sus intereses, así como sus conocimientos y sus expectativas (Entenza, 2008, p. 213).

Según lo expuesto por Justo Villafañe en *Introducción a la teoría de la imagen*, los elementos que constituyen la imagen adquieren valor de significado cuando se relacionan entre sí en la composición. Es así como organiza tres grupos: morfológicos, elementos materiales y elementos tangibles. Al combinar los grupos se obtienen otros componentes como el punto, la línea, el color, la forma y la textura. Dichas partes se caracterizan por ser dinámicas, al tratarse de elementos dentro de las imágenes fijas que se asocian al concepto de temporalidad, hablando de la representación del tiempo como el movimiento, la tensión y el ritmo. Igualmente se les denomina como escalares a los elementos que se ordenan para

formar estructuras que componen una significación plástica, como la dimensión, el formato, la escala y la proporción. Como se menciona, dichos componentes le dan estructura material a la imagen y se suman a los que son aportados por mecanismos inherentes al receptor en relación con la pertenencia a una organización simbólica o a una cultura (Entenza, 2008, pp. 216-220), lo que da como resultado una base universal en la imagen con ciertas particularidades.

¿Pero qué mecanismos les han dado esta base universal a las imágenes, en este caso, obras de arte? Los referentes que dan significado vienen, por mencionar el primer ejemplo, desde la semiología, entendida como el análisis de la representación visual desde un punto de vista teórico y analítico que se vale de un sistema de relaciones que provoca que los signos se puedan identificar. Otro mecanismo se encuentra en la historia del arte, que hace énfasis en la iconología, es decir, en el descifrado de las imágenes que nos ha dejado el pasado. Esta observación la realizó el historiador Erwin Panofsky y la denominó como la cultura interpretativa histórica, en la que se encuentran tres niveles de significado: el natural, lo primero que vemos en una obra; el convencional, lo que relacionamos de la obra con la temática mediante la tradición cultural; y el contenido, lo que verdaderamente significa por medio de teorías de la época. Por último, se tiene la teoría de la imagen con la que siempre es posible obtener otro tipo de significación, en el mismo se involucra el sentido y el componente semántico.

Como se puede notar, las condiciones que están detrás de la lectura, la interpretación y la significación de las imágenes, en este caso de las obras de arte como las pinturas, vienen desde distintos referentes y principios que integran la lista de elementos hechos por el artista o creador. Estas circunstancias se basan en aspectos teóricos que relacionan los receptores que, de manera inherente, desintegran los componentes de la obra para ser capaces de apreciarlos como un todo. Asimismo, incluyendo a uno de los elementos importantes en la construcción de la imagen u obra de arte, no se puede olvidar al marco para limitar un poco más la representación. El marco pinta un límite dentro de la obra y el espacio exterior, asimismo, separa a la pintura de la superficie en la que se encuentra. El marco escoge lo que quiere presentar, hacer aparecer, además, delimita el contenido y responde a una estructura que es finita. Es en los límites de este marco donde

reside la problemática de distinguir entre lo que es esencial y lo que es accesorio en una obra, porque todos los discursos filosóficos sobre el arte y el sentido del arte se organizan a partir de la exigencia de distinguir entre el sentido interno o el sentido propio de cada pintura, no obstante, el marco tiene la particularidad de poder cambiar.

2.1.1 El encuadre como una estructura

El marco encierra un mundo que ha pasado desapercibido para la historia del arte. Nació como respuesta a la necesidad de soportar y proteger a las pinturas de ciertos agentes como el polvo y la luz, que pueden deteriorar los barnices y cambiar los colores empleados en su creación. Hay personas que los consideran como complementos y, en conjunto, suelen denominarse como cuadros. Igualmente se ha aplicado a otras obras, sobre todo textiles, mosaicos y otras expresiones y objetos en la actualidad. Se dice que su aparición se dio en la antigua Grecia con la finalidad de servir de soporte a las pinturas y facilitar su manejo. Posteriormente, encontramos presente al marco en la pintura mural romana, utilizado como una especie de división o de enmarcación a cada una de las escenas representadas en las que aparecen figuras de su historia y de la mitología, incluso paisajes. Estos actos aparecen en una serie de pinturas figurativas de marcos con columnas, como si estuvieran siendo vistas a través de una ventana en la pared o como si fuera arquitectura, en especial dentro del arte bizantino, en donde su producción colaboró con la difusión de las imágenes como sagradas.

El marco evolucionó decorándose con una gran riqueza y variedad de motivos, según los gustos y estilos dominantes en cada época. No fue hasta la actualidad que el marco adquirió una apariencia sencilla. Fue en el siglo XVI que el lujo y los detalles empezaron a predominar. Durante el Renacimiento, la demanda de pinturas con marcos para iglesias y residencias de nobles aumentó de forma considerable, en consecuencia, los artesanos se especializaron en el encuadramiento con mayor contenido artístico e incluso empezaron a desarrollar estilos como el español o el barroco.

El proceso de decoración de los marcos ha sido tradicionalmente muy importante. Durante su desarrollo se han utilizado diversas técnicas como la talla con hojas y flores, taracea y marquetería, policromado, dorado y cincelado o mateado. La elaboración

tradicional de un marco requería del dominio de diversas técnicas, desde la preparación de la madera y su ensamblaje, así como de la decoración. Los artesanos tenían distintos nombres para caracterizar al oficio, tales como entalladores, ensambladores y carpinteros. Más adelante, se les conoció como enmarcadores. Antes de construir un marco, el artesano debe conocer la obra que va a proteger y el lugar donde se va a instalar, datos que le permiten definir el tipo de enmarcación más adecuado para esa obra en particular.

Durante el siglo XIII fue cuando el marco construido empezó a tener una dimensión “física” con cierta independencia de la obra que soportaba, pero no completamente. Entonces se tomó como un elemento separador, “además de esa como función meramente estructural, existe una función de ‘frontera’ que separa la realidad de la ficción y determina el límite con el mundo de lo real, constituyendo el marco como algo imprescindible para la percepción de la pintura en condiciones” (Guzmán, 2016). Lo habitual es enfocar la mirada y la atención en el “arte mayor”: la pintura. El marco parece ser accesorio a ella, sin embargo, su importancia radica en que contiene los mundos representados y ofrece las perspectivas de manera centrada.

Anteriormente se mencionó que los marcos se han empleado en otras expresiones, específicamente de expresiones artísticas y, de una manera un poco más sutil, de la obra de teatro. El llamado marco escénico, en el que se desarrolla, en un tiempo y un espacio determinados, la trama de la historia y el desarrollo de los personajes, e incluso hablando de la geometría del teatro como construcción por sus distintos diseños estructurales, encuadra y focaliza al escenario, dando una perspectiva tridimensional. El marco escénico en literatura se entiende como el espacio y el tiempo en el que se desarrolla la obra o la escena narrativa. Otro ejemplo importante fue el surgimiento del vitascopio¹³ de Thomas Edison y los primeros pasos del cine, que en un principio no se tenía del todo claro qué era, si teatro o imagen en movimiento proyectado en una pared de pequeño o gran tamaño (ver Figura 3). De tal manera que se retomó nuevamente el tema de la geometría en la pantalla, un cuadro. Por este motivo, se le colocaron cortinas a la pantalla durante mucho tiempo. El

¹³ Es un proyector de cine que fue exhibido por primera vez en 1895 en la Exposición de los Estados del Algodón en Estados Unidos. Sus creadores fueron Thomas Alva Edison y Thomas Armat.

marco estaba presente incluso en la reproducción al inicio de la película, momento en el cual se presentaba el título y aparecía un fondo con un marco que se calificaba como adorno, hoy se le conoce como *old movie title frame*.



Figura 3. The Vitascope Advertisement (1896).

Nota: recuperado de Science Photo Library

En otras palabras, tanto el marco en la pintura, en un fresco o en un lienzo, así como el presente en el escenario de la obra o en la literatura, invita y enfoca la mirada a un punto específico, el que está dentro del marco. Aparte, se distingue su función como protección, como el pintor francés Nicolas Poussin mencionó en una carta escrita en 1639 dirigida al coleccionista francés Paul Fréart de Chantelou, en la cual le da instrucciones sobre el tipo de marco para un marco: “es necesario adornar la obra con un marco pues lo necesita, a fin de que contemplándolo desde cualquier ángulo los rayos del sol sean retenidos y no se esparzan para fuera recibiendo la influencia de otros objetos vecinos que confundan la vista” (Poussin, 1989). Entre intercambios de una cultura a otra, de una expresión a otra, elaborado de madera, de pintura en los murales o de distintos metales e innovaciones en el transcurso del tiempo y, a pesar de que la demanda de marcos en las últimas décadas ha evolucionado del valor decorativo sobre el artístico, el marco ha jugando un papel importante entre la obra y el receptor, ya que continúa siendo requerido por museos o para exposiciones. El especialista de marcos antiguos Horacio Perez Hita comentó que esta

relación “parece que es un factor consustancial de la persona que mira ‘algo’, el hecho de delimitar aquello en lo que se centra la mirada” (2016).

2.1.2 La problemática de distinguir lo que es esencial y lo que es accesorio en una obra

El día que se empezó a escribir este apartado, se encontró en *Instagram* una frase de Rick Rubin, productor discográfico estadounidense: “*sometimes the difference between the unfinished painting and the finished painting is as simple as finding the right frame*” (Rubin, 2022) frase que llevó al cuestionamiento de: ¿qué es un cuadro?, ¿qué es un marco?, ¿por qué el marco acompaña a distintas producciones artísticas?, ¿es necesario un marco?, ¿o quizás nunca fue necesario un marco para las producciones artísticas? El marco puede ser muchas cosas. Con antelación se repasó una breve historia sobre el marco como estructura, así como el surgimiento de su utilidad y su finalidad: soportar, dividir, dar atención y enfocar imágenes para adoctrinar y replicar. A su vez, este elemento funge como mero accesorio al que muchos no prestan atención. Quizás los artesanos que se han encargado de re diseñarlos de acuerdo al estilo de un tiempo y espacio en particular, lo han hecho demasiado llamativo. No obstante, ha acompañado al arte, incluso mucho antes que el arte se clasificara como arte o que las obras de arte llevaran un título, que las etiquetara y clasificara.

Al leer esta frase fue inevitable pensar ¿cuál sería la posición de los autores abordados en el presente escrito respecto a este enunciado? Como se ha visto, para Immanuel Kant el marco o *páreigon* es considerado como un ornamento que no pertenece a la representación del objeto como tal. Kant cuestiona el lugar del marco en la pintura considerando que “el juicio estético debe referirse específicamente a la belleza intrínseca, no a los adornos o las inmediaciones” (Derrida, 2005, p. 74) y, a pesar de dicho comentario, el filósofo alemán no excluye al *páreigon* de manera general, solo bajo ciertas condiciones, a saber, si tiene una bella forma y es esencial para el todo, si aumenta el placer del gusto, si contribuye a la representación, pero si no es puramente bello. Para Kant, se convierte en un adorno que perjudica a la obra. Aunque contribuya al todo de la obra, “el *páreigon* es una forma que tiene por determinación tradicional no destacarse sino desaparecer, hundirse, borrarse, fundirse en el momento que despliega su más grande energía” (Derrida, 2005, p.

72). Y por otro lado, Derrida reflexionaría sobre el lugar del marco, “¿qué hace un encuadre?, ¿qué deja hacer o qué deja ver?” (Derrida, 2005, p. 21) y vamos que en la frase mencionada, el cuadro tampoco se nota como necesario, sin embargo a veces ayuda a visualizar la obra, clasificarla y delimitarla para concluir.

Continuando con Derrida, en *La verdad en pintura* abre con el apartado llamado *passe-partout*. El *passé-partout* en el arte está compuesto por un cartón que presenta una apertura o una ventana para mostrar la obra y un cartón inferior que la sustenta. Es como el marco del marco, el *passe-partout* es también el marco que envuelve la obra y la determina en sí misma. Es importante no olvidar su significado primario que se puede enunciar como una llave maestra, es decir, una llave capaz de abrir todas las puertas al descifrar cualquier cerradura. Aplicado al presente tema, a los textos y a las pinturas, se trata de un cuadro que cuenta con un espacio abierto o vacío, en el que una obra con sus componentes externos aparece enmarcada y puede ser reemplazada por otra, mas “lo que aparece entonces, y en general debajo de un vidrio, parece prescindir del encuadre con el que cuenta” (Derrida, 2005, p. 26).

Derrida retoma al *passe-partout* para empezar a enunciar las preocupaciones teóricas que aborda en el libro y la razón de iniciar estos cuestionamientos, claro, advirtiendo que únicamente se puede rodear la situación y los puntos de los que habla, como lo hace la crítica de arte. El estudio se efectúa desde los márgenes kantianos y sin ser decisivo con el asunto a tratar, porque no se puede hablar de la verdad en pintura considerando que se habla de ella desde una gran tradición, donde no existe un interés como se enuncia en la tercera crítica. “Toda la analítica del juicio estético supone en permanencia que se pueda distinguir rigurosamente entre lo intrínseco y lo extrínseco” (Derrida, 2005, p. 74), lo que es y lo que no es, bello o no, necesario o no, lo que pertenece y lo que no, pero la finalidad estética no tiene un fin, no existe un concepto ya que Kant afirma que la belleza, al ser subjetiva, “no nos lleva a concebir la perfección del objeto o una finalidad” (Kant, 1999, p. 61). La tercera crítica, entonces, se vuelve un marco, cuando el marco es solo un adorno y casi una nota al pie en su teoría, que representa una estructura lógica que se impone poco a poco en una estructura que quería ser subjetiva.

El *páreigon* es un elemento central cuando Kant intenta disimular los límites en la tercera crítica, la crítica que inició la teoría de la estética que institucionalizó al arte. Disimula la autonomía del juicio estético y la autonomía del arte y, al contrario de su teoría, la dota de una lógica a la cual le da un marco propio. Es posible hablar de arte solamente desde un marco institucional o físico, pues todos los discursos filosóficos sobre el arte y el sentido del arte se organizan a partir de la exigencia permanente de distinguir entre el sentido interno o propio, delineando lo extrínseco y lo intrínseco, pues lo que en verdad revelan estas estructuras es una estética ornamental, decorativa o del adorno. Es en esta última instancia donde nuevamente se presenta el *páreigon*, traducido también como accesorio, algo extraño o ajeno, y como un suplemento.

En teoría, el marco es un accesorio para Kant y dentro de los ejemplos citados por el filósofo alemán, “los vestidos de las estatuas tendrían una función de *páreigon* y de ornamento (...) sólo le pertenece de manera extrínseca como un excedente, una adición, una adjunción, un suplemento” (Derrida, 2005, p. 67). A pesar de esto, en el apartado anterior se menciona que los artesanos que trabajan el oficio de enmarcar, deben de conocer la pintura o procurar hacerlo para sugerir la opción más adecuada, pero ¿debe ser como un adorno para la pintura o la fotografía?, ¿o sirve para complementarla? Entonces, aparentemente, el marco interviene con el adentro de la obra aún considerando que tenga un fondo móvil, debido a que algo falta en la obra; tiene un lazo estructural con el objeto artístico en sus formas, figuras, colores y representaciones, dicha conexión hace posible la obra.

Por su parte, el filósofo francés coloca al marco en el centro sin intentar disimularlo. Al sacarlo del olvido y reflexionar sobre el marco o *páreigon* para entender el límite entre el adentro y el afuera de la obra, porque no es un simple ornamento o un adorno, coopera desde el afuera y el adentro y, si bien, es una forma de bordear y rodear a la pintura, sigue siendo un medio.

Un *páreigon* se ubica contra, al lado y además del *ergo*, del trabajo hecho, del hecho de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde

cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro. Es, en un primer abordaje, el a bordo. (Derrida, 2005, p. 65)

En otras palabras, Derrida reflexiona acerca de la función del marco para escoger lo que se quiere presentar, limitando el contenido que responde a un sistema que da sentido y acciones, el cual encuadra o rodea a la obra de arte. En los límites de este marco se encuentra la problemática de distinguir lo que es esencial y lo que es accesorio. Este estudio lo llevó a cuestionar la posibilidad de distinguir lo extrínseco de lo intrínseco en el arte, de acuerdo con los discursos filosóficos clásicos que han delimitado al arte (se trata de lo que vemos dentro del marco), así como los discursos que han “cooperado” para “entender” al arte. Esto abarca más allá del arte, porque recordemos que, de acuerdo con Derrida, existe “una gran lógica y una enciclopedia en el interior de las cuales las bellas artes se recordarían como una región (...) el arte se inscribe en un programa” (Derrida, 2005, p. 30) y los marcos o márgenes de las preocupaciones teóricas que aborda el filósofo, están relacionados con la metafísica de la presencia. Con esto último se refiere a la historia que ha construido el entendido de enfocar la mirada en el centro y que ha constituido al marco desde sus lecturas críticas. Al permanecer como suplementos o como adiciones, dichos elementos abren una diferencia entre lo interno y lo externo con la posibilidad de diferentes interpretaciones en los textos, en este caso, de las obras de arte.

Surgen las dudas: ¿los marcos son esenciales o accesorios a una obra?, ¿los discursos, las teorías, los textos y la historia son esenciales o accesorios? A lo que Derrida contesta “la deconstrucción no debe ni reencarnar ni soñar con la ausencia pura del marco” (Derrida, 2005, p. 84), pero si trata de convertir los elementos en algo extraño a partir del nuevo centro, con la intención de darles otros sentidos. Se tienen que abordar los elementos que la tradición filosófica occidental nos ha enseñado a considerar como incuestionables desde otro ángulo, además de considerar que el marco o *páreigon* “reúne todas las características: ni simplemente interior ni simplemente exterior, no es ajeno a la obra como podría haberse dicho de un exergo, resulta indispensable a la energía para liberar plus-valía encerrando el trabajo” (Derrida, 2005, p. 82). Esa es la accidentalidad del marco y la cuestión de lo que se toma en cuenta como esencial y lo accesorio. Con lo anterior se apertura la posibilidad

de pensar de una manera diferente a los cánones presentes e impuestos y, a pesar de ellos y con ellos, es posible descentralizar lo que se ha construido, presentado y enseñado. No obstante, un marco es frágil por sus estructuras, sus formas y sus materiales, ya que es móvil, esto ha significado, y podría significar, el proceso de la pérdida del centro del marco.

2.1.3 Crisis del marco o páreoron: instancia inapropiable en la obra de arte, un silencio o espacio abierto

Derrida prácticamente inaugura *La verdad en pintura* abordando al *passe-partout*, a pesar de hacerlo en el libro que busca encontrar otros sentidos en la obra de arte. ¿Por qué el *passe-partout*? Porque es un marco y a la vez es una llave maestra y un espacio vacío. El marco, al ser una estructura en su forma material que divide a las obras de arte en cualquier espacio donde se exponen pinturas u otras producciones artísticas, enfoca la mirada y la atención hacia aquella pieza ubicada dentro de una sala. Lo anterior puede suceder en un espacio que busca exhibir la obra, llámese museo, galería, libros, casas con fotografías, retratos o *prints* enmarcados y llenos de momentos importantes para la historia general, familiar o personal. Esa pintura únicamente es esa pintura porque tiene un marco.

En los museos encontramos más de un marco, puesto que la historia ha estado dividida en capítulos y las colecciones dentro de este espacio reflejan esos episodios. Las colecciones institucionales mantienen vivas las interpretaciones y los significados, asimismo, cuentan con sus propios mecanismos de representación que constituyen un orden de los órdenes. Las categorías por épocas, vanguardias, culturas, continentes, disciplinas, entre otras, tienen la finalidad de construir una plataforma discursiva en un mismo espacio, con un “orden natural”, pero condicionado por las producciones artísticas en relación con su contenido. Porque si un museo o una exposición tiene un objetivo, ese es el de comunicar y enseñar. Es pertinente tener una gran cantidad de información clasificada, para ofrecer una comprensión más profunda y, de esta manera, generar conocimiento.

La intención de volver al tema del museo responde a la necesidad de señalar que, dentro de estos sitios, se pueden encontrar distintos universos en cada sala compuestas por

distintos mundos. Cada una de estas vastedades contiene su propia historia, autor, técnica, forma y contenido, por lo que cada obra representa un tema completamente diferente al que se está representando a un lado. Por este motivo, se encuadra a cada obra para proteger su integridad como pieza individual y de valor para la historia, además del valor en términos económicos. El encuadre también sirve para delimitar la influencia de la obra de arte que está a lado o en frente, pero ¿no hay cierto diálogo entre ellas al estar en un mismo espacio? La respuesta sería sí, porque generalmente pertenecen a una misma categoría o un mismo orden, en el cual se genera una conversación entre las obras, los textos y las fuentes en que se basaron o se inspiraron los artistas, los críticos de arte, y los historiadores, solo que cada uno lleva a cabo su propia disciplina, pero en su totalidad, crean una historia más grande.

