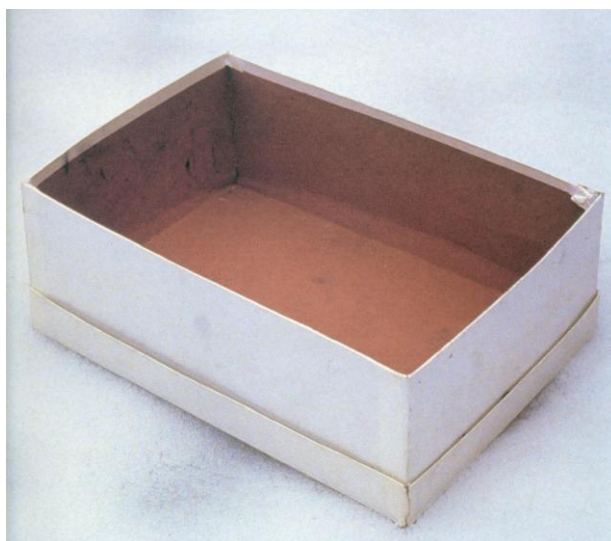




**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
Facultad de Artes  
Escuela de Teoría e Historia del Arte



***“La obra como recipiente vacío”***

El problema de lo representacional y lo presencial en la producción  
artístico-visual de Gabriel Orozco

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en Teoría  
e Historia del Arte

**CRISTIÁN ALEJANDRO SILVA PACHECO**

Profesor Guía: Sergio Rojas Contreras

Santiago de Chile, Chile

2011

*Muchas veces en mi obra, estamos ante el encuentro entre dos recipientes vacíos: el espectador y el objeto como recipientes que se encuentran. Creo que la mejor manera de establecer contacto con mi obra es cuando estos dos polos se encuentran en su vacío, para ser llenados por la experiencia en tiempo real, en ese momento, precisamente.*

GABRIEL OROZCO.

## TABLA DE CONTENIDO

Índice de ilustraciones	iv
Resumen	v
Introducción	6
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>SOBRE GABRIEL OROZCO Y SU PRODUCCIÓN ARTÍSTICO-VISUAL.....</b>	<b>10</b>
I.1. Análisis a su producción artístico-visual desde la problemática del arte en la actualidad.....	11
I.2. El problema de lo representacional y lo presencial en su producción artístico-visual.....	31
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>SOBRE EL PROBLEMA DE LO REPRESENTACIONAL Y LO PRESENCIAL EN SU RELACIÓN CON LA OBRA DE ARTE.....</b>	<b>40</b>
II.1. El problema de lo representacional y lo presencial en el arte contemporáneo.....	41
II.2. Heidegger y la verdad como desocultamiento de lo ente y lo presencial.....	48
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>LO REPRESENTACIONAL Y LO PRESENCIAL EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICO VISUAL DE GABRIEL OROZCO.....</b>	<b>55</b>
III.1. La dimensión representacional en la obra de G. Orozco.....	56
III.2. Relaciones entre Desocultamiento de lo ente - Desconstrucción y Alegoría en la obra de G. Orozco.....	61
III.3. La obra como recipiente vacío y lo presencial.....	69
<b>CAPÍTULO IV</b>	
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>75</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>82</b>