En referencia al *passe-partout*, es momento de hablar del espacio vacío del marco. Al estar abierto en el interior de su estructura, el marco deja aparecer la obra, así como el lugar donde puede ser reemplazada por otra que se desliza igualmente en el encuadre. Lo mismo pasa con las exposiciones o las salas de un museo, son espacios vacíos en donde se alojan y circulan distintas obras de arte, enmarcadas o encasilladas de acuerdo con el tema, la interpretación o el significado que las instituciones quieren presentar. Este gran espacio de paredes vacías, encuadra a las obras de arte que a su vez tienen un marco. Si bien estos sitios han sufrido cambios y han pasado de ser ostentosos, grandes y dorados, a tener una presentación más sencilla, pero siempre están presentes.



Figura 4. Harper's Weekly, The Metropolitan Museum of Art, opening reception in Dodworth Mansion, 1872

Nota: recuperado de The Metropolitan Museum of Art.

La pintura u obra de arte enmarcada dentro de una sala en un museo acoge pluralidad de significados dependiendo del contexto de tiempos y lugares, como es el caso del Met o el Louvre. Aunque la presencia del marco o *páreigon* pase desapercibida, a pesar de acompañar a las obras en todo momento incluso cuando no están expuestas a los receptores, provoca que las obras se abran a otras posibilidades. Derrida trata de convertir en extraños a los elementos que la tradición filosófica occidental nos ha acostumbrado a considerar como incuestionables. El filósofo piensa en una instancia inapropiable, un silencio o un espacio abierto que hace que la obra de arte sea una apertura de posibilidades, en otras palabras, pone en crisis al marco construido. El espacio abierto del marco no deja de tratarse de un espacio para intervenciones diferentes, que abre la posibilidad para pensar de una manera diferente. Al no pertenecer y tampoco estar incluido de manera inmediata, al ser un aditivo como, lo menciona Kant, y a la vez parte constituyente de la obra de arte, el marco o *páreigon* hace una diferencia y “convierte su límite interno en límite externo” (Derrida, 2005, p. 84).

El marco o *páreigon* en sí, es una energía libre. En él encontramos una diversidad que, si bien ha sido delimitada por instituciones, su pluralidad interactúa con otros, en un espacio físico como presencia ante todas aquellas miradas reunidas en un salón de clases o en un gran museo. Sin embargo, nuevamente estamos hablando de un espacio cerrado y enmarcado. Por ejemplo, unos siglos atrás, desde las primeras producciones artísticas que en la actualidad se consideran arte, existió la Grecia Antigua cuyo arte convivía con ellos, es decir que respondía a la vida cotidiana: construcciones y templos, esculturas, pintura y cerámica, poetas, entre otras manifestaciones. Nada se encontraba delimitado en un espacio. Fue hasta hace unos siglos que el arte comenzó a considerarse arte y a ser conservado, exhibido y protegido por grandes instituciones filosóficas y académicas. La tarea de los teóricos que han construido al marco ha consistido en esclarecer la naturaleza y el funcionamiento de la obra de arte como objeto creado por la actividad humana en relación a un fin, una y otra vez. No podemos olvidar que todas estas grandes creaciones e innovaciones, cada propuesta artística irreplicable, está basada en fuentes teóricas, lo que se presta para encasillarla en un proceso que no cesa.

Y sí, el arte tiene su propio marco teórico, así como un fundamento que puede dar lugar a aspectos independientes con su propio interés para estudiar, de tal suerte que existen los estudios sociales, psicológicos, culturales, de género, entre otra diversidad, pero el arte conserva una energía libre. Dicha energía busca caminos nuevos, esto no quiere decir que la indagación haya comenzado de los últimos años de nuestro días o desde la perspectiva de los postestructuralistas a partir de los años sesenta, cuando se empezó a descentralizar a los cánones que han cooperado para entender y conocer a la obra artística. El arte siempre ha sido resistencia, en el sentido de que siempre encuentra nuevas posibilidades de expresarse y de no ser encasillada. Desde su multiplicidad, el arte se ha salido una y otra vez de ese marco construido, y es que, si lo pensamos a la derridiana, hay una especie de “naturalización del marco”, pero “no hay marco natural. Hay marco, pero el marco no existe” (Derrida, 2005, p. 90), por lo que es sencillo salir y entrar en él.

En los últimos siglos, en todas y cada una de aquellas producciones artísticas que fueron completamente diferentes e innovadoras, se generó un gran cambio en el mundo. En muy poco tiempo se pasó de una pintura a una fotografía y luego a un experimento visual, en el cual se observó la secuencia de varias imágenes para analizar el movimiento de un caballo galopando. De una pintura dentro de un cuadro instalado en un museo a una película que tenía un marco estructural en la sala y, adicional a este, un marco para el título, simplemente porque no sabían cómo interpretar la imagen en movimiento. Posterior a esta etapa, vienen las grandes vanguardias que revolucionaron al mundo al rechazar la figuración del arte. Empezaron con la dinámica bohemia que buscaba ir en contra del sistema burgués, como una especie de denuncia. Cada vanguardia apareció con sus particularidades.

- Impresionismo. Imágenes espontáneas e inmediatas desde la realidad contingente de la perspectiva del artista que rompió con la técnica tradicional de la pintura al no utilizar pintura blanca y al buscar el retorno de la naturaleza. Los artistas representaban la realidad como la sentían.
- Postimpresionismo. El valor del estilo y de la interpretación subjetiva se antepone al conocimiento científico. Los artistas exploraron distintos ángulos de visión.

- Expresionismo alemán. En sus distintas etapas, se tenía una mirada hacia al primitivismo. Los artistas exaltaban expresiones y al color como una exploración infinita. Los temas no seguían las reglas.
- Cubismo. Retornaron al formalismo, a la forma a través de la filosofía y hacían un análisis detallado de la realidad. Los artistas tomaban decisiones guiadas por la intuición.
- Futurismo. Hallaron el ideal estético en la belleza del maquinismo, en la velocidad y en los movimientos del cuerpo, los tres como la expresión suprema de la sociedad industrial.
- Suprematismo. Sublimación del espíritu a través del arte, para trascender de lo físico por medio de las emociones y del color.
- Constructivismo. Expresión directa de la ideología marxista, en el que el artista podía contribuir a la mejora social.
- Dadaísmo. El antiarte que no pretendía ser arte por un desencantamiento social y que veía al arte clásico como el discurso de poder que tenía que ser aniquilado. Es muy importante mencionar que el dadaísmo es considerado la única vanguardia internacional.
- Surrealismo. Locura como método de producción del arte, juego con imágenes duales que vienen de los sueños.
- Expresionismo abstracto. Pintura instintiva (danza con el cuerpo), impulso perceptual de sensaciones y emociones.

Las vanguardias comenzaron como un juego intelectual, como retorno a la naturaleza y a la representación de la vida cotidiana o al contacto y la exploración con las emociones y sensaciones, a la espiritualidad. Todas y cada una de estas expresiones trataron de salir de los cánones establecidos, y no tenían la intención de ser parte del arte con A mayúscula, pero finalmente se convirtieron en arte, uno elitista que, hasta el día de hoy se exhibe en los grandes museos de arte moderno del mundo como el MoMA, el Centro Pompidou, el Centro de Arte Reina Sofía, entre otras instituciones de renombre mundial. Arte encasillado como arte, acompañado del por qué y el cómo de su origen, además de su sentido, colocando a los artistas que lo conformaron como los representantes del arte, los modelos a seguir o sobre los que se debe aprender en las escuelas. En este sentido, es muy importante mencionar que si bien ahora son parte de la institucionalización del arte, en su momento

fueron expresiones disidentes que intentaron buscar otras posibilidades de leerlas, empezando por las formas, los colores y las representaciones, que para el artista podían “apreciarse” de otra manera, en tanto proceso creativo, puesto que experimentaban con sus emociones, los sentidos, los movimientos, las experiencias, así como de la experiencia ante al receptor.

Unas décadas más tarde, se originó una expresión que pronto se convirtió en un movimiento, completamente improvisado en comparación con todas las demás producciones artísticas existentes. Entre el dadaísmo y las técnicas ejercidas para realizar una obra en los ismos, el acto performativo del artista comenzó a mostrarse al público. El *happening*, que significa acontecimiento, surgió como toda una experiencia en la cual la participación y la improvisación de acciones, en colectivo, tenía como finalidad la liberación de los receptores de la pasividad, invitándolos a la actuación en ese momento y espacio. Se trata de un arte en acción, que invita y provoca, por medio de manifestaciones e interacciones múltiples, a la participación de los individuos con sus cinco sentidos. En el *happening* se encuentran dos grandes características que en sus inicios buscaron otros caminos, estos salen completamente del marco ya que ocurren en lugares públicos y no en museos, teatros o galerías de arte. Todo aquel “creador” lo hará como un acto que va en contra de las instituciones del arte y de los artistas.

¿Cómo encasillar a este tipo de arte que relaciona la vida con el arte? Se trata de vivencias abiertas y no controladas, que se realizan por la impulsividad del momento, para después desaparecer y no quedarse dentro de cuatro paredes. La vista no es el único sentido que trabaja para poder ser partícipe en los *happening*, sino que la comunicación se da en diferentes niveles entre todos los integrantes, pues no existe un artista o creador, todos los espectadores son parte del proceso. Sin duda alguna este tipo de expresión, que hoy se clasifica como movimiento artístico y que se preserva a través de videos o lecturas sobre Allan Kaprow, es una energía libre, que encontró un espacio abierto en el marco y el mundo del arte para realizar intervenciones diferentes. Esta manifestación aperturó la posibilidad para pensar de una manera diferente, más que pensar para actuar de una manera totalmente distinta, si se considera a los receptores de los espacios para este tipo de arte, al igual que de los artistas. Asimismo, y casi a la misma vez, surge el *performance*, que ya no

es acontecimiento como tal porque ya tiene dirección y cierto control. Esta manifestación permite posibilidades de corte escénico porque se lleva a cabo en espacios institucionales del arte, encasillada como arte.

La influencia del *happening* llegó para quedarse, pues ciertas expresiones empezaron a tomar las calles en reacción a problemáticas sociales o políticas. “Suele decirse que lo que callan los medios lo gritan las paredes” (Concepto, 2021) y el *graffiti* apareció como vía alternativa de expresión en lugares públicos y visibles. Este fenómeno trata de transmitir un mensaje de carácter crítico o simplemente intenta marcar un territorio de manera anónima e ilegal sin perder el sentido de la armonía. El *graffiti*, como expresión personal, no estaba regulado por instituciones. En las calles de las grandes ciudades apareció esta manifestación de manera colorida y no solamente se valía del aerosol para plasmarse, ya que tenía relación con otras corrientes artísticas del momento. Esta expresión, considerada como una de las grandes revoluciones artísticas, tomó al espacio urbano como lienzo para que cualquiera pudiera crear obras de arte por medio de técnicas informales que, con el tiempo, se profesionalizaron (ver Figura 5). A pesar del reducido tiempo siendo considerado como arte, tiene distintos formatos: los tradicionales, los abstractos, los fotográficos, el *morfing*¹⁴ y ahora ya en instalaciones.



Figura 5. Xavier García, Tierra no car (la deriva) 2018.

¹⁴ “Suele ser antropomórfico y dota de vida a los elementos inertes. Predominan la posición de ojos y boca, así como la transformación de objetos con el fin de que parezcan cosas distintas. Se pueden incluir las intervenciones que se hacen en los desperfectos de las paredes o manchas, que nos recuerdan o se parecen a algún objeto, o se le pueden agregar elementos para que se aprecie con claridad la forma deseada.” (Guillen, 2021)

El *street art* ha evolucionado y se ha posicionado como una disciplina de valor, lo que ha provocado que se estudie su significado cambiante, ya sea a partir de la protesta, la resistencia o desde la toma del territorio artístico. En la actualidad hay varios artistas que trabajan técnicas innovadoras, como el británico Banksy que ha sido estudiado (a su manera) en libros de arte. Realmente se nota en sus características principales la salida del marco y de espacios institucionales, pues la finalidad, aparte de la expresión personal y el promover la conciencia sobre alguna temática, es llegar a una mayor cantidad de personas al estar sobre el espacio urbano, un lugar visible para todos. Dichas expresiones hablan sobre temas que están influyendo en la vida cotidiana de cierta zona, y no es que todas las demás producciones artísticas no se interesen en estas problemáticas, sino que el *street art* generalmente tiene un lenguaje más sencillo de leer.

Hasta este punto, se entiende a las producciones artísticas mencionadas como una necesidad de comunicar el arte a todos, llegar un público mayor y más que mayor, a un público posiblemente ajeno a las creaciones que permanecen en museos o galerías. Asimismo, transmiten la necesidad de hacer partícipe a los receptores, promoviendo su interacción con los acontecimientos o invitando a crear arte, ya sea desde aquellos espacios en blanco o en gris de las calles, con los que cualquier joven podría expresarse con su presencia, sus sentidos y sus movimientos, acompañados de otras personas.

Dicho esto, uno de los objetivos latentes del *street art* es el de explorar las capacidades de creación a través de la experiencia sensorial, conectado no solo con el sentido de la vista, sino con el tacto, el gusto, el olfato y el oído, lo que permite tener una experiencia con el aquí y el ahora, como receptores activos. Es una interacción personal que desencadena una aproximación y una relación completamente diferente con el arte. Uno de los ejemplos sobre la exploración plurisensorial, son los paisajes sonoros que parten desde la individualidad para construir redes de colaboración, en las cuales los participantes se rodean de entornos como la ciudad, los parques o los bosques con caminatas sonoras en diálogo y acompañados de la naturaleza, con sus sonidos y con sus silencios. Lo que busca este tipo de actividades es apropiarse de las prácticas como cada individuo quiera, yendo más allá del intelecto.

Si existe alguna variante del arte que salga de los márgenes y los marcos, esa sería el bioarte. Se reconoce al bioarte como una propuesta nueva interdisciplinaria y transdisciplinaria. El encuentro entre disciplinas y el uso de materiales orgánicos, como plantas, insectos, bacterias, genes, incluso el propio cuerpo del artista, se han convertido en la herramienta del bioarte, desde laboratorios en los cuales se crean obras vivas. Esto resulta completamente diferente porque implica un cambio importante en el formato de exhibición de las obras, a través de una cercanía con procesos científicos como medio de exploración y del arte como expresión. También se puede encontrar al diseño como medio o herramienta y a la ingeniería como forma de invención. El bioarte va más allá de lo simbólico, puesto que busca seguir tomando a la naturaleza como modelo, al mismo tiempo se alinea con ella. Ha transformado los formatos de presentación y la concepción del arte al tener como objetivo cruzar el límite entre la ciencia y el arte

Si se piensa en las producciones artísticas mencionadas, se hablar de arte que ha salido de las grandes instituciones e incluso se ha colado en espacios que parecían ser el enemigo (los laboratorios de las grandes universidades), para crear y aportar, a la vez que se acerca a las personas que ya visitan estos espacios o quienes, hasta entonces no tenían interés en hacerlo. Se visibiliza el arte y se moviliza a la sociedad sobre las problemáticas situadas en cierto tiempo y espacio. Esta nueva concepción del arte abre el camino a personas como receptores, mediadores y creadores, que usan y experimentan con todos los sentidos. Por lo tanto, ya no se habla de arte clásico ni de los discursos que han delimitado al arte como tal o como generalmente se ha reconocido; el arte con A mayúscula. Son estas nuevas expresiones artísticas que trascienden el marco institucional, que se expresan y se leen de diferente forma, con otros sentidos, no solo con lo que nos dicen qué vemos y su significado, sino con la presencia activa de los receptores en espacios no reconocidos dentro de los cánones, para conocer e interactuar con el arte en otros formatos.

Con estas expresiones y con las que estén por venir, se identifica la crisis del marco o *párragon*, porque el marco es una instancia inapropiable, un silencio o un espacio abierto con cierta resistencia presente en la creación de nuevas obras de arte y movimientos que buscan renovarlas. No obstante, en algún punto se convierten en memorias y archivos que

hablan de la realidad o la experiencia en relación con el contexto de cierto tiempo y espacio; son y serán estructuras sobrevivientes y testigos, son huellas.

Esta es la accidentalidad del marco, desde su sencillez y evolución a lo largo del tiempo para proteger, enmarcar y fijar la atención sobre una sola pieza artística y sus pequeños elementos que componen el todo de ella. No es posible dejar de interpretar o intentar entender estas obras artísticas, pues transmiten contenidos y un significado limitado; dentro del marco se da lo que se quiere presentar y delimitar. A pesar de su presencia poco tomada en cuenta o de su importancia, Derrida lo coloca al centro para entender el límite entre el adentro y el afuera de la obra, no únicamente como adorno, como la tradición filosófica occidental ha enseñado, sino como parte que coopera y se vuelve una suerte de medio. Al colocar en el centro al marco o *páreigon*, también es posible sacar del olvido y reflexionar sobre otros aspectos de una obra de arte, hasta ahora considerados como una parte más de la suma del todo, tal es el caso del trazo, del idioma del artista y de la performatividad del cuadro.

2.2 Trazo, para hablar de la obra en términos de huella

Los distintos términos que se reconocen como parte de la teoría de Jacques Derrida, a saber, la huella, el suplemento, el *páreigon*, la *différance* y la deconstrucción, conforman una crítica a la historia de la ontología occidental y de la metafísica. Con dichos acercamientos el filósofo trató de mostrar cómo las condiciones de posibilidad son capaces de ser las mismas que las de imposibilidad, ya que reflexionó desde campos tan variados como la filosofía, la teoría literaria, el psicoanálisis, entre muchos otros, y nunca dejó de buscar el acercarse a la pintura y las artes. *La verdad en pintura* reúne ensayos publicados en *Tel Quel* y escritos de un cuaderno fechado durante la década de los setenta. Con estos textos se relacionan con los encuentros, las vivencias y las colaboraciones que sostuvo con dos artistas en particular. Uno de ellos fue Valerio Adami, pintor y grabador italiano que tiene influencias del cubismo, el futurismo, el expresionismo, el surrealismo y, sobre todo, del *pop art*, en donde encontró un estilo propio lleno de formas planas, sólidas y uniformes con colores contenidos por un contorno negro. Esta fragmentación de estilos lo reafirmó

como uno de los representantes más importantes de la Nueva Figuración¹⁵, por este motivo su obra se expuso en grandes museos internacionales, tales como la Galería Maeght de París, un espacio que participó ampliamente en la promoción de su obra. El texto que Derrida escribió sobre Adami se desprendió de la ocasión en que ambos se encontraron dentro de esta galería con la obra del pintor italiano. En la misma ciudad, el Museo Pompidou fue el espacio en el que se exponía la obra de Gérard Titus-Carmel, artista francés que desde el dibujo, el grabado y la pintura tuvo un papel activo dentro del arte conceptual de la época, cuyas obras requerían la participación activa del espectador. T.C. trabajó series de un objeto o un tema y se interesó por los procesos de descomposición o deterioro como uno de los medios para expresarse. Para Derrida, ambos artistas despliegan un nuevo lenguaje de la escritura que lo llevaron a reflexionar sobre las obras de arte como huellas, la autorreflexividad de la firma del artista, las formas expandidas de la textualidad en la repetición y el relato genealógico, así como la performatividad del cuadro en los textos de “+R” y “Orlas”.

2.2.1 Obras de arte como estructuras sobrevivientes, como huellas

Es importante comprender que el uso hace el filósofo francés de sus conceptos parte del entendimiento no solo de los textos, sino de “todo lo que denomina signo (significado/significante, contenido/expresión, etc.)” (Derrida, 1971, p. 82) es decir, cualquier cosa que signifique. Un texto siempre es parte de otro más amplio, en donde podemos encontrar sentidos desviados o diferidos, en otras palabras, posibilidades en movimiento. Para hablar de los textos en movimiento y de la lectura deconstructiva de Derrida en relación con la huella, se habla de la *différance*¹⁶.

¹⁵ La Nueva Figuración es un movimiento artístico que se dio en la segunda mitad del siglo XX. Como su nombre lo indica, es el retorno a la pintura figurativa.

¹⁶ En la conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía en 1968, Derrida habló “pues, de la letra *a*, de esta primera letra que ha podido parecer necesario introducir, aquí o allá, en la escritura de la palabra *différance*” (1994, p. 39). Esta *a* que permanece en silencio en el idioma francés, si se hace notar en un texto escrito fonético ligado a la cultura en una gramática histórica. La *différance* que no es un concepto, no pertenece a la escritura o a la voz. En dicha conferencia, el filósofo mencionó que la *a* indica movimiento y “se refiere a cada uno de los miembros de esta frase; «El ser/habla/en todas partes y siempre/a través de toda/lengua» (1994, p. 62)

El sociólogo, teórico de la cultura y estudioso de los medios de comunicación, Stuart Hall mencionó en su libro *Sin Garantías* (2013) que existe el concepto de diferencia que realiza una separación radical y sin conexión, además de que existe una diferencia posicional y condicional, cercana a la noción de *différance*. Proveniente del verbo *différer*, significa ser diferente de o aplazar. Con ambos sentidos, Derrida investiga la relación y el vínculo de elementos con otros dentro de un texto, ya que se sustentan entre sí y, a su vez, son completamente diferentes. La misma diferencia como ejercicio a la diferencia, se aplica con el mero hecho de cambiar una letra. En francés no se escucha tanto y puede pasar desapercibida, pero esa “a” puso la palabra en movimiento hacia nuevos sentidos y significados, sin ocultar las huellas de su pasado. Entonces, se puede entender a la *différance* como la instancia del querer decir algo que remite a algo más, en la que se encuentra lo presente y lo ausente, que permiten acceder a un determinado espacio.