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1.	<i>Isla dentro de una isla</i> , Gabriel Orozco, Fotografía, 1993.....	15
Fig. 2.	Sin título, Cindy Sherman, Fotografía, 1989.....	16
Fig. 3.	Sin título, Cindy Sherman, Fotografía, 1994.....	16
Fig. 4.	<i>La D.S.</i> , Gabriel Orozco, Escultura, 1993.....	17
Fig. 5.	<i>Ping pond table</i> , Gabriel Orozco, Escultura, 1998.....	17
Fig. 6.	<i>Ventiladores</i> , Gabriel Orozco, Instalación, 1997.....	18
Fig. 7.	<i>Gatos y sandías</i> , Gabriel Orozco, Fotografía, 1992.....	19
Fig. 8.	<i>Carambola con Péndulo</i> , Gabriel Orozco, Escultura, 1996.....	19
Fig. 9.	<i>Fuente</i> , Marcell Duchamp, Escultura, 1917.....	21
Fig. 10.	<i>Brillo Box</i> , Andy Warhol, Escultura, 1964.....	21
Fig. 11.	<i>Piedra que cede</i> , Gabriel Orozco, escultura, 1992.....	26
Fig. 12.	<i>Clinton is innocent</i> , Gabriel Orozco, Intervención, 1998.....	27
Fig. 13.	<i>All Violence is an Illustration of a Pathetic Stereotype</i> , Barbara Kruger, Intervención, 1991.....	29
Fig. 14.	Sin Título, Robert Barry, Intervención, 2003.....	30
Fig. 15.	<i>Words and Music</i> , Robert Barry, Intervención, 2010.....	30
Fig. 16.	<i>Ping-pong pipe</i> , Laurent Perbos, Escultura, 2003.....	31
Fig. 17.	<i>Le plus ballon du monde</i> , Laurent Perbos, escultura, 2006.....	31
Fig. 18.	<i>Aire</i> , Laurent Perbos, Intervención, 2005.....	31
Fig. 19.	<i>Tennis-Proj</i> , Laurent Perbos, Escultura, 2008.....	31
Fig. 20.	<i>The fat car</i> , Erwin Wurm, Escultura, 2003.....	33
Fig. 21.	<i>Truck</i> , Erwin Wurm, Escultura, 2005.....	33
Fig. 22.	<i>The fat house</i> , Erwin Wurm, Escultura, 2005.....	34
Fig. 23.	<i>Esculturas de un minuto</i> , Erwin Wurm, Fotografías, 2008.....	35
Fig. 24.	<i>Alter Van Gogh</i> , Sherrie Levine, fotografía, 1993.....	58
Fig. 25.	<i>After Walker Evans</i> , Sherrie Levine, fotografía, 1981.....	58

## RESUMEN

La presente tesis trata sobre la problemática de lo representacional y lo presencial presentes en la producción artístico-visual de uno de los artistas más importantes e influyentes en el devenir del arte internacional, Gabriel Orozco. Se trata de un análisis de su obra enfrentándola a distintas concepciones sobre lo representacional y lo presencial en su relación con la obra de arte, desde una perspectiva contemporánea, recurriendo a determinados conceptos filosóficos avocados a la reflexión artística. Con la finalidad de intentar definir y establecer los estados representacionales y presenciales en su obra. La presente investigación también somete a revisión y análisis a obras de artistas que están trabajando en la misma línea de Orozco, con objetos alterados, desde la perspectiva del arte objetual, conceptual y postconceptual. También, hace una revisión y recuperación de conceptos heideggerianos relativos a la obra de arte (la verdad como “desocultamiento de lo ente”), lo que permitiría abrir una nueva perspectiva sobre los conceptos de representación y presencia en su relación con la obra de arte, específicamente, a partir de la producción artístico-visual de Gabriel Orozco.

## INTRODUCCIÓN

En 1917, cuando Marcel Duchamp fue invitado por la galería Grand Central de Nueva York a formar parte del jurado de una exposición de artistas independientes, y sin informar a nadie, envió para exponer su famoso urinario con el seudónimo "R. Mutt", que fue rechazada para la exhibición. Nadie imaginaba las repercusiones y la influencia que tendría este objeto en el devenir del arte. Por primera vez se colocaba un objeto de la vida cotidiana en la sala de un museo, y a su vez, por primera vez se cuestionó la definición del propio arte, haciéndose pública (cabe señalar que en 1913 había presentado una rueda de bicicleta, siendo la primera obra de este tipo). Hasta el espectador común y corriente llegó a preguntarse: ¿Cualquier cosa podía ser una obra de arte? Preguntas como éstas y muchas otras, todas relacionadas con la problemática de la obra de arte y su producción, comenzaron a surgir en el mundo del arte. Por primera vez la obra de arte puso énfasis en sus aspectos conceptuales, en la resignificación de los objetos a partir de operaciones de desplazamiento y descontextualización. Por primera vez, una cosa (usual) devino en una obra de arte. Por primera vez, surgen reflexiones acerca de la importancia de las características materiales y conceptuales en la obra de arte. Y por primera vez, se genera una reflexión sobre lo representacional en oposición a lo presencial en la obra de arte. En la actualidad, uno de los continuadores en esta línea de investigación y reflexión, que ha profundizado y cuestionado los paradigmas que, desde entonces y quizá mucho antes, se han levantado en el mundo del arte, relativos a su constitución, sus límites y su producción, es el artista mexicano Gabriel Orozco.

Gabriel Orozco es en la actualidad uno de los artistas más importantes e influyentes en el desarrollo de las artes visuales a nivel internacional. Durante la última década, su trabajo ha sido expuesto en las más importantes muestras internacionales de arte, tales como Documenta X en Kassel, Alemania, las bienales de Venecia y Sao Paulo, así como en los principales museos o galerías de Europa y Estados Unidos. Entre ellos los museos de Arte Moderno de Nueva York y París. Sus producciones forman parte de las colecciones de los museos de Arte

Contemporáneo de Los Ángeles, de Arte de Filadelfia, de Arte Moderno de San Francisco, el Whitney Museum of American Art, el Walker Art Center y el Museo Guggenheim, así como del Centro Gallego de Arte Contemporáneo, y de las galerías Chantal Crousel y Marian Goodman. Y actualmente, entre los años 2010 y 2011, se está llevando a cabo una gran retrospectiva de su obra en algunos de los más importantes museos de arte contemporáneo a nivel mundial, comenzando por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), entre los meses de diciembre de 2009 hasta marzo de 2010. Posteriormente, en\_Kunstmuseum Basel (desde abril a agosto de 2010), luego en el Centre Pompidou de París (de septiembre de 2010 a enero de 2011) para finalizar en la Tate Modern londinense (de enero a abril de 2011).

Su obra ha sido centro de interés de importantes críticos, ensayistas, teóricos e historiadores del arte, como también de múltiples entrevistas y conferencias realizadas tanto en Europa como en Estados Unidos. El origen mexicano de este artista, sumado a su plena inclusión en el mercado internacional y al hecho de hacer suyos determinados recursos del arte contemporáneo occidental, han sido motivos suficientes para hacer de este artista un objetivo de los discursos multiculturalistas. Sin embargo, la complejidad de su obra escapa a cualquier discurso determinista. Más bien, sus obras generan profundas reflexiones en torno al estado actual del arte y su definición. Pero lo más interesante de su propuesta artística, lo que me llamó poderosamente la atención (y es el motivo por la cual decido llevar a acabo la presente investigación), es el hecho de concebir "*la obra como recipiente vacío*" y presentar objetos o situaciones desde una perspectiva más bien fenomenológica que lingüística, según sus palabras. Esto genera cuestionamientos sobre los estados representacionales y presenciales en la producción artístico – visual, sobre todo en la actualidad, por la arbitrariedad de las definiciones de dichos conceptos en su relación con la obra de arte.

El problema de la representación ha estado muy presente en todo el arte contemporáneo y es, sobre todo, durante las últimas décadas donde esta problemática en oposición al carácter presencial se ha vuelto más confusa. Existen autores que señalan que la obra de arte al presentarse como objeto y despojada de

todo significado o sin sentido, explota al máximo sus características presenciales, convirtiéndola en pura presencia, pero otros, señalan que todo producto humano, incluida una obra de arte, son representaciones porque la capacidad de representar es parte de nuestra esencia.

La presente investigación se propone, por una parte, rescatar definiciones olvidadas o quizás ignoradas por la mayoría de los pensadores contemporáneos involucrados en la reflexión de estos conceptos y en su relación con la obra de arte. Una nueva mirada, específicamente, a los conceptos de presentación y presencia, un rescate desde una perspectiva heideggeriana. Por otra parte, la producción artístico-visual de Gabriel Orozco al plantear problemas relacionados a los estados representacionales y presenciales a partir de las características objetuales y en su relación con la obra de arte, permite establecer el tema o la pregunta por la cual surge la presente investigación: ¿Cómo operan y se definen los estados representacionales y presenciales en sus producciones artístico-visuales? Por lo tanto, el objetivo final es intentar definir y establecer los estados representacionales y presenciales en la producción artístico – visual de Gabriel Orozco.

En un intento de dar respuesta a lo anterior de manera anticipada, mi hipótesis es la siguiente: En la obra de Gabriel Orozco la multiplicidad de los recursos representacionales utilizados, están tratados de tal manera que se pone en crisis lo representacional (los caracteres funcionales y/o sígnicos), esto a través de un tratamiento deconstructivo, alegórico (según Craig Owens) y/o irónico provocando así que acontezca el “desocultamiento de lo ente” (Heidegger) y es en ese instante donde la obra se torna presencia en lo presente.