Para entrar en detalle, en *De la gramatología* (1967) se encuentra a la huella en relación con la *différance*. Cuando Derrida se refiere a que algo se remite a otra cosa más, se habla de un pasado, de algo que estuvo antes y que continúa, que persiste: “la diferencia inaudita entre lo que aparece y el aparecer (entre el «mundo» y lo «vivido») es la condición de todas las otras diferencias, de todas las otras huellas, y ella es ya una huella” (Derrida, 1971, p. 84). Se podría hablar sobre la huella como parte de nuestra construcción, a pesar de no estar en el presente o no tener contacto directo con algún aspecto en particular de ese pasado o del mismo presente, ya sea en algún lugar lejano. De alguna manera perdura aquello que ha desaparecido. “Ahora bien, aquí el aparecer y el funcionamiento de la diferencia suponen una síntesis originaria a la que ninguna simplicidad absoluta precede. Tal sería entonces la huella originaria” (Derrida, 1971, p. 81). En otros términos, los acontecimientos se basan en procesos, conocimientos, acciones, prácticas, decisiones, que ya se han indagado en otros tiempos o que de alguna forma sirven como fundamento para ajustarse.

En referencia a esto, para Derrida las memorias y los archivos son testigos que forman parte de un pasado, se tratan de estructuras sobrevivientes. Cuando se piensa sobre la reflexión mencionada del filósofo francés, se remite a las huellas. Estas últimas se piensan en su carga del pasado, como lo que estuvo y ya no está, como lo que ya no vive

sobre lo que sigue viviendo, es decir, las ausencias que regresan en las presencias, como una marca irreplicable y singular dejada por lo que ya no está presente. Lo ausente regresa con esta huella.

La huella es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general. La huella es la diferencia que abre el aparecer y la significación. Articulando lo viviente sobre lo no-viviente en general, origen de toda repetición, origen de la idealidad, ella no es más ideal que real, más inteligible que sensible, más una significación transparente que una energía opaca, y ningún concepto de la metafísica puede describirla. (Derrida, 1971, pp. 84-85)

La huella en sí remite a un origen, pero no hay origen absoluto, no hay origen único del sentido pleno, una concepción que es distinta a la que se conoce como clásica. Por lo tanto, la huella en sí es la desaparición del origen, además de ser la crítica del concepto de origen, porque lo que está vivo o presente es la inscripción anterior de un presente vivo; sin embargo esto no es una conclusión, porque la huella no responde a la idea, ni a lo ideal del ser. En este sentido, la huella remite al seguir antes que al ser, pues temporaliza el espacio y espacia el tiempo. La huella resignifica infinitamente la relación de la reflexión del sentido posible, más que de la significación como tal regida por la cuestión de la presencia.

Dicho esto, dentro del arte la *différance* ha permitido encontrar un espacio dinámico para la elaboración de nuevos idiomas y, con ellos, significar a las piezas, en cuanto a soportes, representaciones y sentidos dentro de las narrativas y las producciones del quehacer artístico. Respecto a las huellas, como las memorias, los archivos y las obras de arte, son testigos que forman parte de un pasado, al mismo tiempo que son estructuras sobrevivientes de “papel”. Estas estructuras se entienden como aquello que arriba del pasado, que viene y que, a diferencia de la concepción de huella, se trata de aquello que está por venir y debe seguir siendo.

Como ejemplo se pueden retomar las pinturas o grabados rupestres de hace treinta mil años repartidas en distintas partes del mundo. Se comienza por reconocerlas como

rastros de la actividad humana, además del hecho de que han sido pintadas sobre superficies rocosas y se encuentra en ellas representaciones de animales, escenas, manos y objetos de la vida cotidiana. La composición de los materiales más la elección del lugar y las superficies en las que se realizaron los dibujos, han ayudado a que se mantengan intactas. Es imposible saber si fue mera accidentalidad o fue una acción intencional para preservar estas expresiones, tampoco se sabe sobre su finalidad o la razón de hacerlas, las hipótesis apuntan a prácticas rituales, así como a comunicar saberes o historias. En sí, no existen datos exactos o información precisa, sin embargo, los cálculos acerca de su origen se han realizado por medio de mediciones con el isótopo carbono 14; a través de los componentes de las pinturas, se ha comprobado que existen materiales provenientes de distintas épocas. Hoy las pinturas rupestres son consideradas arte, por ese motivo, son conservadas y protegidas puesto que hablan de las experiencias y los pensamientos de aquellos tiempos, así como de la capacidad para abstraer y representar la realidad. Los estudios de las pinturas rupestres permitieron avances en el análisis y el conocimiento del pasado prehistórico, por la datación de elementos de diferentes épocas. De alguna manera estos hallazgos continuaron y siguen siendo parte de nuestro presente, a pesar de que ya no existan los seres que las pintaron, a la vez que evolucionó esta manera de expresión a otras con grandes diferencias, ya sea en fechas más remotas, así como en la actualidad.

Es posible que una producción artística contemporánea, a diferencia de las pinturas rupestres, hablen de la humanidad en tanto sujetos insertados dentro de un contexto y una sociedad específica. Es posible considerar a esta clase de piezas como una biografía actual, de cierto tema que será una estructura sobreviviente después de nosotros, porque también tendrá presencia sobre otros que ahora están ausentes, esto es, cuando dejemos nuestra ausencia, en otras palabras, la obras de la actualidad perdurarán. Para demostrar lo anterior, es necesario mencionar aquellas producciones artísticas en las que se invita a los espectadores y espectadoras a sumarse a la pieza en cuestión. Para ejemplificar se rescata el proyecto *Sangre de mi sangre* entre Colectiva Hilos, la Otra Bandita y otras agrupaciones que buscan visibilizar las desapariciones y los feminicidios en el municipio de Querétaro, por medio de un tejido teñido de rojo que se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo de Querétaro en el 2021. Este trabajo colaborativo toca un tema de suma importancia en la

sociedad mexicana de los últimos años. La pieza y las sesiones de tejido, sumadas a las pláticas concebidas dentro de este espacio comunitario, serán testigos en algún momento de que formarán parte de un pasado, serán estructuras sobrevivientes de lo que se vivió. En este caso en particular, así como de producciones similares que abordan problemáticas que ponen en peligro a las personas que colaboran en ellas, se espera que las estructuras solo sigan existiendo a través de las piezas, mas no por las acciones y las situaciones que derivan la expresión de este tipo de sentir plasmado en tejidos, pinturas, grabados y trazados por los artistas que las producen.

2.2.2 Idioma del dibujante que firma: lo identifica y lo determina

Como se ha abordado previamente, la institucionalización del arte ha clasificado a las distintas producciones artísticas, lo cual ha permitido identificarlas en cierto tiempo o espacio. Es el caso de las vanguardias, que se dieron en un lapso de tiempo determinado, una tras otra de manera continua, haciéndolas contemporáneas entre sí, aquí la institucionalización sirve para distinguir los movimientos en comparación, es decir, respecto a las épocas en las que se dieron. No son lo mismo las vanguardias que el Barroco o el Renacimiento. También podemos ubicarlas de acuerdo al tema que las une o, en el caso de los grandes representantes de la historia del arte, como parte de la misma colección de un único artista.

Si reconocemos las obras de un artista en particular, como representante de interés para el arte, así como lo hacen los teóricos y los personajes expertos en el tema, se generaliza el trabajo del artista en una obra completa de toda una vida, por rasgos en común que se perciben entre ellas, así como en los colores, las formas y los temas. Se habla de un mismo estilo que se ve plasmado en todas las producciones de este mismo artista imaginario que planteamos, pero pensemos en Wassily Kandinsky, quien exploró formas abstractas y colores como una forma de evocar emociones y la espiritualidad. Se pueden identificar sus obras por las explosiones de color, característica que está presente desde su primera etapa, en la cual representaba objetos y reproducía el mundo real con un estilo propio. Con el paso del tiempo reformuló las concepciones tradicionales de la representación, y fue entonces que su singularidad se dio a conocer debido a que creó un

idioma pictórico propio que transcendía el mundo físico. A través de sus pinturas compartió su forma de entender la espiritualidad, las emociones y la experiencia humana en sí. Actualmente se lee su obra no solo gracias a sus manifestaciones plasmadas en lienzo y otras producciones o influencias, tampoco se debe a las grandes instituciones, sino que fue el mismo Kandinsky quien lo escribió y, de alguna manera, se reafirmó en una compilación de textos que han acompañado a sus pinturas.

Así como Kandinsky, otros artistas han transmitido su sentir de forma escrita, al igual que el proceso y el fundamento de su obra. Parte de esta información ha pasado de generación en generación, e incluso va más allá. En concreto, hoy se puede tener acceso a uno de los pintores más trágicos de la historia desde un PDF. Se tiene acceso a las cartas que Vincent van Gogh escribió a Paul Gauguin, a Émile Bernard y a su hermano Theo, siendo estas últimas las más conocidas porque en ellas el artista hablaba sobre sus inspiraciones, sus preocupaciones y su visión como pintor. Contar con esta clase de información proporciona un panorama amplio del contexto de los creadores, ya sea de dibujo, de pintura o de cualquier otra obra o movimiento. De tal manera que se brindan las herramientas necesarias para conocer un poco más del mundo que encuadra a una pieza: se tiene el título que encabeza y dice en pocas palabras de lo que va o lo que significa la obra, lo que está dentro del marco; sin embargo, para Derrida el título solo es un pedazo del conjunto de un todo.

En referencia a lo anterior, el filósofo francés consideraba importante hablar sobre las biografías de los autores, así como del compromiso firmado como una promesa. Dicho en otros términos, una memoria escrita y rubricada con el nombre propio del artista, como “el deseo irrefrenable de conservarlo todo, de reunir todo el idioma de uno” (Derrida 1997, como se citó en Peeters, 2013, p. 15). Dicha cita corresponde a la biografía del propio Derrida y fue parte fundamental para entender su idioma: su formación personal y profesional, sus amistades y colaboraciones, sus viajes y los lugares donde vivió, todo en relación a sus preocupaciones teóricas.

Cuando se aborda la noción de idioma desde la perspectiva derridiana, se debe entender como una palabra que juega con su mismo significado. Se refiere a una forma de hablar como algo propio o singular de una persona, que en pintura engloba la singularidad

del rasgo y, en este caso específico, del trazo, es decir, la relación entre la palabra, el sentido y la pintura. El idioma puede significarse por su rigidez, y si se piensa en rigidez se realiza inmediatamente la conexión con estructuras y construcciones que suponen ser la verdad de algo, pero también el idioma puede tratarse de una posibilidad de desvíos y de diferentes sentidos. Es aquí donde la verdad en pintura, como la frase de la carta de Paul Cézanne y como el título de la recopilación de los ensayos de Derrida, empieza a tener una apertura de posibilidades. Aunque tanto la oración como el título ya están determinando el contexto, porque de alguna manera economizan el discurso de la carta y del libro tomando en cuenta las preocupaciones teóricas de Derrida, nada está determinado, lo que causa el desplazamiento de los significados. En este sentido el idioma, a pesar de ser una estructura, también puede considerarse una posibilidad. En Kandinsky se aprecia por medio de lo que podría tomarse como garabatos, no obstante, se trata de sus trazos. Estos garabatos representa el idioma expresado por sus producciones, ya que las caracterizan y las identifican como obras de Wassily Kandinsky. Del mismo modo que sucede con las obras de Kazimir Malevich, quien es reconocido por su aparente simplicidad de elementos pictóricos como expresión máxima del arte. Malevich representó al mundo a través de los colores o la ausencia de los mismos, además de usar la geometría como método de búsqueda de la sensibilidad más pura. Con lo anterior, Malevich creó un nuevo lenguaje plástico. Por lo tanto, se ubican rasgos determinados como propios de un artista, pero para Derrida el idioma va más allá de la forma y el contenido de la pintura.

Para hablar de un idioma, si bien se requiere tratar los rasgos particulares en una obra de arte, también es necesario abordar estos en relación a la marca de la identidad y de lo propio del artista. Por lo tanto, el idioma hace referencia a la presencia del artista, como una especie de *performance*¹⁷ autobiográfico del signatario que firma la obra porque “se

¹⁷ Del inglés *performative*, que se refiere a lo que nos permite hacer algo por medio de la palabra. Entendemos a lo performativo como la presencia consciente e intencionada, en palabras de Derrida, de “la presencia consciente de la intención del sujeto hablante así como respecto a la totalidad del acto locutorio” (Derrida, 1998, p. 363). Esta presencia consciente de los receptores que participan en la realización de un performativo implica que ningún resto escapa al presente, entendiendo al resto como aquello que impide que algo, una totalidad, se cierre. Desde la perspectiva de Derrida, el enunciado es siempre cita de otro enunciado pasado, con el que mantiene una relación abierta respecto a ese pasado y a su futuro. El performativo es una comunicación que no solo se limita a transportar un contenido, sino que comunica una fuerza por impulso.

dice que el *ductus* hace las veces de firma, o vale como firma” (Derrida, 2005, p. 206). Se emplea la palabra *ductus* como el idioma del dibujante, el que conduce al trazo que, como ya se mencionó, reconoce al artista incluso antes de que firme la obra de arte con su nombre. Lo propio del artista en la pintura es denotar su nombre por medio de su firma, pero aquí no se hace referencia específicamente a la rúbrica que representa la parte de un sistema con fines identificatorios o jurídicos, sino de la firma que demuestra la presencia del autor y que opera en su ausencia.

Ahora bien, la presencia del autor no trata sobre un aquí y ahora, ni de una permanencia o existencia que se reapropie en el presente de la obra. El artista no puede estar presente en todo momento, únicamente es una posibilidad, ya que puede tratarse de un retorno, es decir, de un evento discontinuo, que involucra una relación con el cuestionamiento de la temporalidad. Esta apertura del estar-ahí, pero al mismo tiempo del no saber si está el espectro¹⁸, como diría Maurice Blanchot, una estructura de la presentación que da un espacio a la “ausencia de la cuestión”. El lector, como lo llama Blanchot, “debería tomar asiento en una tal ausencia de pregunta colmando así un vacío que debería antes y siempre estar más vaciado” (1976 p. 89) lo cual los obliga a leer el texto de la obra, hablando en términos de firma, pero no de una manera obligada, en otras palabras, llena de aburrimiento y pasividad.

Gracias a la conexión y la colaboración con Adami y Titus-Carmel, Derrida escribió sobre el trazo como firma en dos de los ensayos de *La verdad en pintura*, a saber, en “+R” y “Orlas”. Adami se caracteriza por el uso de dos componentes básicos en la pintura: el color y la línea, pero no solo como elementos que suman al todo de la obra, sino que su singularidad radica en que ambos son completamente perceptibles, los dos se reconocen y se destacan (ver Figura 6). El artista italiano parte de dibujos a lápiz y los copia en lienzos de mayor tamaño, que pasan a ser dibujos de líneas negras y marcadas que rellena con colores planos, teniendo como resultado composiciones parecidas a vitrales. Lo anterior

¹⁸ Para Derrida todo comienza con la aparición del espectro. “Un espectro es siempre un (re)aparecido. No se pueden controlar sus idas y venidas porque empieza por regresar” (Derrida, 1998, p. 25). El espectro es paradójico: ni alma, ni cuerpo. Lo que lo caracteriza es “la visibilidad furtiva e inaprensible de lo invisible o una invisibilidad de un algo visible” (Derrida, 1998, p. 21). Dentro del espectro hay desapariciones en las apariciones, apariciones que reaparecen.

permite que el receptor reconstruya el todo de la obra. Sus pinturas hablan sobre poesía, literatura, visitas a India, a Latinoamérica, a Israel, es decir, los viajes que marcaron su trabajo. En sus obras también se encuentran retratos de otros artistas y personalidades, tales como Jacques Derrida.



Figura 6. Valerio Adami, Portrait de Jacques Derrida (2004).

En las producciones de Adami, el filósofo francés notó que escribir el nombre del creador sobre su obra puede desempeñar una función autobiográfica y testamentaria. Cada letra, cada palabra que se presenta y aparece como trazo, dice y señala lo que se muestra en la obra de arte: “Adami dibuja aquí que dibuja, muestra que hace, simulando mostrar algo con la mano, muestra lo que pasa” (Derrida, 2005, p. 170), es decir, Adami muestra otra escena o escenas del acto performativo dentro del cuadro para los receptores, y no se limita a reproducir lo mismo que se dice o se muestra.

En Adami y en Titus-Carmel Derrida encontró un idioma que les era propio, esto lo llevó a reflexionar sobre la preocupación teórica en la que se hace patente que la firma como trazo del artista tiene su valor en la ausencia como posibilidad, pues le da identidad no solo al contenido y a la forma, sino también a lo que está debajo de la obra, esto es, al proceso y al trayecto, al cuerpo de la obra con relación al cuerpo del artista. Por lo tanto, las obras contienen mucho más de lo que se entiende y se conoce como interpretación y

significado, los mismos que son dados por las grandes instituciones del arte. Entonces “no hay más relato ni más verdad” (Derrida, 2005, p. 233) en sí, debido a que existen más posibilidades y más sentidos que el receptor puede encontrar como posibilidad cuando está dentro de este espacio entre dos, entre él mismo y el texto, en este caso la obra.

Al considerar a la pieza artística como texto, el receptor entra a un juego infinito de probabilidades, sin clausura; esto no quiere decir que el texto en sí tenga distintos contenidos o significantes, no es ambiguo en su lectura, sino que en él hay varios sentidos que lo tejen ya que él mismo es el texto de otro texto, es una red. Una red que no busca un origen ni una lealtad de aquellas influencias de otros, porque se puede leer a la obra sin la herencia que le precede. El que un texto tenga pluralidad en su lectura, implica reflexiones profundas y sentidos.

Tanto Kandinsky como Malevich tienen una historia de vida que se hace visible en sus pinturas y otras producciones. Dichas narrativas se conocen por los libros de historia de arte, las cartas y anécdotas contadas por ellos, así como por las autobiografías que se encuentran en el soporte de sus obras. Su arte no dejan de estar impregnado con esta presencia en un eterno retorno, siempre por venir, aunque sea de un pasado. En este punto se habla de relatos dentro de la obra de arte, que no han sido heredados, que vienen y van dentro de los procesos no documentados sobre la técnica que el artista decidió utilizar, incluso sobre sus historias, anhelos e inspiraciones. Si bien es importante conocer los acontecimientos y la información de la vida de los artistas, también es necesario pensar en narrativas para hallar dentro del tejido de la obra de arte y que pueden conectar con el idioma del creador de la pieza artística como parte de y como exceso, como lo hace el título y la firma de manera singular. Al estar en este espacio de reflexión, los receptores también firman la obra, en el sentido de hallar una posibilidad más dentro del texto. Sin embargo, del *ductus* se puede pasar a “la fatalidad de un nuevo idioma” (Derrida, 2005, p. 213), es decir, del sistema de la *duction* o de la producción y reproducción, a las consecuencias.

2.2.3 Las formas expandidas: el problema de la autenticidad

Como se ha mencionado, Derrida reflexionó sobre la firma y el trazo como funciones autobiográficas en la performatividad de la obra de arte como posibilidad. Cuando se hace

referencia a las autobiografías se piensa en la autenticidad de lo que el artista transmite y plasma sobre aspectos personales en relación a temas históricos, teóricos, formales y políticos. Dicha cavilación se dio a partir del carácter único de las obras, así como de la firma del autor en ellas, sin embargo, lo que parece ser irreproducible puede tener copias o series. Justo fue una serie de sucesos personales los que llevaron a Derrida a abordar las preocupaciones sobre la firma, la reproducción, el modelo y el paradigma.

La publicación de *Glas* en 1974 se relacionó con el encuentro entre Derrida con Adami, en el que se planteó una asociación entre ellos para realizar una serigrafía que mezclara trazo, pintura y escritura. Para la serigrafía, Adami propuso a *Glas* como base y le presentó a Derrida un dibujo que se convirtió en un cuadro y, posteriormente, firmaron juntos quinientas serigrafías. Fue entonces cuando el filósofo se preguntó por la firma y las reproducciones de su tiempo: “mi firma ¿quién podrá atestar su autenticidad en esta reproducción de reproducción?” (Derrida, 2005, p.166). En este momento la pregunta por la vinculación entre el original y las reproducciones, que para Derrida pone en crisis al original como dador de sentido y de fundamento, se vuelve una crítica a la metafísica y a la crisis de la representación en el arte. El segundo evento decisivo se da durante la exposición de Gérard Titus-Carmel, *The Pocket Size Tlingit Coffin*, una serie de ciento veintisiete dibujos de un mismo objeto hechos en varios tamaños y técnicas, todos realizados entre junio de 1975 y julio de 1976. Esta serie da una perspectiva sobre lo auténtico, lo natural y lo artificial, así como del deterioro, la regeneración y la muerte.

Aprovechando la serie de Titus-Carmel, Derrida se preguntó ¿qué pasó con el original? Adicional a esto, la colaboración con Adami ya los dibujos que lee en *La verdad en pintura*, también lo llevaron a cuestionarse “¿qué da, finalmente, la firma de Titus?” (Derrida, 2005, p. 206) En otras palabras, enfoca su atención en el origen y en el modelo de los cuales se desprenden las reproducciones. En la actualidad, si bien la obra tiene una función testamentaria y de lectura del mismo artista con todo y sus propias asociaciones, la biografía se puede contemplar como una escena o una de las posibles, a saber, la otra escena, la de la exposición. Cuando se aborda el mundo del arte, además de estudiar a sus participantes y las instituciones que lo encuadran, también es importante contemplar al

mercado, el valor de la exposición y la pieza como objeto de consumo. Tal es su impacto en la producción artística que ha fracturado su valor como ritual.

Durante el Renacimiento los artistas empezaron a firmar de manera autógrafa sus producciones, dejando testimonio de quien las había creado. Independientemente de esto, la firma ya está colocada en el soporte, es decir, en el óleo sobre la tabla de álamo o de otro tipo, pintado y retocado varias veces por el autor. Esta firma le añade un carácter irrepetible a la obra de arte, solo que en esta solidez también hay fragilidad. Algunas piezas creadas en esta época que parecían ser únicas, en el sentido de no tener copias que fueran similares a ellas ni como una especie de inspiración, se tiene el ejemplo de la pintura más famosa del planeta, *La Gioconda* de Leonardo da Vinci. Una obra que se concibe como irrepetible, pero es un retrato y da Vinci pintó a una persona, es decir, a una modelo. Esta pintura ha puesto en crisis a la representación porque en la actualidad podemos encontrar postales, *prints* y una gran variedad de mercancía de esta pieza. Las reproducciones propagan el mensaje, lo que propicia que se siga comunicando la huella, pero con otro soporte, uno frágil que puede ser copiado o robado por la necesidad de posesión, una característica importante de la contemporaneidad.

Con referencia a la propiedad y al robo, hace tiempo adquirí una postal en una galería de arte en Madrid como parte de una serie de obsequios para algunos amigos. La postal citaba una frase que hasta hace poco desconocía que le pertenece a Pablo Picasso: “Bad artists copy. Good artists steal”. Esta frase me llevó a pensar en la fragilidad de las obras de arte y en la serialidad, en tanto que no hay origen en las redes, ni en las influencias. Por ejemplo, en el mismo Renacimiento se encuentran distintas piezas de *La Anunciación* realizadas por distintos autores. Si bien la narrativa es la misma, el soporte, la técnica, los colores empleados y otros elementos son diferentes, pero ¿es una copia del primero que decidió pintar este pasaje por encargo?, ¿o simplemente coinciden los artistas en su deseo por externar este pasaje? Derrida diría que es la huella de la huella, que no se repite lo mismo en sí porque en la reproducción se da una diferencia en el mensaje, entonces no se repetirá la imagen de la misma manera, pero volverá una y otra vez.

La huella problematiza el origen, ya que en ella se hereda algo que viene del artista, en un aspecto fantasmático del estar-ahí, desde un pasado y una memoria. Es un modo de

presencia que reaparece y deconstruye la oposición entre el pasado y el presente, incluso del futuro porque nos lleva a un por-venir, mas no a un porvenir garantizado, porque es posible que suceda de otra manera a pesar de que el fantasma¹⁹ siga hablando. La paradoja abarca a las obras de arte como texto que nos invita a profundizar dentro del aspecto fantasmático en un tiempo deconstruido, ya que “la deconstrucción desplaza la comprensión de cualquier unidad totalizante” (Kamuf, 2005, p. 226). Dicha trayectoria se puede notar también en los novedosos cambios que han tenido las producciones y manifestaciones en el arte.

Del ejemplo del retrato de da Vinci a uno más cercano, está la fotografía. Walter Benjamin (2003) propuso una teoría sobre el retrato en la que consideraba a la fotografía como “la última resistencia del ritual” (Derrida, 2005, p. 188) y no como práctica entregada al mercado. Como lo menciona Derrida, para Benjamin la representación en la fotografía es un resto, es una desaparición que aparece y en la cual el valor de la autenticidad está deconstruido por el valor único de la producción, no por ser una fotografía, sino en su intento de “ser-una-sola-vez del ejemplar” (Derrida, 2005, p. 186). Para Benjamin (2003) las artes y su parte física no pueden solo ser consideradas como obras antiguas, porque incluso las innovaciones actuales pueden modificar las nociones que tenemos sobre arte. Las obras de arte y, en general, las prácticas cotidianas de la humanidad, son susceptibles a la reproducción. Todo puede ser imitado o copiado, incluso se trata de un fenómeno que forma parte de la enseñanza y de la pedagogía para educar a las nuevas generaciones. En el caso del arte, la reproducción técnica de las obras ha estado presente hasta en la actualidad y ha tomado un gran impulso.

En *Orlas*, Derrida se refiere a la relación entre el modelo y la copia, hablando de las reproducciones (mercancía) y de la tradición mimética (repetición). En este ensayo, aborda la autenticidad y el trazo como lo singular del artista. Ambos elementos plantean un problema de la inicialidad en relación a la genealogía y los restos. Partes que quedan de

¹⁹ Con el fantasma Derrida deconstruye la separación de la vida y la muerte, así como la oposición entre la presencia y la ausencia, el ser del no ser, lo visible y lo invisible. Es una huella que marca con anterioridad la presencia de la ausencia, aunque el regreso de un fantasma es un regreso diferente, en otras condiciones (Derrida, 1998). Aunque se refiere a un fantasma, en singular, Derrida se cuestiona si no es posible hablar con fantasmas (Kamuf, 2005).

algo viviente, utilizado y consumido, por lo tanto, suponen una serie o una sepultura, condición que conecta con los 127 féretros dibujados y expuestos en “The Pocket Size Tlingit Coffin”, en donde tuvo que haber un modelo, un primer referente que tuvo descendencia. En lugar de original, Derrida prefirió usar otras palabras como paradigma o como *princeps* para referirse al linaje que engendra un objeto. No obstante, la pieza primaria no pertenece y no se reconoce en la producción, pero forma parte del hecho de la reproducción al ser el referente del cual se desprenden más obras. Es el modelo con el que no se mantiene una relación ya, “a decir verdad, nunca la habrá tenido, aun cuando en secreto, en un tiempo inmemorial, un pasado que nunca ha sido presente, él la habrá presuntamente engendrado” (Derrida, 2005, p. 200). Aunque no estuvo en el origen, porque el paradigma no es productor, tiene la característica de ser la huella de la huella.

El pequeño féretro *princeps* no está dado, es lo menos que puede decirse, no está ahí, dato previo, que pertenece a una suerte de naturaleza, nativo o autóctono, como suelen serlo los <modelos>, los <ejemplos>, los <referentes>. El pequeño féretro de caoba es a su vez un <producto>. No tiene privilegio absoluto en relación con una serie de producciones o de reproducciones. (Derrida, 2005, p. 207)

El proyecto del féretro es único en su género porque apareció de forma novedosa y como nunca antes, asimismo, es el encargado de conservar los restos. Con los demás dibujos de la serie, Titus-Carmel trabaja el duelo de estos restos. La serie de los 127 féretros trafica con la muerte o ruina del paradigma, que también tiene que ver con la muerte de lo trascendental; sin embargo ya no son copias del paradigma, sino copias de las copias, sin embargo, su peso como resto va más allá porque se idealiza a los modelos gracias a las reproducciones simuladas. Al estar al frente de la producción los modelos ponen orden en las copias, que a su vez pueden ser descendencia de otras copias, puesto que tuvieron que ser precedidas por un modelo que finalmente las afilió a una serie, “el paradigma tuvo que estar precedido por su continuación” (Derrida, 2005, p. 233) por lo que no hay origen, ni comienzo, ni fin, pero si continuidad.

En este sentido, en la continuidad de los restos de las copias y las reproducciones se identifica una narrativa o un relato. Los 127 féretros forman un trayecto que describe los restos de cada artículo y, en particular, detalla al que está definiendo al modelo, solo que ninguna descripción será suficiente para delimitarla, incluso la del propio autor. A pesar de ello, una descripción es fundamental, pues no existe objeto sin ella. Los demás elementos que se introducen en la obra de arte como el título, la firma y el aspecto performativo del que firma determinan a la pieza, es decir que los elementos que identifican a la obra, en este caso el título se apropia y enmarca a la obra. Como enunciado descriptivo, el título guía hacia un hecho performativo sobre la naturaleza, la estructura y el contenido; lo que está y lo que se muestra como una suerte de trazo inscrito en la obra, pero que la representa a nivel institucional.

No se puede perder de vista que si bien el título es firma y a la vez descripción, representa dificultades en el discurso sobre el arte. Al estar al frente de las obras reduce otras cuestiones en términos institucionales, esto es, dentro de un museo o una galería. Además, los títulos se pueden perder al momento de estar involucradas en el mercado. En consecuencia, presentan inconvenientes las reproducciones a las que se tiene acceso en las tiendas de *souvenirs* formales y las no formales, así como a las no autorizadas como originales, incluso a las que simplemente se descargan o a las que se les toma una captura de pantalla en internet. Tanto la obra de arte única enmarcada en una sala del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, como las postales que se adquieren por uno o cinco euros y que se cuelgan y enmarcan en las habitaciones o distintos espacios en el mundo, son reconocidas y respaldadas por un receptor que afirma su valor. En la obra de arte, el autor firma en el soporte con su trazo, con su nombre, con su re-aparecer, con su cuerpo, pero “hace falta varios para escribir y también para percibir” (Derrida, 2005, p.161). En la obra de arte el autor, la huella, el viaje y firman todos.

2.2.4 Marco suplementario, contrato de aprobación institucional colocado por el espectador

Cuando un espacio dedicado a la exhibición de distintas producciones artísticas es público, hasta cierto punto, invita al receptor a reflexionar y experimentar. Ahora bien, dentro de

este mismo espacio se percibe y se explora en relación a un control impuesto por las normas políticas y sociales. Por ejemplo, en la película *Beginners*²⁰ (2010) dirigida por Mike Mills, entre instantes y saltos en el tiempo, Oliver acude a un museo en Los Ángeles junto a su madre, quien al estar frente a una escultura de dimensiones similares a las de una persona, experimenta con sus propios movimientos la forma y el diseño de la pieza. De manera casi inmediata, un guardia de seguridad le pide detenerse. Quizás esta obra no tenía la finalidad de provocar este tipo de lectura por parte de los receptores, pero a decir verdad, no se sabe.

Este es un ejemplo del ambiente controlado que se vive dentro de una institución dedicada al arte, aunque habrá otras obras o expresiones artísticas que permitan el tipo de acciones que la madre de Oliver trató de experimentar, como un *performance*. También se puede hablar de control cuando se está frente a la obra y hay un cartel que la acompaña para describirla, por su condición de objeto y por lo que hay detrás y a lado del marco, estas son palabras que dicen lo que es y lo que no es.

Hasta este punto, Derrida ha deconstruido el marco que la institucionalización del arte le ha dado a la obra, y lo hizo al borrar el centro de la obra dictado por los cánones aprendidos y heredados, y al sacar del olvido al trazo como función autobiográfica de lo que se dibuja y se dice de las piezas. Esta acción va más allá de la unicidad y la originalidad, puesto que reflexiona sobre el aspecto fantasmagórico que habita como resto en las copias y reproducciones, en una especie de proceso que es infinito y que llevó al pensador a preguntarse: “¿quién firma?, ¿quién lee?, ¿quién mira y describe al otro?” (Derrida, 2005, p. 177) en el trayecto del dibujo o la pintura o de cualquier otra expresión.

El camino de la obra y de la deconstrucción que Derrida dibujó en *La verdad en pintura*, involucra al receptor, mencionado con anterioridad. Ahora es necesario introducirse a un terreno especialmente pensado en este personaje, que tiene un papel activo en el espacio y tiempo de presencias y ausencias con, para, a lado y frente a la obra de arte.

²⁰ Cuenta la historia de Oliver, un hombre que reflexiona sobre la vida, el amor, las relaciones y la confusión a partir de la muerte de su padre, quien unos años antes le confesó a Oliver que es homosexual, esto después que de la muerte de la esposa con la que tuvo un matrimonio largo. Mientras recuerda el pasado, Oliver se replantea su vida y su forma de relacionarse con otras personas, entonces comienza a salir con Anna, una mujer francesa que conoce en una fiesta de disfraces.

Pero antes de reflexionar sobre la presencia del receptor, es fundamental rescatar el impacto en el reconocimiento del estatus institucional de la obra como obra de arte. Para ello, es importante recordar que, si bien la firma funge como la presencia del artista en el soporte de la pintura, también alude a una firma legalizada que, para Derrida, constituye a la obra dentro de las instituciones, en otras palabras, por medio de la firma se da validez y la aprueba como creación propia del artista.

Se supone que el autor es el padre y propietario de su obra; así, la ciencia literaria enseña, pues, a *respetar* el manuscrito y las intenciones declaradas del autor y la sociedad, postula una igualdad de relación entre el autor y su obra. (Barthes, 1971, p. 7)

Sí, se habla de una apropiación de la obra por parte del artista, pero también de aspectos personales del mismo que reaparecen. La obra también es autorizada cuando un museo la hace parte de su colección y la coloca en una de sus salas enmarcada con el sello de calidad que se le da y que la hace una obra de arte. De esta manera, el arte está listo para ser apreciado pasivamente, puesto que se reduce su consumo a lo ya escrito o a la señalización que sucede cuando, dentro de la academia y las publicaciones críticas, se le añade el carácter de heredero, una y otra vez.

De la misma manera que el museo, el receptor puede reconocer a la obra. Ahora bien, el reconocimiento no se refiere en sí a un tema comercial derivado de la entrada de una pieza al museo. En el mundo social y económico del arte, esto estaría relacionado con un ascenso hacia el éxito y la fama, para finalmente convertirse en objeto de mero consumo. Sin embargo, el reconocimiento del que se habla viene por parte del receptor, quien la legitima al cederle una parte de sí mismo, así como lo hace de cierta manera el artista desde su presencia-en-ausencia como propietario de la obra en términos legales y biográficos.

Aquí se habla de una relación que se establece con la obra de arte, dentro, fuera y a pesar del marco, que separa y a la vez conecta la entidad del receptor y del artista por su estar-ahí. Al momento en el que se está frente a frente con la pieza, con el sentido de la

vista y con los demás, estando solo en la sala o acompañado de amigos o desconocidos, en ese instante, lo ausente se hace presente. Como la escena de la mamá de Oliver en *Beginners*, en el cual se generó un vínculo.

Se puede suponer que cada receptor ha experimentado un espacio-de-intensidad ante una producción artística, sin la necesidad de leer con antelación la descripción del objeto que se está contemplando, sin tener una obra presentacional que hable directo y sin rodeos. Se pueden nombrar algunos ejemplos en los cuales, de manera personal, recuerdo y me identifico dentro de este espacio-de-intensidad, público o privado. Uno de estos momentos, que seguramente es un sentir compartido a pesar de la compleja narrativa de la historia, me sucedió con la película *Mulholland Drive*²¹ (2001) de David Lynch. Me resulta demasiado profunda y a la vez tan sencilla la escena en el teatro, donde se revela a una cantante latina interpretando “Llorando” de Rebekah del Río. Algo sucede con el marco, ya que se extiende a pesar del espacio físico que percibimos del teatro y de la pantalla misma, para atravesar tanto a la audiencia del mismo Club Silencio, al receptor, a la obra y al autor, porque se da una suerte de malestar compartido. Antes de interpretar la canción, el presentador anuncia que:

(...) no hay banda (...). Todo esto es una grabación. No hay banda, y aún así, oímos una banda. Si queremos oír un clarinete, escuchen. (...) Está todo grabado. No hay banda. Es toda una grabación. No hay banda. Es una ilusión. (Lynch, 2001, 1:45:15)

La fuerte interpretación comienza y, momentos después, Rebekah colapsa mientras su voz continúa. Este evento sorprende a pesar del aviso del presentador. Esta escena es fundamental porque permite preguntarse si el Club Silencio nos da pistas sobre el final, además de si también el presentador enmarca la escena y la película. Al confrontar a los

²¹ Cuenta la historia de Betty, una joven que aspira a convertirse en estrella de cine en Los Ángeles. Ahí, conoce a Rita, una mujer que ha perdido la memoria a causa de un accidente y con quien establece un fuerte vínculo. Ambas intentan reconstruir la identidad de Rita, pero después de una visita nocturna al Club Silencio, cambia todo.

personajes y los receptores con la pesadilla, esta secuencia termina siendo la búsqueda de la identidad de Rita.

En esta escena, así como en muchas otras mezclas de música e imágenes en movimiento, llámese película o teatro, una canción en la mañana de camino al trabajo, un cuadro en un museo o una casa de cultura, la misma obra enmarcada en la sala de nuestra casa, se le cede una parte del estar-ahí. Este fenómeno parece una suerte de vínculo, en esta posibilidad de reparación de todos los fantasmas: del creador, de los cocreadores que precedieron y de los receptores. Es un evento que se produce un entre dos. Por ello, al considerar que el marco es móvil, los receptores pueden refrendar y autorizar a la obra, como un marco suplementario de aprobación institucional.

El arte en su inmensidad y multiplicidad ha entrado en márgenes bien marcados y dibujados para interpretar y significar sus producciones, delimitando el contenido que se elige presentar a los receptores. Como se ha revisado, el *párrergon* fija la mirada, deja ver en el espacio vacío de su estructura a la pintura que es la gran protagonista, mientras que el marco únicamente protege y funciona como aditivo, interviniendo desde afuera para hacer de la pieza un mayor espectáculo, por lo tanto comparten un lazo. Sin embargo, al tener un vacío, el espacio puede ser ocupado por cualquier otra obra o este mismo marco puede acompañar a una misma pieza en distintas ubicaciones para custodiarla en su camino. De tal manera que se entiende a esta estructura como algo que no está fijo. En esa movilización, se descentraliza el límite y el centro, no solo del marco, sino también de las obras de arte que se mueven a otras posibilidades.

El marco o *párrergon* ha estado en paralelo con los caminos nuevos que se generan en el arte, energías que se renuevan y que tienen por objetivo salir de los cánones establecidos. Estas producciones se pueden encontrar en las calles de las ciudades, que pueden ser creadas por personas que no son consideradas artistas, que involucran a los receptores como mediadores presentes y activos, interactuando con disciplinas como la biología, la ingeniería y la ecología, sin contar todas aquellas que están por venir. Y es que el arte, en su búsqueda infinita de otras realidades y posibilidades, ya sea con el objetivo de visibilizar o movilizar, también puede ser percibido y leído de otras maneras.

En los textos, entendidos en Derrida como cualquier cosa que signifique, se encuentran otros sentidos porque siempre un texto lleva a otros que le preceden. En consecuencia, existe una conexión del pasado con el presente, como ladrillos que van construyendo un edificio y que perduran en el tiempo hasta llegar al futuro. Aquí, la huella resignifica el camino marcado por las instituciones y la cuestión de la presencia, ya que las ausencias facilitan el acceso a otras posibilidades. Los textos pueden ser espacios dinámicos que llevan a otros idiomas, siempre enlazados con las memorias y las historias.

Estos idiomas singulares como rasgos propios que el artista firma y traza, más allá de la forma y el contenido de la pieza artística, conducen a la presencia-en-ausencia como posibilidad de retorno del autor. Cada trazo dice lo que se quiere mostrar en la obra de arte y mucho más. Es como estar inmerso, como receptor, en el *acting paint*, y no solo en el resultado de este, que aporta intensidad e identidad al trayecto del proceso creativo, además de ayudar a la función autobiográfica que existe en la pieza. De esta manera, el receptor accede a la obra con acción y no con pasividad, pues se abre a leer el texto para encontrar nuevas narrativas que llevarán a otras mucho más profundas y reflexivas, incluso con los restos que quedan después de las reproducciones. Al hablar del texto de textos, se habla de huella de huellas, es decir, de una continuidad, de un infinito que cuestiona la originalidad y el carácter único de la obra, puesto que le preceden otras o está inspirada en movimientos, acciones, lecturas o experiencias preexistentes. La palabra resto tiene un aspecto fantasmagórico que se ve reflejado en el re-aparecer de todos los fantasmas que habitan el proceso, el camino y los roles que han acompañado a la obra.