Para poder desarrollar esta investigación, la he dividido en tres momentos metodológicos, que coinciden con los tres capítulos señalados para el desarrollo de la presente tesis.

En primera instancia, es necesario comenzar por hacer una revisión y análisis de la producción artístico-visual de G. Orozco desde la perspectiva de la problemática del arte en términos actuales, ver cómo ésta se inscribe y dialoga con esta problemática. Y a partir del análisis y comparación con otros artistas que están



trabajando en la misma línea (objetos alterados), establecer cómo surge la reflexión de *lo representacional* y *lo presencial* a partir de su obra.

El segundo momento, es una revisión a la problemática de lo *representacional* y lo *presencial* en el arte contemporáneo, desde la perspectiva de distintos pensadores contemporáneos. También, analizar el nuevo aporte hacia una definición más acabada y actual del concepto de *representación* propuesto por Arthur Danto, apoyado en estudios de neurofisiología, comparándolo con la perspectiva de Heidegger sobre este mismo concepto. Y quizá lo más importante de acuerdo a lo que habíamos señalado anteriormente, con respecto a la propuesta de una nueva mirada hacia lo presencial y/o presente, es revisar y analizar el concepto de “verdad” como “desocultamiento de lo ente”, propuesto por Heidegger, y analizarlo en su relación con la obra de arte.

Y en un tercer momento, analizar el concepto de “verdad” como “desocultamiento de lo ente”, propuesto por Heidegger, en su relación con lo presencial y los paralelismos que se pueden extraer con respecto a los conceptos de fenomenología (Heidegger), deconstrucción (Derrida), alegoría (Owens) y “el sentido obtuso” propuesto por Roland Barthes. Todo lo anterior, en su relación con la obra de arte contemporánea. Para, por último, intentar definir o establecer los estados representacionales y presenciales en la producción artístico – visual de Gabriel Orozco.

Es necesario precisar que en este trabajo no proponemos una lectura del pensamiento de Heidegger, sino que recurrimos a determinados conceptos del filósofo para intentar dar cuenta de lo que consideramos la diferencia que inscribe a la obra de Orozco en el arte contemporáneo.

Y por último, cabe señalar, que la selección y análisis de las producciones artístico-visuales utilizadas en la presente investigación, tanto de Gabriel Orozco como de otros artistas, responden exclusivamente a la pertinencia que tienen con los temas y los problemas abordados en cada capítulo.

# **CAPÍTULO I**

## **SOBRE GABRIEL OROZCO Y SU PRODUCCIÓN ARTÍSTICO-VISUAL**

## **I.1. Análisis a su producción artístico-visual desde la problemática del arte en la actualidad.**

Gabriel Orozco es un artista que no tiene restricciones, hace uso de los recursos técnicos y materiales de cualquier manifestación artística anterior, no existen límites en este sentido. Utiliza la fotografía, la pintura, la instalación, el grabado, la escultura, el video, etc., todos los recursos que sean necesarios para cada obra en particular, este eclecticismo hace que sea muy difícil poder “encasillarlo” bajo alguna tendencia o movimiento determinado.

... lo que sucede siempre en mi trabajo es que cambio mucho de técnica dependiendo de la idea, hago fotografía o escultura con barro o dibujando, haciendo collage o ahora grabado; es una manera de expresar las ideas que encuentran una técnica indicada para ser plasmadas.<sup>1</sup>

En cuanto al contenido, ocurre algo muy parecido, aparentemente, no existe un hilo conductor en la diversidad de su trabajo. Sobre la complejidad de sus obras algunos críticos señalan que en algunas se puede advertir claramente un sentido definido (siendo rupturista en este sentido), y en otras, queda explícito el sinsentido, y lo mismo ocurre temáticamente, por la variedad de situaciones que aborda, donde básicamente depende del lugar y el momento en que se produce y se sitúa cada obra, pero tampoco es una constante que se repita siempre. Según sus palabras, en un inicio trató de no ser artista, más bien un anti-artista por esta razón tenía que buscar y experimentar con distintos recursos, materiales y técnicas, un proceso continuo de búsqueda y experimentación, eso es lo que estaría provocando esta indefinición.

Objetualidad, conceptual, Land-art o Povera e instalaciones, intervenciones, fotografías u objet-troubes: lugares todos ellos que la

---

<sup>1</sup> Gabriel Orozco, “En busca de Gabriel Orozco”, en *Memoria virtual, revista mensual de política y cultura*, <http://memoria.com.mx/?q=node/576&PHPSESSID=8b6b3d8b686f1ca6b29e49d9968fc5fa>, Madrid, 2005.

obra de Gabriel Orozco en algún u otro momento frecuente. Lo hace de forma indiscriminada, sin una aparente unanimidad en su uso, de manera fragmentaria utiliza aspectos distintos en distintas ocasiones. Así, desde La D.S. hasta Gatos y sandias y desde ambos hasta Aliento sobre piano parece haber una distancia insalvable. La producción de Orozco en conjunto se muestra fragmentaria, diferente en cada ocasión, no hay una unidad estilística que recorra su superficie<sup>2</sup>.

Entre los conceptos y temáticas que le interesan están: la economía de recursos, lo precario, lo efímero, lo monumental, lo cotidiano, crear nuevas reglas a partir de situaciones conocidas, una perspectiva más fenomenológica que lingüística de los objetos y lo cotidiano, lo anti-escultural, y últimamente, sus estudios sobre lo atómico, lo circular, los fractales y su relación con la naturaleza y el universo.

Según el crítico de arte David G. Torres, la reflexión sobre los objetos y la mirada, la utilización de diversos géneros en una misma producción, el recurso de forma plural a distintas estrategias puestas en juego, son elementos de primer orden en la obra de Gabriel Orozco. Y la cuestión del multiculturalismo sólo aparece en segunda instancia.

En apariencia sus obras parecen ingenuas, pues debido al carácter lúdico de sus propuestas, éstas parecen un simple juego de transformar objetos o situaciones cotidianas; sin embargo, a la hora de analizarlas, todo se torna más complejo y comienzan a desprenderse todo tipo de cuestionamientos, desde el uso de los materiales, la manualidad, el contexto, lo museal, su circulación y todo lo que tiene relación con la problemática del arte y la obra de arte. Por ejemplo, D. G. Torres señala, con respecto a la utilización de la fotografía: *Mediante el uso de la cámara fotográfica Orozco conserva el nivel objetual de la obra sin necesidad de efectuar operaciones de desplazamiento, aislamiento y des-contextualización. Sin mover de lugar al objeto consigue mantener una característica fundamental del arte objetual, mostrar la distancia entre lo que el objeto es y lo que puede ser, entre su función en la realidad y su “función” artística*<sup>3</sup>. En Duchamp, en cambio, sí existía una

---

<sup>2</sup> David G. Torres, “Gabriel Orozco, el dedo que señala”, en *Revista Lápiz*, 123, Madrid, 1996, pp. 30-39.

<sup>3</sup> *Ibid.*

operación de desplazamiento del objeto, desde lo cotidiano hacia el museo, como en el caso del urinario.

Para Simón Marchán Fiz, la acción de Duchamp profundiza, en primer lugar, en la propuesta cubista de superación de las técnicas tradicionales y en la aproximación del arte a la realidad, ya que en estos objetos ésta es representada sin residuos imitativos. “*De este modo se inaugura la práctica tan habitual hoy día de las declaraciones artísticas de realidades extraartísticas, así como la problemática epistemológica básica de la apropiación crítica y consciente de la realidad*”<sup>4</sup>... y en segundo lugar, libera a los objetos de sus determinaciones de utilidad y consumo. Duchamp vuelve a recuperar en el objeto su apariencia formal, sometiéndole a una descontextualización semántica que provoca toda una cadena de significaciones y asociaciones. La designación extraña, el nombre y su exposición museal eliminan la diferencia entre objeto de arte y objeto de uso.

Duchamp acentúa la voluntad y decisión, la elección del creador, que declara el objeto en obra de arte. De este modo produce una metamorfosis artística del objeto acostumbrado, fundamentando una expresión artística que se identifica con la apropiación más directa y completa de lo real. Y en esa operación se convierte en el pionero del arte “*objetual*” y del “*conceptual*”, en cuanto sostiene al mismo tiempo el polo *físico de la permanencia y el mental* de la elección y metamorfosis significativa.<sup>5</sup>

Con respecto a las diferencias entre el arte *objetual* y el *conceptual*, señala que en el arte conceptual importan más los procesos formativos, de constitución, que la obra terminada y realizada, esto implica una atención a la teoría y un desentendimiento de la obra como objeto físico. El arte conceptual es la culminación de la *estética procesual*, haciendo del arte pura teoría, es lingüística y tautológica en tanto “arte como idea”. Y el arte objetual es aquella donde la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la presentación de la

---

<sup>4</sup> Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto: (1960-1974): Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*, Akal, Madrid, 2009, p. 161.