La firma como sustento presente en trazo y cuerpo afirma el papel de propietario del que crea la pieza, con sus vivencias, aprendizajes, desafíos e historias, y no únicamente como dueño que deja su presencia ante el mundo del arte. Pero su inscripción en ella ya no es privilegiada, porque al estar en constante comunicación con receptores que también la aprueban y la validan, el creador cede una parte de sí mismos en el espacio-de-intensidad que se puede llegar a generar entre el sujeto receptor y la pieza, incluso en los ambientes controlados que representan los museos o ciertos espacios institucionales. El autor regresa, pero como invitado al ser un espacio generado entre dos, un momento compartido en el cual el receptor aprehende la producción artística con las huellas, no obstante, también lo

hace sin la garantía de la re-aparición del creador y, en este sentido son pertinentes las preguntas de Derrida sobre ¿quién lee?, o ¿quién mira y des-cribe al otro? en este proceso infinito de acción y de idiomas.

Capítulo III. La presencia-en-ausencia y su vínculo con el espacio-de-intensidad

La firma es el signo que deja el autor en su obra de arte. Es un trazo que permite identificarlo en tanto experiencias, rasgos e idioma propio, sin aludir específicamente a la rúbrica legalizada que distingue a los sujetos dentro de un sistema. La firma implica la presencia, entendida como una forma de lo que permanece y persiste en la pieza, y en ella se halla al espectro del artista. El efecto de esta continuidad y reaparición en la pintura por el trazo del artista, le da al receptor obras impregnadas de presencias y fuerzas similares a las que se utilizó en el momento de creación de la obra artística, esto se considera como un acto de compromiso del autor. Sin embargo, las instituciones que interpretan a las obras son acreditadas como dueñas de los procesos de lectura y prácticamente traducen el significado construido por ellas mismas. Tal efecto enseña a respetar la descripción y las intenciones del autor, y como sociedad se confirma su legalidad. Entonces, ¿dónde queda la fuerza, la presencia y las ausencias de las posibles re-apariciones de los espectros en la obra? La función del receptor no es meramente pasiva como individuo que solo recibe información, la aprende y la replica como se acostumbra dentro de un museo o en distintos espacios institucionales dedicados a la exhibición de arte. En este momento que comparten la obra y el receptor, ambas presencias están involucradas en un tiempo y un espacio deconstruido. Para Derrida, la deconstrucción se expone como una forma de cuestionar las significaciones posibles en los procesos singulares de cada artista y de cada obra, así como de los receptores. Con esta deconstrucción se propone un personaje activo capaz de realizar una reflexión profunda ante un objeto artístico, lo que ayuda a descentralizar los elementos simbólicos que pertenecen a un sistema de educacional e institucional. Se busca un receptor activo que no réplica la interpretación ya dada, sino que encuentre otros caminos.

3.1 Aprender a la pintura como receptor

La pintura al óleo *Madame X (Madame Pierre Gautreau)* realizada por John Singer Sargent en 1884 retrata a una mujer norteamericana conocida en París por su apariencia y su buen gusto (ver Figura 7). La colaboración se dio a partir del encanto que Sargent sintió por ella y pensó que al elaborar esta pintura su reputación mejoraría. Sin embargo, la elección que hizo al pintarla con un tirante del vestido caído, causó inquietud ante la sociedad parisina de

aquel momento y decidió retirarla del Salón de París. Tanto fue el disgusto en la comunidad que el pintor tuvo que mudarse a Londres. El autor guardó la pintura en su estudio por más de treinta años, no sin antes cubrir el hombro. Los derechos de la pintura le pertenecen al Metropolitan Museum of Art desde 1916, después de comprársela a Sargent por 1000 libras esterlinas, además, le prometieron cuidar la identidad de Madame Gautreau, pues se vió afectada en su vida personal por aquel lienzo.



Figura 7. John Singer Sargent, Madame X (Madame Pierre Gautreau) (1884).

En otros relatos se encuentra información del proceso creativo de *Madame X*, así como los numerosos bocetos a lápiz, al óleo y en acuarela que Sargent realizó para escoger la mejor pose que pudiera representar a Virginie Amélié Avegno, con toda su personalidad y belleza, pero también con la soberbia y la vanidad que la caracterizaban. De tal modo que el autor eligió retratarla con cierto desdén en la posición del cuerpo que da de frente a la mirada del espectador, pero con la cabeza ajena de manera un tanto sutil; el vestido de época y el peinado logran captar el papel que tenía dentro de la aristocracia parisina junto a su esposo Pierre Gautreau. A diferencia de la sociedad, la crítica del momento en la ciudad –que se consideraba el centro del arte–, acogió con buenos comentarios a la pintura y a Sargent, pues representaba la esencia de su tiempo a pesar de ser reconocido por ser un artista superficial. Por otro lado, desde entonces este cuadro ha tenido mucha influencia para las grandes marcas de lujo.

Sargent, nacido en Florencia, estudió en distintas partes de Europa hasta que llegó a un taller en París donde se interesó por la obra de Velázquez. Combinó técnicas tradicionales y un estilo propio, también se desarrolló en el Impresionismo, el Naturalismo y el Realismo, logrando composiciones con pinceladas que marcaban poco el contorno de las formas. Fue reconocido por los contrastes logrados, por la elección de los colores para diferenciar las distintas superficies, además de la cordialidad que generaba con sus modelos y escenarios. Entró al Salón de París con gran éxito, pero fue con el escándalo de Madame Gautreau que salió de la escena parisina para incorporarse a otro taller en Londres. Durante este tiempo, tomó una mayor inspiración del Impresionismo y dejó de lado los retratos al óleo que mostraban la elegancia de la *Belle Époque*, con sus extravagantes gustos y vestimentas, para dedicarse a las obras paisajistas en acuarela con las cuales concretó conexiones y encargos con gente de Estados Unidos. En la actualidad, *Madame X* se encuentra exhibida de manera física y virtual en el mismo museo que la compró en Nueva York, y es a través de esta institución y otras que conocemos la historia descrita en estas páginas.

Por medio de la descripción y las narrativas que se encuentran en el MET, así como en otros sitios que han estudiado la pintura y un poco de la vida de Sargent, se conoce más sobre la historia de la pieza, a saber, el origen, el fundamento, el sentido y la verdad detrás, como mencionan los historiadores de arte y otros personajes dentro del mundo del arte. Basta con estar frente al óleo de 208 x 109 cm y leer la descripción que la acompaña para situarnos en ella y pasar a la siguiente pintura enmarcada. Pero, ¿qué pasaría con los receptores que se entreguen a la pintura recurriendo al texto y a los discursos, como si se estuvieran uno a uno con el artista? Lo que existiría en ese caso sería un espacio entre dos, entre el artista ausente pero presente y el receptor presente en el aquí y el ahora. Así es como Derrida trabaja este silencio o el espacio abierto que provoca que la obra de arte sea por sí misma, pero a su vez trabaja con las apropiaciones institucionales que la determinan. Para esto no se cuestiona sobre lo que se ve dentro del cuadro con las referencias y significados que son dados, sino que habla de la conexión y del derecho que ostenta la pintura a ser.

Es muy importante recordar que las preocupaciones tratadas por Derrida se relacionan continuamente con el discurso de textos que comunican y educan, pero también de silencios e instancias inapropiables. Dentro de todas las concepciones, el arte en general se concibe como comunicación, que va del autor al receptor: desde el cine se da un mensaje con formas, movimientos, colores y sonidos; en la escultura se da a partir de dimensiones y formas; en la música a través del sonido; y en la pintura por la composición de formas, colores y perspectivas; pero todas estas expresiones se caracterizan especialmente por su silencio. En este mutismo se encuentra un efecto de presencia de la pieza por sí misma, porque los discursos encuentran un límite. Presencia es la ausencia que se encuentra presente y que habla de huellas, experiencias y otras obras, un volver y un querer decir sin decir palabras.

Cuando se habla de pintura, se establece a la mirada como la única forma de aprehender la obra de arte, pues se experimenta solamente con imágenes, sin sonido y sin discursos, por lo tanto su capacidad de interpretaciones se constituye sobre ella misma, lo que en teoría sería fuente de distintos caminos. Aunque en ocasiones con todo y su silencio, la pintura parece que habla con sus colores, sus contornos y sus pinceladas, e invita a ir más allá de lo que se presenta, incluso puede llevar hacia un afuera o hacia un adentro. Esto último hace referencia a la probabilidad existente de navegar y perderse en las formas por medio de la mirada. En este punto es importante tener en cuenta la forma en la que se sitúa el receptor y se relaciona con el marco, pues más que delimitar a la obra, el marco o *páreigon* ha estado en paralelo a caminos distintos que se han encontrado en el arte.

Ya que la imagen-en-pintura, en tanto que arte-en-imagen, no se refiere a un espacio geométrico, sino más bien a un espacio-de-intensidad, caracterizado por las múltiples y diferenciales dinámicas de sus elementos constituyentes. La imagen se configura, pues, como un espacio de diferencia(s) y relaciones. (Vignola, 2019, p. 26)

Entre conexiones que trascienden el marco, el concepto de huella reaparece en tanto “movimiento mismo de la significación” (Derrida, 1986, p. 91), en otras palabras, una obra

es como un texto que lleva a otro texto y así sucesivamente, para encontrar otros sentidos durante el espacio-de-intensidad con el todo y nada de la pintura, su entorno, su autor y sus historias. Se habla de la obra en términos de huella que lleva a un tejido de posibilidades, superando también el marco de presencias y ausencias, pues la imagen derridiana en pintura descentraliza a lo verdadero de lo falso, a lo subjetivo de lo objetivo, al pasado del presente. Derrida deconstruye la posibilidad de un sentido único, ya que no es posible significar y estar en una presencia plena, absoluta. Va mas allá de los límites: “se trata de la capacidad, por parte de la imagen, de trascender toda contraposición conceptual pre-constituida, moviendo desde el interior de la oposición misma” (Vignola, 2019, p. 25).

En este sentido, el receptor, al aprehender una pintura bajo las normas y enseñanzas de las instituciones artísticas, se relaciona con los materiales y las técnicas, con los colores y las formas, al igual que con el formato, las influencias y los vínculos que mantiene con otras expresiones artísticas. Se considera que para tener un mayor disfrute de la obra de arte se requiere educar a la mirada y a la memoria. Por ejemplo, la película *Midnight in Paris*²² (2011) de Woody Allen contiene una escena que refleja caminos diferentes de relacionarse con las pinturas. Paul, experto en una gran cantidad de temas, junto a su pareja invitan a los protagonistas, Gil e Inez, a distintos sitios turísticos en París. Esto los lleva a una visita privada en un museo, ya que Paul también conoce mucho de la obra de Monet. Posteriormente, se encuentran con una pintura de Pablo Picasso de la que Paul tiene información que fundamenta al retrato: la pieza se trata de la amante francesa del pintor español, Madeleine Brissou. Entre el fastidio que ya sentía por Paul y sus viajes en el tiempo que lo llevaban cada medianoche hacia la escena bohemia de París de los años veinte, Gil está en desacuerdo y expresa lo que el mismo Picasso discutió con Getrude Stein:

²² Cuenta la estada de Gil Pender en París, guionista y aspirante a novelista, quien se encuentra de vacaciones con su prometida y los padres de ella. Los paseos por las calles parisinas lo invaden de inspiración y nostalgia. Una noche se encuentra con un grupo extraño que lo hace viajar de regreso a los años veinte, con los grandes iconos de la literatura y el arte de la época del jazz. Cuanto más viaja en el tiempo, más insatisfecho se encuentra, lo que provoca que se replantee su presente.

Fue un intento fallido de captar a una joven francesa llamada Adriana de Burdeos (...). Pero lo que el retrato nos transmite es la sutileza de su belleza (...). Yo no le llamaría un cuadro maravilloso. Es más bien una afirmación de *petit bourgeois* de cómo la ve Picasso (...). Estaba distraído porque ella era un verdadero volcán en la cama. (Allen, 2011, 0:45:10)

En este punto, se tiene la perspectiva de Paul que conoce la historia de la historia, pero que no es del mismo Picasso. Resulta que la intención del pintor era otra, por otro lado está Gil, quien estuvo presente mientras se discutía sobre el retrato. Paul perpetúa un significado que se toma como universal de la pintura, que tuvo que aprender de libros de historia y de la academia. Llegado este punto, no se trata de decir que algo está bien o algo está mal, sino que desde la postura de Paul la contemplación es diferente, ya que solo se interactúa con la pieza con el conocimiento que ya viene aprendido y no se experimenta con la obra en ese momento de presencia. Por lo tanto no se genera un vínculo en ese espacio, no hay una entrega entre dos, únicamente hay objetividad.

Tanto en Sargent con *Madame X*, como en *Midnight en París* con el cuadro de Picasso, se encuentra a la mirada y a la memoria como únicas vías para aprehender a las obras de arte. Lo anterior sucede a través de relatos heredados, que si bien son importantes pues dan un panorama mucho más profundo de la expresión artística y conectan con otros vínculos y huellas, también adoctrinan. Por consiguiente, parece imposible aprehender a la pintura de otras maneras. Y es que justo en los ejemplos mencionados está la firma del artista en trazo y presencia, como si se tratara del creador. Ambas piezas retratan a una persona que no es propietaria de la obra, pero su presencia también está ahí, su huella y sus historias, su identidad de un ahí y un siempre de posibles reapariciones. Derrida descentraliza a través de este momento de presencias-en-ausencias el camino único que se pinta para ser observado y leído como receptores pasivos que transmiten esta información de generación en generación, por medio del modo de hablar con el marco que no solo sirve para delimitar.

3.1.1 Otredad: marco que separa y reúne al receptor y al artista

A lo largo de la historia del arte, el marco se ha impuesto por medio de críticas, lecciones de estética y una herencia que no permite ver e ir más allá, a pesar de ser un ornamento y de pasar desapercibido. Desde la perspectiva derridiana, se aborda un marco menos rígido en el cual se encuentra la posibilidad de distinguir e integrar lo extrínseco con lo intrínseco, el adentro del afuera en las obras de arte porque no solamente se trata de lo que se ve dentro del espacio vacío del marco. También, se halla una estructura dinámica que ha resultado indispensable para crear distintas propuestas, resistencias y producciones que en algún momento no fueron consideradas arte. Con esta noción propuesta por el filósofo francés se puede acceder a una obra abierta a sentidos y mundos que interactúan con otros, esto se debe a que, desde su multiplicidad, el arte se ha salido una y otra vez de aquel marco construido.

Partiendo de este espacio inapropiable se da la pauta para establecer una relación con la pieza entre los distintos participantes que la contemplan y la crean: la presencia-en-ausencia y su vínculo con el espacio-de-intensidad. Este último se entiende como el espacio de relaciones entre la creación y la contemplación, donde el efecto por el trazo del autor al momento de realizar la obra de arte le proporciona al receptor obras impregnadas de presencia. Hay algo dentro del marco que se extiende fuera de él para volver después de haber atravesado el espacio de relación, algo que separa, pero a la vez reúne y da una conexión donde se enlaza la otredad.

Lo *otro* es un concepto que se utiliza para explicar la semejanza entre dos objetos o personas distintas, como una especie de extraño que no forma parte del grupo al que se pertenece o que no cumple con ciertas características para integrarse. La otredad es la condición de ser otro, en la cual se es capaz de ver a la otra persona como diferente y se asume su identidad. Es en este espacio de contacto donde se puede reconocer al otro, entre lo conocido y lo desconocido, y también donde se puede tomar consciencia de uno mismo desde lo ajeno a nosotros.

Para continuar, se requiere estudiar la identidad y sus implicaciones cuando se relaciona con la otredad. Al interactuar con el otro, pocas veces se reconoce como diferente, sin embargo, no se respeta o reconoce a aquel sujeto para poder vivir

armoniosamente con la diversidad con la cual, también se construye la identidad propia y se internaliza un yo. Un yo que brinda una unidad integrada que le da coherencia y sentido a la identidad, pero limita de toda otra identidad que se ve en los otros, ya que neutraliza a la otredad, a la propia mismidad. La otredad es la comprensión y cercanía del otro.

Se trata de pensar de otras maneras, pensar lo otro para atravesar los bordes marcados empezando por los mismos límites de la filosofía. Con Derrida se habla de la deconstrucción de los discursos como la identidad que no se transgrede, en donde el otro es una frontera y existe una imposibilidad para llegar a él desde sí mismo, simplemente por el hecho de no querer o no poder llegar a ese otro. Para la filosofía, así como para otras materias, ha sido complicado estudiar y colaborar de forma interdisciplinaria para lograr espacios más dinámicos y menos rígidos. La otredad habita en el discurso de Derrida y se trata de pensar lo otro, o mejor dicho, de pensar de otra manera y profundizar en la filosofía intentando atravesar los bordes.

La deconstrucción cuestiona estos espacios de diferencias, huellas y espectros donde se piensa desde otros puntos, movimientos y sentidos. Esto implica un proceso inagotable para acceder a los otros, porque aquel otro ya no es el otro por los procesos de interacción y reconocimiento constante en donde nuestro yo se abre y reflexiona sobre sí mismo. De tal manera que resulta un proceso que podría aparentar no tener sentido en ocasiones, pero sí conserva la necesidad de estar alcanzando esa otredad que siempre está en fuga. A pesar de este escape, en lugar de ocultarse por sus diferencias y sus límites, se encuentran diversos sentidos y reconocimientos para los otros (objetos o personas) y para uno mismo.

En este sentido, se identifica en la otredad un espacio para reunir al receptor y al artista. Para empezar a indagar en la otredad en la pintura a pesar del marco construido. Se piensa en el cine y la conexión que se genera dentro de este momento y espacio. Para ello, es importante hablar de la participación de Derrida en la película *Ghost Dance* (1983), donde se personifica a sí mismo, por decirlo de una manera. En el film se exploran las concepciones del pasado y los fantasmas. El pensador y actor juega el papel de un profesor de filosofía a quien la estudiante de antropología Pascale le pregunta si cree en los fantasmas, para lo que Derrida contesta que es complicado responder puesto que su

participación en la película ya es fantasmal. Posteriormente comenta que el cine es el arte de los fantasmas porque permite volver y de manera improvisada, pero no demasiado. Aunado a lo anterior, el filósofo agrega que la conjunción del cine con el psicoanálisis da como resultado a la ciencia de los fantasmas, algo que es real e irreal al mismo tiempo y que tiene la posibilidad de ser reproducido.

De esta participación, es importante rescatar dos puntos. El primero tiene que ver con el espacio que se abrió para Derrida en torno a su cambio de actitud sobre la tecnología y las imágenes, hablando de la representación visual en sí ante las cámaras, puesto que supuso una modificación en su relación con la proyección y la presencia en distintos medios audiovisuales²³. La segunda parte de este último punto, gracias a aquella inflexión que hizo respecto a la tecnología, hoy se tiene acceso a una película y a fotografías del filósofo francés a varios años de su fallecimiento en el año 2004. En otras palabras, *Ghost Dance* permite ver a un Derrida que asume su mismo papel, que reaparece como espectro del aparecido, un fantasma que ronda en la película desde un pasado que fue capturado en la década de los ochenta. En el filme se aprecian otros fantasmas que lo acompañan, y si bien esto habla de un pasado de otros tiempos, también habla de un futuro fantasmagórico: “Creo que el futuro pertenece a los espectros. Y que la tecnología moderna de las imágenes, el cine, la telecomunicación, etc., no hacen sino acrecentar el poder de los espectros”, (McMullen, 1983, 0:20:15) como lo expresa en una escena de la película.

Derrida reaparece en la película y en sus distintos textos, con los cuales se puede conectar por lo relevante de sus pensamientos y sus conjeturas, lo que provoca olas y movimientos a partir de sus diversos escritos. Debido al reconocimiento de toda esta información generada, es posible reflexionar desde otros sentidos y caminos²⁴, considerando la biografía del filósofo, así como el impacto que tuvo esta en su obra y en

²³ A pesar de esta apertura, Derrida sentía que siempre se encontraba en guardia, vigilando su comportamiento contra situaciones imprudentes ante el espacio público (Kamuf, 2010).

²⁴ *D'Ailleurs, Derrida* es un documental sobre Derrida, escrito y dirigido por Safaa Fathy en 1999, en el cual, recorre distintas ciudades que han marcado su obra. Peggy Kamuf refiere en *To Follow: The Wake of Jacques Derrida* (2010) lo siguiente: “any film titled ‘Derrida’ has to try to bring within its frame (Kamuf, pg. 13) y este filme no es la excepción, puesto que mientras se está filmando una escena, Derrida apunta fuera de la cámara hacia el operador que lo está grabando, seguido de unas palabras que lo dejan ver como materia prima para la escritura del documental. En este sentido, Derrida sale del marco y lo coloca al centro.

sus reapariciones actuales. Para dar un ejemplo más cercano, dentro del presente escrito aparecen todos los fantasmas de sus ensayos, libros, seminarios y ponencias, también de los receptores.