<sup>5</sup> *Ibid.*

propia realidad objetual, del mundo de los objetos. Posibilita la realización de obras sin las premisas del conocimiento manual tradicional, apoyándose en la relación selectiva, lúdica, libre y reflexiva al mundo de nuestra realidad artificial. Donde ni los criterios formales ni los contenidos poseen una relevancia decisiva.

Si intentáramos encasillar la obra de Orozco en alguna de las definiciones anteriormente señaladas, no sería ni conceptual ni objetual. Podría ser ambas, o más bien, postconceptual. Sobre todo, si tomamos en cuenta la siguiente "definición":

Frente al arte conceptual donde la obra tiene un *discurso* que la constituye semánticamente, esto es, una descripción lingüística correlativa que la informa, existe el arte postconceptual, donde la obra tiende a la interacción directa, a una comunicación no verbal. Aquí la experiencia visual es presentada como una clase de conocimiento irreductible. Un arte que ofrece una particular resistencia a la domesticación. En un universo dominado por las metáforas, los mensajes y demás constructos discursivos puerilmente pretenciosos, vuelve a cautivar la intencionalidad estética contraria, la de bloquear el puente entre universos simbólicos diferentes.<sup>6</sup>

El arte conceptual al enfatizar la investigación sobre la propia definición del concepto de arte, ponía en tela de juicio las distintas teorías sobre el carácter objetual de la obra. En Orozco este carácter objetual es de primer orden, sus obras dependen de la experiencia entre el objeto y el espectador, sin embargo, también está presente una profunda reflexión sobre la definición del arte.

Su obra genera múltiples cuestionamientos a distintos recursos artísticos, por ejemplo, la descontextualización y el desplazamiento del objeto hacia el museo, que en el *readymade* era fundamental para su definición como obra de arte. En Gabriel Orozco el fenómeno de desplazamiento se da solamente en algunas de

---

<sup>6</sup> Adolfo Vásquez Rocca, "Arte Conceptual y Post-conceptual", en *Societarts. Revista de artes, ciencias sociales y humanidades*, <http://societarts.com/estudios-culturales/arte-conceptual-y-post-conceptual>, 2009.

sus obras, en otros casos, esta cuestión se complica, sobre todo en obras donde utiliza la fotografía.

En las fotografías de algunas de sus intervenciones, por ejemplo: **Gatos y sandías**, **Isla dentro de una isla**, etc., el objeto no ha sido apartado de su lugar original, es mostrado en su cadena de relaciones habituales, no está separado de otros objetos cercanos ni de su realidad circundante, por lo tanto, no hay desplazamiento, la fotografía simplemente lo muestra o lo señala. Con esto evita dos estrategias fundamentales del arte objetual, por un lado, el aislamiento del objeto para su análisis, y por otro, la decontextualización o el hecho de apartar el objeto del continuo de la realidad para aparecer en otro lugar.



Fig. 1. *Isla dentro de una isla*, Gabriel Orozco, Fotografía, 1993.

Según D. G. Torres, el desplazamiento ha sido sustituido por un corte o interrupción en el proceso de lo real, provocado por la cámara. Del cual surge una función artística, los objetos que retrata en apariencia insignificantes, que hasta entonces han permanecido desapercibidos o en un estado de semi-imperceptibilidad, despiertan de su estado de latencia y ahora poseen una cualidad vibrátil.

Para Orozco el interés artístico no es la fotografía o la imagen en sí, sino el objeto o la situación, como fragmento de realidad. Por lo que sus fotografías mantienen ese nivel objetual. La fotografía pasa a ser un *readymade*, determinadas porque no

son en absoluto fotografías de autor y tampoco existe un tratamiento estético. La fotografía es utilizada como un instrumento como cualquier otro, ésta sólo tiene un valor documental o de registro de una determinada situación, y en este caso, el objetivo de la cámara es utilizado para presentar fragmentos de la realidad como *objet-trouves*. Por lo que muchas veces, se hace evidente que no se trata de imágenes de un fotógrafo profesional, incluso se pueden catalogar como “malas” fotografías. De esta forma, actúa de igual manera que algunos artistas contemporáneos, como Cindy Sherman, que utilizan la fotografía como un medio y no como un fin, la fotografía es el registro de una caracterización. La fotografía es sólo un aspecto más que incide en su producción y que, además, lo sitúa en un ámbito interdisciplinar.