Continuando con el tema del cine y los fantasmas en relación con la otredad, es importante mencionar que Derrida consideraba que, dentro de la sala de proyecciones, todo está permitido por tratarse de un espacio en el que se despojan las actividades personales y las responsabilidades, como el trabajo que dota de una identidad. Para él, la relación con el cine se siente indispensable, debido a que esta disciplina formó parte de su vida desde Argelia. Hasta en la película más aburrida se halla cierta liberación, una evasión del yo que construye al receptor como identidad personal o social asumida, lo que permite reconocer al otro con todo y sus fantasmas, a pesar de los marcos y los límites impuestos. Por este motivo, en la sala de cine se produce un entre dos, entre el director que lleva una trama y los espectadores que la experimentan en una situación social, pero aislados para facilitar esta relación de fascinación; por este motivo se provocan los procesos identificatorios de los unos con los otros.

Todo receptor, durante una sesión psicoanalítica o en la sala del cine, entra en un trabajo con el inconsciente. En dicho estado el espectador se enfrenta a aspectos o personajes distintos, pero a su vez similares a él, algo que Freud llamó lo ominoso²⁵, como lo que es extrañamente familiar. Por ello se reconoce al espectro en sus posibles reapariciones en la otredad y que recorre la imagen cinematográfica, como el espacio que se abre para poder reconocer al otro y a los receptores desde una perspectiva ajena.

El cine, con sus ritmos, sus movimientos, sus sonidos y sus imágenes, invoca a los sentidos y llama su atención. Se puede pensar que es mucho más sencillo llegar a este espacio de conexión que supera a los marcos por el medio audiovisual, pues el cine apela a la estructura espectral que abordó Derrida, pero de la misma manera se puede encontrar en otras producciones artísticas. Lo anterior podría aplicarse también a la pintura, que no tiene

²⁵ “Lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud, 1992, p. 220). En el escrito “Lo ominoso”, Freud empieza por advertir que el texto se trata de una indagación en el terreno de la estética, que resultaba necesario para acercarse a ella, esto con el objeto que comparten tanto el psicoanálisis como la estética, la preocupación por la experiencia sensible.

que ver con la representación, sino con la forma de situarse dentro o fuera del marco y la experiencia que se relaciona con las presencias y las ausencias; lo anterior no implica convertir a lo otro en algo ajeno, sino que lo dota de una identidad que reaparece sin estar como presencia. Ese otro sería la presencia-en-ausencia del artista en la obra, un pedazo de su propia vida y de su cuerpo como autobiografía. Aquello familiar, pero desconocido que vuelve y es desvelamiento. Lo otro que es familiar y no familiar, que igualmente pasa desapercibido como el marco, es el receptor como parte fundamental del proceso de comunicación y del espacio-de-intensidad de la obra de arte.

En esta lógica también se entiende a las piezas artísticas como textos, es decir, como algo que significa. Para los teóricos e historiadores cada obra únicamente cuenta con una verdad, la que enuncia. Si se analiza a profundidad, la obra puede tener lugar en ausencia del receptor porque se presupone que cualquier texto es elaborado para sí mismo, para la presencia propia del artista que tiene intenciones determinadas, es como hablar con uno mismo aunque no se esté completamente presente. En este sentido, Derrida sostiene que la comunicación entre personas implica una distancia y una diferencia entre ellas, incluso para consigo mismas, un fenómeno que sucede al momento en el que se crea la pieza, porque se está internamente dividido ya que se reconoce la necesidad de ser con los otros.

En este espacio de distancias se encuentran diferencias y, a su vez, similitudes con la obra de arte y con el artista como huella y fantasma que reaparece por medio de su firma y el soporte. De tal manera que se le permite al receptor ir más allá de un momento y espacio pasivo en el que solo se leen las reflexiones de otros y no se cuestionan las nuestras como personas que reciben información a pesar de los límites y las fronteras. Se pueden encontrar otros sentidos que permiten comprender y generar un acercamiento para tomar conciencia sobre el artista y el receptor.

3.2 Teorizar al lector activo como sujeto que busca otros sentidos en la obra de arte

La finalidad de la exposición *El orden natural de las cosas* fue generar un acercamiento que hablara del deseo de los artistas por buscar campos de acción que trasciendan el marco institucional y el cánón de la historia del arte. En esta exhibición se reflejaba a la imagen como un organismo que: “se forma mediante un proceso organizativo en el que las partes

individuales han sido determinadas por las dinámicas de un sistema extensivo e integrado” (Fundación Jumex, 2016), pues se lee a las obras de arte como un todo que termina teniendo un valor de significación en el que contiene a los fantasmas de distintos teóricos. Para ejemplificar es posible mencionar que se percibe el eco de Martin Heidegger en el *Orden de la civilización*: “lo que nos dejan las civilizaciones y los pueblos como monumentos de su pensamiento no son sus textos, sino más bien sus vocabularios” (Fundación Jumex, 2016). El de Simone de Beauvoir en el *Orden de la gente y las emociones*:

Durante ese mismo siglo una historia lineal del arte construida por un museo en Nueva York excluía a la mayoría de las mujeres de la historia del arte moderno así como a la mayor parte de los latinoamericanos, africanos y asiáticos (...) muchas mujeres artistas reflejaban sus desafíos utilizando materiales duros, terminados perfectos y formas mínimas.

Al recuperar las definiciones que encasillan y detienen, así como de la emancipación colectiva y la libertad, o al mismo Jean Paul Sartre en el *Orden del ser social* cuando se refiere a cuestiones como las elecciones de las personas y su impacto en todos, el receptor se vuelve consciente como individuo y como parte de todos. En otras palabras, se escuchan las voces de todos aquellos que influyeron en las producciones artísticas, y también las voces del significado construido que se presenta como mensaje único, producto de todo un sistema de teorías e historias. Sin embargo, un mensaje o un texto no tienen un sentido verdadero o único, sino que, en su interior, se pueden hallar distintos elementos que promueven otros sentidos.

Los textos pueden ser recibidos y leídos desde cada contexto, pues permiten hacer asociaciones desde diferentes perspectivas. No se podrían escuchar las voces de Heidegger, de Beauvoir y de Sartre si no se tuvieran intereses o cruces con el tema, si no se cuenta con cierto grado de estudios. Independientemente de esto, el Significado con S mayúscula es el dominante, el que se acepta sin reclamo alguno y sin cuestionar la situación, en este caso, de la obra de arte, del artista y del equipo que está detrás de su construcción. Generalmente, los receptores que acuden a los museos se topan con una producción artística en su día a

día, no negocian con ellas pues la imaginación es un concepto que queda únicamente del lado del autor, por lo tanto no crean su propio camino o sus propios mundos que salen de un mismo texto.

Las lecturas o interpretaciones están relacionadas directamente con el acto de entender la propuesta del creador, pero los receptores son de suma importancia porque a partir de sus reflexiones pueden originar nuevos sentidos o mundos. Además de que el papel del receptor se ubica como parte de la capacidad de interpretación, también puede crear su propia historia como coautor o mediador que imagina otros tejidos, esto último ocurre cuando el cocreador se adapta al sistema delimitado de los textos y de los espectros. Entonces los receptores pueden reflexionar e incluso pintar su propio camino dentro del marco, a causa de que es imposible deshacerse de él. Para profundizar en lo anterior, se retoma al *James Joyce International Symposium* de 1984 y a la asamblea más intimidante que dominaba la memoria y la cultura de James Joyce, imposibilitando escribir algo nuevo sobre la obra del escritor irlandés, pero no sin antes abordar la novela de *Ulises* (1920).

Considerada como una de las mejores novelas del siglo XX, *Ulises* narra el día de Leopold Bloom por las calles de Dublín. Durante su travesía va reflejando su pensamiento y sus monólogos internos en el entorno dublinés. Joyce aludió a la *Odisea* de Homero y cada capítulo tiene un título que corresponde a algún personaje de esta obra. El libro tardó siete años en publicarse, cuenta con 18 capítulos y cada uno de ellos tiene un estilo diferente: entre técnica, estructura y saltos en el tiempo, que en la actualidad sigue siendo un desafío por su complejidad, tanto que para algunos representa toda una obra maestra o, por el contrario, es considerada como incomprensible. Dentro de su complejidad, el último capítulo resulta el más inesperado, ya que se trata de un monólogo interno en el que el protagonista explica una historia a partir de los pensamientos que le van surgiendo espontáneamente, y con ese flujo clausura la novela. Su peculiaridad radica en que el texto de este último apartado no contiene signos de puntuación, de esta manera el receptor que navega por las páginas de *Ulises* puede crear su propio marco, basado en las páginas del libro, pero también en sus propias asociaciones. Este juego plantea una experiencia de lectura diferente y propone la búsqueda de diversas interpretaciones y reinterpretaciones.

En este sentido, un solo texto implica muchas posibilidades de libros, lo cual le da al receptor la capacidad de crear su propio camino dentro del escrito. Esto implica un juego que transgrede hasta cierto punto los límites del texto y permite acceder a una dinámica diferente a la lectura pasiva, ya que le permite convertirse en coautor. Sin embargo, a más de sesenta años de la publicación de *Ulises* y de otros textos de Joyce, Derrida inauguró el *James Joyce International Symposium* afirmando que, el dominio de los expertos joycianos sobre la memoria y la cultura del escritor, ha imposibilitado la imaginación y la escritura de nuevas narrativas partiendo de su obra²⁶.

Posteriormente publicó *Ulises gramófono* (1985) como resultado de su intervención en el simposio, en donde se escucha algo similar, pero en otros lenguajes y de otras maneras, en un cruce entre filosofía y literatura. Con un *oui, oui, vous m'entendez bien* Derrida comenzó su participación para someter a análisis al *oui*, en el cual queda implícita la afirmación de la firma como trazo y del acto performativo del autor: “la confirmación, la repetición, la custodia y la memoria” (Derrida, p. 114). El sí y la firma son maneras de leerse a uno mismo, no obstante, Derrida consideró que también es un intento por someter a nuevos lectores y productores creativos o discípulos a una cadena sin fin. El juego de palabras con el que inició para hablar de la firma, del sí como afirmación, pero también como vía para repetir y proteger, indica una dirección hacia otra persona que solicita una respuesta. Aquí se puede ubicar al receptor pasivo, pero es importante mencionar que en este escrito “se dirige a receptores presentes” (Asensi, 1990, p. 82) por este mismo juego de palabras inicial, con el verbo *entendre* que anteriormente denotaba prestar atención y comprender.

Derrida no reduce su escrito únicamente a los textos de Joyce y sugiere una escritura diferente en la que las conciencias del creador y del receptor interactúen, como lo hizo en uno de sus textos más reconocidos, *Glas* (1974), donde se dirige a un lector inhallable; en términos derridianos se trata de un lector que está por llegar. El formato es

²⁶ Derrida cuestionó su derecho a irrumpir *Ulises* para comenzar su lectura ante la reunión de expertos joycianos, argumentando que con ello, el lector termina con un conjunto de citas legítimas-ilegítimas, al mismo tiempo que coloca su firma al lado y debajo de la de Joyce (Kamuf, 1991, p. 569). Peggy Kamuf, profesora de Literatura Francesa e Italiana Comparada, imagina al escritor irlandés riendo en espera de dicha reunión, que puede ser una manera de responder irónicamente o afirmando su sabiduría heredada,

bastante peculiar debido a que suceden demasiadas cuestiones al mismo tiempo: se conforma de dos columnas paralelas y desiguales sobre una misma página, cada una perteneciente a cada autor y en las que se combinan la lectura de la obra de Hegel con la escritura autobiográfica de Jean Genet, invitando a reflexionar sobre el género literario y la escritura. También, es notable el empeño o las acciones que se trabajaron para el diseño y la publicación del libro, como el cuidado en la elección del título para ser traducido a otros idiomas, con el objetivo de que los juegos de palabras de Derrida continúen, como es notable con su *glasary*, el diseño de la tapa y el tamaño en sí del libro. Asimismo, otros elementos que procuran la intención del filósofo son las tipografías en las columnas, una para Genet y otra para Hegel, y, lo más extraño, no tiene notas al pie o bibliografía.

Glas exagera (y por lo tanto, desnuda y expone) los procedimientos de toda escritura de una lectura: practicar cortes en las obras de los autores elegidos, reunir los retazos seleccionados y coserlos desde la “lógica” que orienta la interpretación. Una puesta en evidencia inescindible de la solicitud de los modos de leer. (Gerbaudo, 2016, p. 189)

Entre el formato y la lectura, Derrida se dirige a un receptor que no solo es inhallable, sino que también es un recién iniciado, puesto que juega con el movimiento y la literalidad²⁷. Para Derrida *Glas* da la pauta del “fin del libro” (Derrida, 2016, p. 187) en la forma ideal como saber absoluto. Igualmente considera que, para llegar a la escritura y la publicación de *Glas*, sus primeros textos considerados más filosóficos, teóricos y discursivos fueron necesarios, como por ejemplo *De la gramatología* (1967) y *La diseminación*²⁸ (1972). Las propuestas como las de Joyce y Derrida buscan un receptor activo, con el cual el proceso de creación y de interpretación se dé a su vez en el momento de la lectura de una producción artística.

²⁷ Con *Glas*, Derrida demuestra la susceptibilidad y sale de los límites de los textos (Kamuf, 1991).

²⁸ En este texto, Derrida se pregunta por los rasgos que hacen similares a la escritura y a la pintura: ambas anuncian un silencio porque no conversan, están imposibilitadas para responder, sin embargo, supuestamente son representantes del discurso y del habla. Además, son medidas frente a su modelo. (Trujillo, 2018)

Dentro de estas propuestas se encuentra una amenaza, en cierto sentido, de la identidad de la firma como poseedora del significado al abocarse a la autoría de un texto, así como del contexto histórico, ideológico o de clase, pues rompen con la jerarquía del autor. En estas, el receptor comparte el mismo papel para encontrar caminos al momento de reflexionar sobre la obra de arte, en un lugar de cruce entre lo intrínseco y lo extrínseco. Aquí, el artista es un mediador con el que se pueden hallar otras lecturas como un espacio de múltiples sentidos. Por ejemplo, si se piensa en los relatos orales o en las estaciones de radio de las décadas pasadas, las que las imágenes no eran necesarias para poder imaginar la narrativa, sin embargo, tampoco era del todo indispensable saber sobre la historia y otros datos de interés acerca del creador. El autor tenía una función performativa más que de creación y la intervención del receptor, si bien quedaba de manera individual entre toda esa gente que era partícipe de la escucha activa de la historia, tenía más posibilidades de ser.

Ahora bien, hasta ahora se ha hablado de escritos y obras que invitan a los receptores a participar de manera activa, en dichas producciones los artistas creadores insisten en generar juegos e interacciones distintas entre todos los mediadores. Este tipo de invitaciones son escasas en comparación con todas aquellas que han entrado en el no-marco para convertirse en marco y en la estructura impuesta con un único significado. Entonces, ¿qué pasa con los textos que devienen en otras interpretaciones, es decir, en sentidos que se regeneran una y otra vez?, la pregunta considera la relación del papel del receptor con el espacio-de-intensidad. En este espacio el receptor decide un camino por donde comenzar y terminar o sigue el hilo de un gran tejido de narrativas que contienen diversos sentidos.

En la actualidad, se lee de distintas maneras a los productos artísticos gracias a la transmedia. Este concepto se ha definido como una forma de comunicar narrativas por medio de fragmentos que continúan desarrollándose o expandiéndose en historias a partir de diferentes plataformas. Dichas narrativas tienen la particularidad de ser específicas, llámese serie, publicaciones impresas o películas, entre otras. La hipertextualidad²⁹ es una de sus características principales, puesto que lleva al receptor a ser un usuario y a integrarse

²⁹ La hipertextualidad nos lleva a pensar en ir más allá de las fronteras y da la oportunidad de crear narrativas fragmentadas.

en el juego. De tal suerte que el espectador pasa a ser un mediador o incluso un autor, ya que decide lo que sucederá en la historia a través de diferentes plataformas, como pueden ser los *post*, los libros, los artículos de consumo o los videos. Al no contar lo mismo, los argumentos se van complementando con los relatos de otros participantes, y se van enlazando para formar una historia en común que contiene una gran complejidad. Por este motivo, el receptor en la transmedia es activo y traza su propio camino dentro de una obra dada y, simultáneamente, el texto es creado para él, para que crezca y se desarrolle para sí mismo y para alguien más.

Es posible que la narrativa transmedia haya nacido de la necesidad de los receptores por involucrarse más en sus temas de interés, transformándose en colaboradores de los procesos de realización y expansión o volviéndose una clase de publicidad con la que se atrae al público hacia distintas expresiones artísticas. Dentro de este tipo de narrativas se genera una participación activa, de seguimiento y de desarrollo, que no tiene instrucciones como tal. Cuanto más se consumen los distintos fragmentos, más comprensión habrá del todo, esta es la razón por la que se engancha el público. Lo que no se puede negar es que se trata de una narrativa que va de lo personal a lo colectivo, fomentando la creación de mundos y sentidos activos.

Con respecto a lo anterior, los museos y las prácticas artísticas ya han empezado a “ofrecer un camino y ser diferentes, quizá muy diferentes de lo que han sido desde hace mucho tiempo” (Danto, 1997, p. 39). El día primero de enero del 2023 encontré un *post* del MoMA en el cual se habla sobre las personas como “the special thing in the museum” (MoMA, 2023) con motivo del *Mental Health Awareness Month* (ver Figura 8). Lo que me pareció interesante de la publicación fue el interés que se expresa por los receptores que acuden al museo, independientemente de la intención final que va en el sentido de conectar con el pensamiento y las emociones durante las visitas al museo, entre el arte, los receptores y la salud mental. Este tipo de muestras buscan otro tipo de interacción con los receptores, pues el público ya no trata únicamente de acudir al museo a apreciar el arte expuesto, sino que voltea a ver a las personas “the museum wants the people to laugh to cry their heart’s true teas, to ask difficult questions and to fell together. It wants the people to be alive” (MoMA, 2023). Los museos, así como otras instituciones, si bien han impuesto

un marco inminente sobre las reflexiones, las conexiones y los sentidos del espectador en su relación con el arte, no son máquinas que absorben el poder imaginativo de los receptores y los tratan como meros consumidores de entradas y *souvenirs*, no obstante, continúan siendo una forma de producción y reproducción al tener formas y esquemas interpretativos que le dan sentido a la obra.



Figura 8. Jessi Rado, Museum of Healing Attention, Visits de Museum (2022).

Nota: recuperado de MoMA Magazine.

Como se ha mencionado, la deconstrucción da cuenta de los límites y los presupuestos inexpresados para superarlos, generando así un posible entendimiento reflexivo y profundo. No es una metodología a seguir, simplemente combina la libertad y la posibilidad. Mientras que la construcción delinea las estructuras, la deconstrucción intenta liberarnos de los prejuicios que se encuentran en ellas, como es el caso de este tipo de producciones, en las cuales el papel del artista queda diluido en reparaciones con la participación y la investigación activa de los receptores. En esta deconstrucción de las formas de relacionarse con las producciones artísticas y otros relatos, se pueden encontrar similitudes entre el *párrergon* y los receptores que por tradición desaparecen, puesto que ambos son considerados como aditamentos a las obras de arte, como algo que sirve de adorno y que no son parte esencial. Los receptores pueden ser como los marcos de las pinturas, los vestidos de las estatuas y las columnas de los edificios que, retomando a Kant (1999) así como a todas aquellas instituciones del arte, se considera necesario evitar que se impongan sobre el objeto artístico. Pero el *párrergon* es un elemento central y los receptores también lo son.

Con lo propuesto por Derrida, los receptores se pueden sacar del olvido o del acto pasivo y colocarlos como actores que están dentro, fuera y a un lado de la obra de arte, distinguiendo entre su sentido interno y la circunstancia de los objetos artísticos que estudia y con los que se relaciona, inscribiendo un nuevo sentido que se agrega a los ya dados. Para el filósofo francés, el *páregron* no es un simple ornamento o un adorno, coopera desde afuera y desde adentro, y aquí también se sitúa al receptor, solo que esta vez no desde una posición con la cual escoge lo que quiere presentar ni le es otorgada la capacidad de delimitar el contenido nuevamente, sin embargo, no responde a una misma estructura que lo ha delimitado, sino que, de todo ese tejido de huellas, encuentra posibilidades en la obra de arte con la particularidad de poder cambiar la interpretación dictaminada.

Tanto el receptor como el *páregron*, al no estar incluidos de manera inmediata dentro del marco del arte, hacen una diferencia para encontrar un espacio dinámico con la obra. Se puede pensar en los museos que son un espacio para exhibir a las obras de arte, pero que también están pensados en los lectores. Por este motivo es que el diseño y la distribución de las piezas dentro de un museo están pensados de una manera en especial. Lo mismo sucede en el caso de los libros, cuya edición también está estructurada para los que devorarán su contenido. En estos ejemplos, la mirada es fundamental desde la construcción del objeto artístico y desde la percepción y la interpretación del receptor. Lo que se propone no pretende quitarle importancia a la mirada en su diálogo con la obra de arte, sino de aludir a otros sentidos. De tal manera que, al tratarse de una pintura, se pueda hablar de carecer de ritmo u olor o de cualquier sensación que no sea únicamente la visual.

Lo que se plantea es ir al silencio de las obras de arte con y sin toda esa construcción, sin la mirada como única vía para encontrar en la pintura aquellos elementos que dicen que es y que no es. Sin ella es posible leer el título y la descripción que acompaña a la obra, elementos con los cuales no se cuestiona nada, simplemente se da por hecho el significado que se da. Este planteamiento se sustenta en la noción que considera al arte como aquello que no cabe en palabras y discursos que buscan lógicas, esencias y verdades. Es salir del sentido interno de la obra y de igual manera del sentido externo, pensar y sentir en el contexto pasado, presente y futuro en el que se sitúa a la obra, no hablando

exclusivamente en términos de consumo o de su repercusión en el mundo del arte, con sus prejuicios y estilos de acuerdo al movimiento de la sociedad y las modas pasajeras.

La pinturas y las obras de arte en general, se presentan y arriban de un pasado para conectar con un presente y con un tiempo que está por venir y que debe seguir siendo a través de nosotros como receptores, esto es, como destinatarios de aquel momento de creación e intensidades en el que el idioma del artista se deja ver como algo propio. Cuando se habla de con y sin la construcción que precede a una expresión artística, no se hace referencia a separar al creador de su producción, pues la presencia está ahí en el soporte de la misma, en una especie de *performance* autobiográfico y testamentario, pues cada pensamiento, plan y palabra suya aparece como trazo. Dado que sus reapariciones vienen y van, en esas presencias-en-ausencias, el receptor tiene libertad para cuestionar y proponer, la libertad de quitar el valor del discurso de lo verdadero en lo filosófico y en lo académico para entrar al tejido de posibilidades.

De igual manera se piensa en el artista y sus propias huellas, la red de tejidos que lo llevaron a producir esa pieza en particular, pero no para volver al mismo punto y marco de origen, sino con la multiplicidad de hilos que salen de ella, en otras palabras, acceder a las historias que no han sido contadas para conectar con el idioma singular del autor, para interactuar con el acto de compromiso de la firma que va más allá de la autoría, firma en el sentido de que el artista es quien lo hace. Llegado este momento, la relación con el receptor se vuelve violenta porque ambas presencias están insertas. Esta experiencia la describe Derrida como innegable y apasionada: "Estoy entregando al cuerpo de Van Gogh como él estaba, arrebatado por la experiencia" (Derrida, 1990); como si se estuviera uno a uno con el artista, compartiendo afecto por la obra de arte, y lo que existe en ese momento es entre dos: el espectro del artista en un tiempo deconstruido y el receptor en el aquí y el ahora.

En el espacio-de-intensidad ante el texto, entra el juego de posibilidades sin ambigüedades, la firma proporciona un carácter irrepetible a la obra, sin embargo, está permitido encontrar otros senderos con las huellas con el objetivo de pensar en otros tiempos, en un por-venir y en el seguir siendo de otras maneras. En el infinito de sentidos, la obra de arte va acompañada de restos reconocidos y respaldados por el receptor cuando un museo le presenta una reproducción. Si se piensa en un *print* que por distintos motivos

se decide comprar, se puede efectuar la transacción: porque hará juego con la sala del comprador o por una frase o imagen representa cierto momento de su vida; o lo hace como sujeto en general, porque le encuentra el sentido al discurso sobre esa obra exhibida o porque se reflexiona sobre sus palabras, las formas, los colores y el contenido hallado en ella, pero se cuestiona y fue más allá de estos elementos, del tiempo pasado en el que se creó y del tiempo pasado en el que se teorizó.

Por ejemplo, la obra del artista cubano Félix Gonzáles-Torres: *Untitled (Perfect lovers)* (1991). Es una escultura compuesta por dos relojes, al parecer de bajo costo, lo cual no lo hace más o menos relevante sino que, con todo y su simplicidad, el discurso que se recibe por parte de Félix y las instituciones que lo reproducen es bastante amplio (ver Figura 9). Antes de continuar con el contenido de la pieza, se coloca al resto aquí, porque es importante tocar el tema de la reproducción. Al tratarse de una escultura que se encuentra montada en el MoMA, puede cambiar de soporte material para pasar a ser y estar impresa en un papel grueso. En este pedazo de papel que queda con la decoración de la sala de un departamento en cualquier ciudad, también se halla el aspecto fantasmagórico que habita como resto, es decir, habla sobre la biografía del artista y su forma de hacer protesta a través del arte. Dos relojes detenidos a la misma hora y que con el tiempo se van desfasando, simbolizan la muerte de su pareja y la distancia que los separaba. La escultura habla del amor, de la ausencia y de las pérdidas, y al mismo tiempo es una crítica hacia la sociedad estadounidense que en los noventa no prestaban atención a las personas contagiadas de SIDA y que, por falta de interés así como de soluciones médicas en aquel momento, fallecían sin ayuda y en poco tiempo.



Figura 9. Félix González-Torres, Untitled (Perfect lovers) (1991).

Este tipo de obras ejemplifica la conexión entre un tiempo y un espacio determinado, ya que habla de una problemática en una época específica. En dichos momentos el SIDA se disparó, particularmente en parejas del mismo sexo y se consideraba que estaban siendo castigados por su elección de pareja, así de simple. De igual manera, es una obra que lleva a pensar en el amor en general, que se dice eterno, que no termina a pesar de las distancias, las decisiones tomadas, las circunstancias o el tiempo finito. Aunque la escultura habla del amor en pareja, también se puede pensar en el amor hacia la familia, los amigos, los animales de compañía; estos últimos quizás en aquellos años eran tratados de una manera distinta a la actual en términos de amor y procuración. En fin, si se piensa en la obra de González-Torres en la actualidad, también se relaciona con la comunidad LGBT, que si bien no se encuentra en la misma situación que en décadas pasadas, sigue siendo objeto de discriminación, así como de omisiones.

Hoy se puede recibir a esta obra con la misma intención que la creó y se puede situar en ella la firma del autor, en donde lo ausente se puede hacer presente en el espacio de intensidad. Aquí, frente a la obra, es cuando se puede ceder una parte del estar-ahí en una suerte de vínculo con la estructura, en esta posibilidad de reparación de todos los fantasmas: los del creador, los cocreadores que precedieron y los receptores. Se produce un entre dos, sobre los precedentes, ya que se cuenta con información adicional, a las huellas de las huellas de la represión sexual enlazada al arte y al activismo.

Allen Ginsberg fue parte del grupo de poetas y escritores estadounidenses de la *Generación Beat*. En esta comunidad se compartían ideas e intereses y escribirían sobre los fenómenos culturales de los años cincuenta. Tuvo un gran impacto en la cultura popular e

impulsó la libertad de expresión. Además, se trataba de escribir con el estilo que tenían otros y a partir de poemas y ensayos. Ginsberg fue un opositor de la represión sexual y con él se puede localizar un momento pasado de la protesta de González-Torres. Pero ¿qué pasaría si esa obra llega a otras ciudades? Ahora, sin el requerimiento de desplazar a la obra, se puede cuestionar sobre la misma situación en el mismo tiempo, pero en otro territorio. ¿Qué pasaba en México con las parejas del mismo sexo, tanto en las grandes ciudades como en las comunidades rurales? ¿Qué pasaba en otros países o en otros continentes? Esta obra ofrece varias temáticas para pensar en el tiempo, porque es un reloj que avanza pero se desfasa de a poco, lo que puede también llevar a la reflexión sobre las problemáticas ambientales. No solo se habla del aumento de los niveles de gases de efecto invernadero y su impacto en el incremento de la temperatura y los niveles de los mares, sino también de la desaparición de la biodiversidad, la erosión de la tierra, las catástrofes naturales, con ello se pone sobre la mesa el desplazamiento biogeográfico de especies y poblaciones, las luchas por la tierra y el agua, así como el incremento en las desigualdades.

Reflexionar sobre *Untitled (Perfect lovers)* es ir más allá del tiempo, la finitud y el amor, es pensar en sentidos y posibilidades, en otras protestas y resistencias como creadores y como receptores. El buscar sentidos en la obra también se interesa por la intención de parte del que recibe al texto, es cuestionar, es debatir sin minimizar o tratar de convertir al objeto artístico en algo que no es. Por ello se resuelve que no se trata de destruir o destajar algo para convertirlo en otra cosa, es hacerlo parte de uno con ayuda de todas aquellas mezclas, construcciones y discursos, con una parte de quien la creó y también con una del receptor. No se trata de ir en contra o atacar las formas, los colores y las técnicas de acuerdo a los gustos o sentimientos propios, pero si es preguntarse el motivo de esa elección, que se piensa y que se siente en compañía del creador.

Es pensar en las huellas de las huellas, dentro o fuera del discurso institucional, pero al mismo tiempo es reflexionar sobre las propias huellas y la huella del receptor que está a lado en el museo. Es desconocer y a la vez identificarse, como el conjunto de momentos que se han vivido, todas las personas conocidas, el tejido de lo que se ha visto, escuchado y leído, así como lo que el artista pasó para llegar al momento de la creación de la pieza. Es considerar todas aquellas huellas que sumaron al silencio de la obra que intenta ser.

Es aprehender a las pinturas y otras obras ubicadas en espacios institucionales como se hace con las letras y los ritmos que se cantan a todo volumen y con gran emoción mientras se conduce hacia un destino o en un concierto; con las películas y series que se ven una y otra vez porque de cierta manera se relacionan con esa trama o con un personaje, un momento de conexión. Es hasta cierto punto adueñarse de las obras en un especie de préstamo de la persona que la creó, es pensar en experiencias tuyas con las propias. Es ponerle sonido a pesar del silencio, el olor y las texturas a pesar de no poder tocar el óleo. Más que el soporte, es tocar y estar dentro de y con la pieza. Es recibir al texto y buscar hilos infinitos, como destinatario y como mediador para facilitar el diálogo entre dos, para estar dentro y fuera del marco que han producido los museos, las galerías de arte, las revistas y las publicaciones, así como los críticos de arte y los filósofos, para descentralizar a la institucionalización del arte y a nosotros como receptores activos que buscan otros horizontes.

Conclusiones

La lectura crítica elaborada a través de las preocupaciones teóricas de Jacques Derrida parte del marco que se ha construido en torno al arte. Pensar en el origen, el fundamento, la esencia y la verdad en el arte, remite a la Grecia clásica en la que, desde la filosofía, se consideraba como una mera imitación, limitando a las producciones artísticas. En este sentido, innumerables prácticas y teorías han reformulado esta noción a través del tiempo para terminar dentro los límites señalados, con los cuales se entiende a las obras de arte desde la fragmentación de sus elementos y de los pequeños detalles. Asimismo, es importante tomar en cuenta el cómo, el cuándo, el porqué y el quién está detrás de ella para convertirlos en un todo. Hacer teoría para dar significado a una obra es una tarea que la institucionalización del arte se ha asignado para determinar lo que el arte representa de forma universal. De esta manera se educa bajo los discursos creados.

Por este motivo, partir de la base racional producida para la apreciación y el entendimiento del arte que describe, interpreta y juzga a la pieza artística desde un enfoque sistemático que necesita del uso de la teoría y el contexto sociocultural, fue fundamental para llegar a la perspectiva de Derrida en *La verdad en pintura*. Se considera que bordear los límites de los museos, las galerías, las revistas, la crítica y la filosofía que miran al arte en el contexto de la estética e integran todos los discursos generados que se heredan. Esto es pertinente para ir más allá del lenguaje que se conoce sobre las producciones artísticas, con la finalidad de descentralizar al arte.

Como se mencionó anteriormente la deconstrucción no sueña con la ausencia del marco. Igualmente, la *Crítica del juicio* de Kant es una obra fundamental en la historia del arte, tan grande que se identifica en ella un aporte trascendental a la crítica de nuestros días. El juicio estético determina los principios *a priori* sobre las formas con las que se lee a las obras de arte, basándose en la facultad de juzgar lo bello de lo que no es bello, y si se piensa a detalle, es complicado limitarse a expresar si nos gusta o no es de nuestro agrado una producción artística cuando la contemplamos. Acto que, si bien se considera subjetivo y un tanto personal, también viene condicionado por estructuras constitutivas del conocimiento, sin embargo, emitir un punto de vista se queda en la órbita del agrado, dicho

proceso ha sido idealizado por la institucionalización del arte, en el sentido de limitar al receptor, pues no hay un diálogo entre dos, solo se recibe al texto.

En la teoría de Kant, que pretende ser subjetiva para realmente llegar a ser lógica y universal, lo importante es complacerse con el objeto bello. La belleza no es nada en sí, no obstante, sí está acompañada de cierto entendimiento sobre lo que se supone que se aprecia, siempre impuesto por el otro. Entonces no se trata de uno, tampoco de la obra de arte, sino de lo que se dice que es y no es bello, la definición de arte y lo que no se considera como tal. Para llegar a este punto existió una construcción de discursos determinantes que partieron de los sentidos pero también de las reflexiones universales. Hablar de cualidad, de cantidad, de perfección en la relación con los fines y la modalidad en Kant, es encuadrar a lo bello porque se concibe un concepto dado.

Pensar en no darle sentidos a los elementos externos considerados como accesorios, pero al mismo tiempo refutarlos como parte esencial del todo del objeto, es reconocer que hay paradojas en los discursos sobre el arte. El *párergon* se entiende como una estructura de la que poco se lee y a la que se le resta importancia, para aún así verla importada de otras de las obras de Kant, logrando ser parte fundamental o principal de estas es hablar de confusión. Los límites que pretenden disimular la autonomía del arte cuando se piensa en ello, desde una estructura lógica, logra una reunión a su modo.

En cuanto a Hegel, su filosofía comprende el revivir de la época clásica y la sistematización de los pensamientos y las teorías que antecedieron al siglo XIX. Solo la reflexión filosófica explica la totalidad del universo y ve en el arte un recurso y un medio para satisfacer al espíritu en la construcción de la historia del conocimiento y el comportamiento humano. Tanto lo bello como el arte han sido determinados por este sistema, capaz de ofrecer la única verdad. Por lo tanto, se halla en esta verdad un sentido en el arte como objeto de representación material que surge desde el espíritu para él mismo.

Desde la idea de lo bello como universal, se han dado múltiples formas de arte necesarias para tomar conciencia de los intereses del espíritu. Asimismo, la imaginación en su libre juego también puede dar estabilidad que trae lógica a la creación, ya que se habla de las prácticas, las actividades, las costumbres, los modos y los lenguajes del artista. Por lo tanto, existe un cruce con su mundo sensible. Pero hablar de sentimientos en Hegel sería

impreciso, porque no se dan sentidos y no incorporan elementos por su naturaleza subjetiva que carecen de contenido. Es primordial que la obra sea objetiva para el receptor, de lo contrario encuentra un reflejo de sí mismo en la pieza.

En la estética de Hegel se puede encontrar la ideología de cada época plasmada en las producciones creadas por y para el espíritu, concepciones del mundo que le dan fundamento al arte. Y en este sentido, el contenido que se recibe como receptores pretende desplegar la verdad con el andar de la historia, como única verdad para llegar al camino de liberación y de develamiento hacia la autoconciencia. Para el filósofo alemán, el arte va para el arte, del artista hacia el artista, del espíritu hacia el espíritu, es origen, sentido y finalidad para sí mismo, en cuyo fenómeno el receptor no tiene un papel.

En ambos autores se aprecia su gran influencia en la comprensión y reflexión del arte hasta nuestros días. Por un lado se notan límites dentro de las instituciones, tanto materiales, así como de investigación o académicas. De igual manera, las complicaciones a la hora de interactuar con la obra de arte se da por los receptores que se adecuan a los discursos establecidos y se quedan con estos, es decir, se lee con pura objetividad y entendimiento desde la percepción de otro, permitiendo una satisfacción o disgusto que viene de los criterios de la belleza y perfección. Por otro lado, se encuentran creaciones que solo van dirigidas a cierto grupo de personas, que tienen los conocimientos considerados como necesarios para poder darle sentido a la obra de arte. Dichos receptores educados afirman su pertenencia como arte o como no arte desde los mismos criterios que la anteceden.

En esta lógica, dentro de los marcos institucionales son notorios los límites como receptores y fronteras que únicamente permiten replicar lo que se ha dicho, con los cuales únicamente se perciben objetos de conocimiento y adoctrinamiento, pues se presenta lo que se elige presentar. Sin embargo, así como existe una gran diversidad de propuestas, materiales, temas y posibilidades, desde el arte siempre se puede tratar de encontrar otros sentidos con el marco, así como la estructura no fija y perteneciente a cada pintura que se encuentra. Ese otro marco que está dentro, el *passe-partout*, es una llave maestra capaz de abrir todas aquellas posibilidades al ser una estructura frágil y móvil. Por lo tanto, se entiende que el marco o *párrergon* no es un adorno o un límite como tal, pues resulta

indispensable para liberar toda la energía de la obra enmarcada, pero también del receptor. Esta parte de la lectura crítica permitió dar cuenta que desde el marco institucional es posible descentralizar lo que se ha construido.

El trazo es otra de las preocupaciones teóricas derridianas para deconstruir las formas de leer a las obras de arte y encontrar otros caminos, sin olvidar que parte de los objetivos de esta lectura crítica intenta devolverle el poder al receptor. El trazo como huella lleva a cuestionar el origen como fundamento, pues la huella en sí remite a otra como parte de la formación de las construcciones, lo que estuvo y ya no está pero que perdura y reaparece. La huella accede a un tiempo deconstruido que permite ir más allá del pasado, momento a donde siempre se dirige la mirada dentro de las instituciones del arte. La huella da la posibilidad de ver un por-venir. En tanto que la huella conecta con otras más, se vislumbran sentidos desviados y textos en movimiento desde la concepción del creador y de otros cocreadores.

Indagar en el idioma también resulta pertinente, ya que permite acceder a lo propio del artista y a su presencia manteniendo el contacto entre la creación y el receptor. El acto performativo mantiene una relación abierta con ese pasado y con un futuro, mismos que se comunican con el texto que carga la intensidad del momento en el que se creó, así como con la biografía del artista. De tal manera que la obra tiene la posibilidad de ser. Esto a consecuencia de que, la pieza es capaz de conectar con la apertura y la reaparición del creador en su estar-ahí por medio de la firma, en el soporte de la producción artística que le da identidad a lo que está debajo de la obra, del proceso y del trayecto. Las reapariciones y la presencia dan posibilidades de ausencias en el espacio y en el tiempo que el receptor puede aprovechar para obligarse a leer el texto, para trascender la pasividad entre la obra y él, para poder acceder a un diálogo entre dos.

El texto al contener significado, que a su vez se encuentra conectado con más textos, contiene pluralidad en su lectura, por lo que se puede reflexionar en las cuestiones activas y profundas, es decir, más mundos pero considerados como restos de aquellos textos como objetos a exponer y explotar, por ende a reproducir. El problema de la autenticidad cobra un punto importante en la actualidad ya que, más que hablar de copias legales o no, se trata de pensar en el linaje de las obras que a partir de sus ascendencias y

descendencias, porque no hay origen ni fin, solo hay continuidad en un infinito de posibilidades de sentidos en las copias. El receptor al reconocer y al aprobar a las producciones artísticas, le cede una parte de sí a la obra, tal como lo hace el artista desde su presencia-en-ausencia al ser propietario de la obra en términos legales y biográficos si de trazo se trata. Si se analiza detenidamente, desde las concepciones institucionales, las copias serían los restos de aquella pieza exhibida considerada como la original, puesto que también se lleva un pedazo de esa obra consigo. De esta manera la obra continúa siendo, ya sea ante todas las miradas dentro de un espacio concebido solo para el deleite y, si tiene suerte, para que se le estudie, o bien, dentro de otros espacios que se salen del marco.

Reflexionando sobre las cuestiones abordadas durante esta lectura crítica, se debe resaltar que el receptor es accesorio y a la vez es activo, esto porque se le considera como un individuo al que únicamente se le da la “libertad” de leer la interpretación de la obra de arte. Sin embargo, el que recibe las piezas artísticas juega un papel importantísimo en otros aspectos dentro del mismo marco de la institucionalización del arte, así como para el devenir de las obras. Lo que se genera en el espacio-de-intensidad entre la pieza y el receptor con las presencias-en-ausencias del creador, origina un entre dos en un espacio abierto a sentidos que colaboran con el mismo marco, en el cual se le da el derecho a la obra de ser, con todo y sus diferencias y conexiones.

El espacio inapropiable del que Derrida habla es el resultado de las preocupaciones teóricas que aborda en *La verdad en pintura*, que han sido consideradas como no relevantes o aditamentos a la obra., Este espacio se trata de una conexión del receptor con la pieza, una relación que atraviesa al marco en esas fugas o accidentalidades: la presencia-en-ausencia y su vínculo con el espacio-de-intensidad. Este último concepto se entiende como el espacio de relaciones entre la creación y la contemplación, un lugar en el que se enlaza la otredad. Con la otredad se da un espacio de contacto donde se puede reconocer al otro, entre lo conocido y lo desconocido, se trata entonces de pensar lo otro de diferentes maneras para profundizar el entendimiento del mismo. Es como pausar o callar al intermediario por unos momentos para dejar ese instante entre dos personajes que mueren por hablar, incluso estando en una situación social acompañados de conocidos o desconocidos, pero no se les permite acercarse porque existe una barrera entre ellos.

Con Derrida, a pesar de su ausencia, vislumbramos producciones artísticas que trascienden el marco en tiempos pasados, presentes y los que están por venir. No obstante, de la misma manera se le otorga la capacidad al receptor de hallar otros senderos. Una relación complicada y un tanto negada desde la institucionalización del arte, en el sentido de que no se permite dotar al receptor de opciones para regular los discursos y las formas, pero sí se les presentan obras que intentan ir más allá, una y otra vez. Y si los creadores de todos aquellos hallazgos dentro de un museo u otras instituciones han cuestionado los marcos, ¿por qué los receptores no podrían hacerlo?

Partiendo de la perspectiva de Derrida, este acercamiento hacia la obra de arte como un texto que puede ser de distintas maneras, les brinda a los receptores un campo de acción y algunos instantes de interacción, volviéndose personajes activos que superan el marco que custodia la obra. De tal manera que se obtiene una confirmación por medio de una repetición para preservar y atesorar la pieza en la memoria. Tratar de abrir un espacio inapropiable para la institucionalización del arte, no significa desechar todas aquellas obras que ya están dentro o minimizar los discursos o las interpretaciones elaboradas en torno a ellas, pero si se intenta llegar a un dinamismo que permita apreciar otras interpretaciones en estas mismas piezas exhibidas.

El filósofo francés propone que una forma de abordar a la pintura y a otras disciplinas artísticas se da a través de la intención de dirigirse a receptores presentes. Con esto Derrida no plantea borrar al autor de la obra, pero sí pretende descentralizar la jerarquía en la que se encuentra situado como creador por medio de reapariciones entre la pieza y el receptor. Se trata de una invitación para que el receptor se adueñe de la obra de arte en una clase de préstamo, pero siempre acompañado del autor que la hizo, con sus mezclas, sus construcciones y sus discursos, es decir, con una parte de quien la creó y también con una parte de los mismos receptores.

Se considera realmente enriquecedor y pertinente el haber profundizado en distintos escritos de Jacques Derrida. Los textos aquí revisados aportaron un mayor entendimiento sobre de las preocupaciones que lo mantuvieron activo durante su vida como filósofo además de los aspectos personales que lo llevaron a acceder y reflexionar sobre estas diferencias y deconstrucciones. Todas estas huellas que permanecieron y reaparecieron

desde su niñez son el resultado de las circunstancias que vivió junto a su familia en Argelia como territorio de Francia, la ocupación alemana y los efectos antisemitas sobre él, así como los modelos de exigencia filológicos de los programas que cursó en París, en los que solo se aceptaba la información y no había cabida para cuestionar, pues recibió lecciones de estilo y de rigor. Dichos factores enunciaron la actitud que tuvo hacia la academia francesa y, de la misma manera, influyeron en sus lecturas críticas: “si no hiciera frente a la institución filosófica, quedaría en una especie de empresa puramente teórica, pues estaría fallando a su objeto” (Derrida 1975, como se citó en Peeters, 2013, p. 333).

La verdad en pintura es una obra que indaga el arte desde el campo de la filosofía y la metafísica. Dentro de estas reflexiones encontró el espacio para trabajar los textos de “Párrergon”, “Orlas y R+”. Derrida sigue siendo conocido por conceptos que han revolucionado más allá del mundo filosófico, ya que sus presupuestos han contribuido a la literatura, al feminismo, a la enseñanza, a la arquitectura, entre otras disciplinas. En el presente proyecto se le reconoce por su extraordinaria influencia sobre el arte y las formas en que se lee la obra de arte.

A partir de esta lectura crítica se vislumbran espacios dedicados al arte y a las piezas en particular, así como a las exposiciones que buscan trascender el marco institucional, es decir, el canon de la historia del arte y las características del campo artístico construido desde hace varios siglos. Por ello se le pone especial atención a las producciones creadas de manera espontánea, por accidentalidad o con toda la intención de explorar y salir del Arte con A mayúscula, estas expresiones disidentes que intentan buscar caminos diferentes y otras maneras de ser, pero también de interactuar con los receptores. Pinturas, estructuras, películas, *performances* y otras producciones que están por venir en las que el marco abrirá su espacio para presentar, pero también para conectar por medio de más colores, formas, soportes, medios, ritmos, pensamientos y actos, además de incluirse en la interdisciplina o la transdisciplina, obteniendo infinitas posibilidades.

Con estas creaciones y por medio de la deconstrucción, se puede redireccionar a los textos hacia otros sentidos y mundos. Los receptores se vuelven activos al salir de la pasividad para convertirse en mediadores a los que se les devuelve el poder de participar dentro, fuera y a lado de la obra. Cuando se habla de redirigir no se trata de mandar al arte a

otros marcos, sino a opciones distintas e infinitas que van más allá del *párragon* que ha delimitado al arte, más allá de las suposiciones y los escritos que acompañan a las piezas en sus múltiples producciones y que terminan imponiéndose como su verdad.

Con las preocupaciones teóricas de Derrida en *La verdad en pintura* se puede pensar en las diferencias, los movimientos y las propuestas que pueden salir de la teoría a lo práctico. Además de la participación de los sujetos que no solo se quedan en la parte del entendimiento y de la admiración de las obras de arte. Es así como los receptores adquieren el papel de mediadores, porque colaboran con los autores en el proceso de interacción y de intensidad con la obra para poder desplegar sentidos, ante la mirada rígida de la institucionalización del arte.

Por último, desde mi posición como estudiante de la Maestría en Estudios Interdisciplinarios en Arte y Humanidades, es importante mencionar que la reflexión sobre arte desde la perspectiva y los presupuestos de Jacques Derrida ha logrado abrir mundos de posibilidades para mi comprensión e interacción con las producciones artísticas y las bases que las han constituido. Dichos fundamentos van más allá de la descripción de una obra de arte que se encuentra en un museo o replicada en un libro de historia. Derrida invita a pensar en el tejido de textos que componen otro texto, una noción que ha sido fundamental para indagar y conectar con cuestiones no anunciadas por la institucionalización del arte, por el hecho de que las diversas instituciones controlan lo que se debe de mencionar y lo que no, o reducen las aptitudes y las sensaciones que los receptores pueden tener, con el objetivo de continuar la filiación existente entre el arte con la historia y la filosofía.

Durante el trayecto del presente escrito me he replanteado la manera en la que actúo y me relaciono con las obras de arte, porque, al estar sumida dentro de la institución como muchos, idealicé los museos como centros de enorme importancia académica, asimismo lo hice con las publicaciones o las instituciones universitarias que comercializan el conocimiento generado. Dicho esto, no pretendo demeritar la labor del ámbito artístico, sino que remarco que este trabajo me ha mostrado caminos para intentar explorar más allá del vínculo ideal que se ha estructurado para los receptores como estos lectores que esperan que seamos al asistir a un museo, quedando encasillados en un marco con el que

únicamente se puede expresar lo bello en una pieza, lo que falta o lo que excede del todo de la creación, esto desde un punto de vista cultivado, por llamarlo de alguna forma.

Ivan Trujillo refiere que “no hay deconstrucción sin placer y no hay placer sin deconstrucción. ‘Se debe’, si uno quiere o puede, tomar ese partido o partir de ahí” (Trujillo, 2017, p. 135). Por lo tanto, comenzar por cuestionar mi posición como receptora que está siendo influenciada por fuerzas de las que soy heredera, pero no era consciente, me ha permitido acceder a múltiples escenarios activos. Desde mi posición como estudiante con una mirada crítica, además como receptora con gran interés en el arte, el trabajo derridiano me parece relevante para movilizar los vínculos que como sociedad tenemos respecto a los discursos y a las instituciones artísticas, que están enfocadas en un sector privilegiado de la sociedad, un estatus que enmarca al gusto y distingue a quien lo ostenta de lo demás. Por este motivo, en la actualidad es fundamental analizar los espacios que se crean para los receptores que se encuentran en las periferias. Pensar en el por-venir de las producciones artísticas en lugares o comunidades consideradas como no privilegiadas sería un punto importante a destacar, como una promesa que sea infinita de trabajo colaborativo con mediadores que lleguen de todas partes para reconocer lo que se considera desconocido y lo que ya se conoce. Así, sus textos se añadirían a otros textos, y no solo de la manera en la que probablemente se da en la actualidad, porque las grandes instituciones llegan a enseñar y a adoctrinar con ciertas reglas a espacios nuevos para conquistarlos.

El estudio que Derrida trabajó en relación con el arte, también permite darle una mayor proyección a los receptores como fuente de inspiración y de contribución, disminuyendo la barrera que se ha colocado entre los distintos roles involucrados. Claro, esto último sin salir de la institución, porque el arte, si bien es apertura de posibilidades y resistencia, de igual manera este marco ayuda a seguir creando. Se trata de un tipo de desafío para provocar en las nuevas generaciones la tentación de cuestionar. En este sentido, el trabajo derridiano en toda su extensión sigue moviendo hilos y tejidos de discusión respecto a muchos temas de interés social, político o de corte personal.

En un mundo de normas, individuos e indicaciones, el arte es un aliado en la movilización y la creación de espacios, actitudes, épocas y conexiones por explorar, que ayudan a enfocar los procesos de creación, las relaciones que como sujetos

experimentamos, los escenarios y los fantasmas con los que nos vinculamos en tiempos deconstruidos. Este arte al que seguiré cuestionando desde sus anhelos, planeaciones y creaciones, para no perder de vista a las producciones artísticas que trasciendan el marco institucional en relación con cuestiones sociales. Obras artísticas que salgan del marco para interactuar e incluir más roles, como a los receptores en sus procesos creativos. Este posicionamiento responde al objetivo de redimensionar a las artes dentro de su carácter institucional, que vaya más allá de la relación obra de arte/privilegio, al colocar a las producciones artísticas y a las prácticas sociales como parte de un bien común y, de esta manera, por medio del arte e logre reorientar la relación con el otro.

Referencias

- Allen, W. (Director). (2011). *Midnight in Paris* [Película]. The Mediapro Studio
- Asensi, M. (1990) *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: ARCO/LIBROS, S.A.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica
- Barthes, R. (1971). “De la obra al texto”. *Revue d’Esthetique*, (3), pp. 5-8. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/27933134>
- Bayer, R. (1980). *Historia de la Estética*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Editorial Itaca
- Benoît, P. (2013). *Derrida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Berton, S. (2013). “El ‘espacio Tel Quel’ y la configuración de una discursividad vacilante”. *Revista Pilquen*. 16(2)pp. 1-10.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Nacional.
- Blanchot, M. (1976). *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Bloch, E. (1983). *Sujeto-Objeto. El pensamiento de Hegel*. D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (1977) *La production de la croyance: contribution a une économie des biens symboliques*. Actes de la recherche en sciences sociales, (3), pp. 3-43. Recuperado de: https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1977_num_13_1_3493
- Bourdieu, P. (1998) *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones
- Bourdieu, P. (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Argentina: Quadrata Editorial.
- Cargnolini, M. [Facultad de Letras y Ciencias Humanas PUCP]. (2021). *Jacques Derrida. Lo espectral: los otros, las artes, los animales* [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QwXsZILCgml>
- Concepto. (2021) "Graffiti". Recuperado de: <https://concepto.de/graffiti/>.
- Consejo Internacional de Museos. (2007). *Definición de museo*. Recuperado de <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

- Cortés Vaca, J. (2017). “Originariedad y Finitud”. *Wordpress*. Recuperado de <https://jesusbvaca.wordpress.com/2017/12/19/originariedad-y-finitud/>
- Cortés, R. (2017). *Hegel*. Guanajuato: Galería de Ideas y Letras
- Danto, A. (1997). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós Esenciales
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós Ibérica
- Del Moral, F. (1974). “Sollers, Derrida, Kristeva”. *Revista de la Universidad de México*, (9), pp. 25-27.
- Derrida, J. y Attridge, D. (2017). “Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida”, *Boletín del Centro de Estudio de Teoría y crítica literaria*, (18).
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Derrida, J. (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Derrida, J. (1997). *La diseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos
- Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Editorial Trotta
- Derrida, J. (1998). *La univervidad sin condición*. Madrid: Éditions Galilée
- Derrida, J. (2005). *La Verdad en Pintura*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte: Una teoría del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Domínguez Caparrós, J. (2009) “Los años salvajes de la teoría. Philippe Sollers, Tel Quel y la génesis del pensamiento post-estructural francés”. *UNED. Revista Signa*, (18), p. 409-412.
- Eagleton, T. (1999). *La función de la crítica*. Buenos Aires: Paidós
- Entenza, A. (2008). *Elementos básicos de las representaciones visuales funcionales. Análisis crítico de las aportaciones realizadas desde diversas disciplinas*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, España.
- Ferraris, M. (2002). *Introducción a Derrida*. Buenos Aires: Amorrortu
- Freud, S. (1992). *Una dificultad del psicoanálisis. Obras completas: Tomo XVII (1917-19)*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Fundación Jumex. (2016). “El orden natural de las cosas”. *Museo Jumex*. Recuperado en: <https://www.fundacionjumex.org/es/exposiciones/23-el-orden-natural-de-las-cosas>
- Galard, J. (2006) La obra exapropiada. Derrida y las artes visuales. *Escritura e imagen*, No. 2 Pg. 57-70
- Galería M C. (2018). *Gérard Titus-Carmel*. Recuperado de https://www.mchampetier.com/biografia-Gerard-Titus_Carmel.html
- Galería M C. (2018). *Valerio Adami*. Recuperado de <https://www.mchampetier.com/biografia-Valerio-Adami.html>
- Gerbaudo, A. (2016). “Sobre Clamor/Glas, de Jacques Derrida”. *El taco en La brea*, (4), pp. 184-194.
- González-Torres, F. (1991). *Untitled (Perfect Lovers)*. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/untitled-perfect-lovers>
- Granica, J. (1983). *La filosofía como institución*. Barcelona: Ediciones Granica
- Guzmán, J. (2016). “Meditando sobre el marco”. *Culturplaza*. Recuperado en: <https://valenciaplaza.com/meditando-sobre-el-marco>
- Hall, S. (2013). *Sin garantías*. Quito: Corporación Editora Nacional
- Hegel, G. (2015). *Lecciones de estética*. D.F.: Ediciones Coyoacán
- Hegel, G. (2017). *Lecciones sobre la historia de la filosofía III*. México: Universidad Unilíde
- Hernández, M y Martín, L. (1998). La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas. *Reis: Revista Española de Investigación Sociológica*, (84), pp. 45-63.. Recuperado en: http://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_084_06.pdf
- Hernández, S. (2013). *Los marcos de la pintura. Una lectura de La verdad en pintura de Jacques Derrida* (trabajo final de grado). Universitat Pompeu Fabra, España. Recuperado de https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/22042/Hernandez_13.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Hottois, G. (1999). *Historia de la filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad*. Madrid: Ediciones Cátedra

- Kant, I. (1981) *La Religión dentro de los límites de la mera Razón*. Madrid: Alianza Editorial
- Kant, I. (1999) *Crítica del juicio*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
- Kant, I. (2007). *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Ediciones Cohnhne
- Kamuf, P. (1991) *A Derrida Reader: between the blinds*. Columbia University Press
- Kamuf, P. (2005) *Book of Addresses*. Stanford University Press
- Kamuf, P. (2010) *To Follow: The Wake of Jacques Derrida*. Edinburgh University Press
- Labrada, M. (2007). “Estética y filosofía del arte: hacia una delimitación conceptual”. *Anuario filosófico*, 16(2), pp. 67-80. Recuperado de <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/2173/1/04.%20MARÍA%20ANTONIA%200LABRADA%2C%20Estética%20y%20Filosof%C3%ADa%20del%20Arte%20hacia%20una%20delimitaci%C3%B3n%20conceptual.pdf>
- Lazo, P. (2017). *Jacques Derrida: ética y política*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana
- Library of Congress. (2023). “1896 poster advertising the Vitascope”. *Science Photo Library*. Recuperado de: <https://www.sciencephoto.com/media/150104/view/1896-poster-advertising-the-vitascope>
- Lynch, D. (Director). (2002). *Mulholland Drive* [Película]. Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions Babbo Inc., Le Studio Canal y The Picture Factory.
- Mahon, P. (2010). “Joyce against theory: James Joyce after deconstruction”. Review: *[Untitled]*, 47(4), pp.659-664. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41429594>
- Masó, J. (2016). “La paradoja del comentario sobre arte: Jacques Derrida ante el Greco, Henri Michaux antes de René Magritte”. *Arte, Individuo y Sociedad*, (1), pp. 9-21.
- McMullen K. (Director). (1983) *Ghost Dance* [Película]. Film4 Productions
- McNabb, D. [La Fonda Filosófica]. (2012). *Hegel y el arte*. [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RkAFdvuZdF4&t=163s>
- McPhail, W. (2017). *I said, ‘I wonder what it mean’, not ‘Tell me what it means’*. *The New Yorker Cartoons*
- Pavez, J. (2011). “Jacques Derrida: Huella e Inscripción en el origen del sentido”. Recuperado de: <https://www.observacionesfilosoficas.net/jacquesderridahuella.htm>

- Peretti, C. (1989). *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*. Editorial: Anthropos, Editorial del Hombre
- Pérez, B. (2017). “La negatividad de Kant a Hegel: juicio estético y lenguaje especulativo. En Logos”. *Anales del Seminario de Metafísica*, 50, pp. 187-206.
- Poussin, N. (1989). *Lettres et propos sur l'art*. París: Textes réunis et présentés par Anthony Blunt-Hermann, Collection Savoir
- Salvador, F. (2018). “Derrida en Ghost Dance (K. McMullen, 1983), el fantasma”. *METAKINEMA. Revista de cine e historia*. Recuperado de http://www.metakinema.es/metakineman22s5a1_Francisco_Salvador_Ventura_Derrida_Ghost_Dance.html
- Santos, J. (2019). *Juicio al postjuicio*. España: Ministerio de cultura y deporte. Recuperado de <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:99dfbf22-747e-4b46-b59e-6f0ced95dc2d/juicio%20al%20postjuicio.pdf>
- Sargent, J. (1884). “Madame X (Madame Pierre Gautreau)”. *THEMET*. Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/12127>
- Tillería, A. (2008). *Justificación estético-ontológica del parergon: posibilidad de una lectura de la estética kantiana en clave ornamental (tesis de doctorado)*. Universidad de Chile, Chile. Recuperado de https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101182/ar-tilleria_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Tillería, L. (2019). “Crítica del párgon”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 37(1), pp. 37-44. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/download/62935/4564456553315>
- Trujillo, I. (2009). *Jacques Derrida, estética y política I. El riesgo de defenderse*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia
- Trujillo, I. (2009). “El arte... es preciso. Derrida y el pensamiento hegeliano del arte”. *Persona y Sociedad*, 23 (3), pp. 61-84.
- Trujillo, I. (2018) La soberanía más allá de la instancia del poder y del dominio en torno a la bio-política de Jacques. *Trans/Form/Ação, Marília (2) pp. 73-94*

- Trujillo, I. (2021) La institución ficticia. Literatura y fenomenología en Jacques Derrida. Revista Chilena de Literatura (103) pp. 625-651
- Valenzuela, A. (2019). “Derrida lector de Kant: consideraciones sobre la subjetividad estética”. *Trans/Form/Ação*, 42 (3). Recuperado en: <https://www.scielo.br/j/trans/a/XDPmyLmjZP9cZmT4Nx4k9Q/?lang=es>
- Valls, J. (2020). “De la gran huelga literaria. Jacques Derrida y los desvíos del performativo”. *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 25, pp. 187-205.
- Verneaux, R. (1982). *Immanuel Kant: las tres críticas*. Madrid: Magisterio español
- Vignola, J. (2019). “De la pintura a la ceguera. Jacques Derrida y la imagen entre reconstrucción y trascendencia inmanente”. *Revista Internacional de Investigaciones Filosóficas*, (17), pp. 22-35.
- Villafañe, J. (1985). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- Vizcarra, F. (2002). “Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, (16), pp. 55-68.