Fig. 2. Sin título, Cindy Sherman, Fotografía, 1989.



Fig. 3. Sin título, Cindy Sherman, Fotografía, 1994.

En algunas producciones que consisten en objetos alterados, Orozco nos hace cuestionar otra característica importante del arte objetual, es la que tiene relación con la des-funcionalización del objeto común al transformarse en objeto artístico. En muchas de sus obras, los objetos no son descontextualizados, desplazados y tampoco pierden su funcionalidad. No es el gesto del artista que coge un objeto y lo sitúa en otro lugar el que opera aquí, como dice D. Torres: “*sino simplemente de un*



*dedo que señale o apunte adónde mirar*”.<sup>7</sup> Realizando pequeñas intervenciones en los objetos, logra que el sentido utilitario pase a segundo plano, y en primer lugar se imponga lo poético y/o artístico.



Fig. 4. *La D.S.*, Gabriel Orozco, Escultura, 1993.



Fig. 5. *Ping pond table*, Gabriel Orozco, Escultura, 1998.

En obras como ***La DS*** (1993), ***Ping pond table*** (1998) o ***Carambola con péndulo*** (1996), los objetos no pierden su función sino que se su “funcionalidad” se torna más compleja, cambian las reglas del juego pero los objetos siguen siendo aptos para su utilización e interacción con el espectador. Esto nos obliga a cuestionarnos acerca del papel de la función del objeto en la obra de arte y especificar más esta relación en la producción artística, sobre todo, en la relación obra - espectador. Otro elemento importante en estas obras, es que tampoco hace uso de recursos semiológicos, son las características observables las que provocan estas reflexiones, el espectador no necesita decodificar nada, ni tener algún conocimiento específico previo, presenta características más universales en este sentido. Esto cuestiona las propuestas de los artistas neo-vanguardistas o neo-expresionistas, sobre todo los que hacían uso de la cita o el apropiacionismo en la producción de sus obras, y en su relación con el espectador. Ahora, es la alteración a lo cotidiano lo que nos provoca el cuestionamiento, es la diferencia con respecto al estado anterior (cotidiano) lo que gatilla la reflexión y/o posteriores significaciones.

---

<sup>7</sup> David G. Torres, “El dedo que señala”, en Op. cit., p. 35.

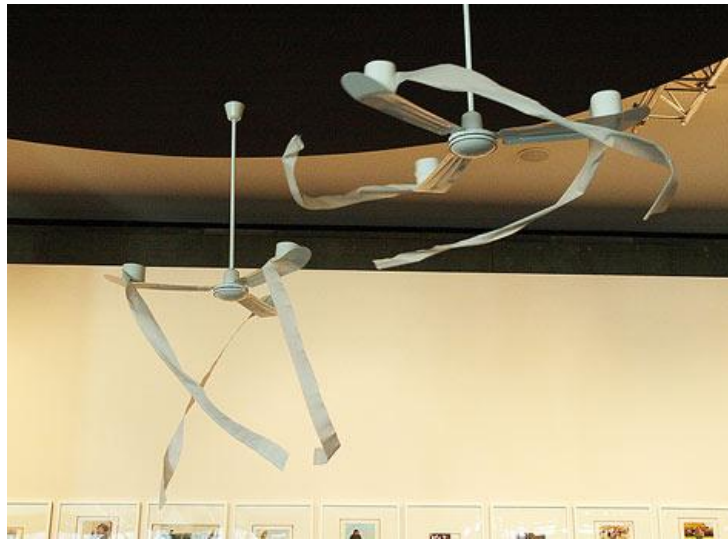


Fig. 6. *Ventiladores*, Gabriel Orozco, Instalación, 1997.

Una de las producciones que ejemplifican lo anterior es ***Ventiladores*** (1997), consiste en ventiladores blancos que penden del techo de una sala, cuyas aspas arrastran tiras de papel higiénico blanco. Los ventiladores dan vueltas sin cesar y los papeles higiénicos parecen bailar en el aire. Aquí se nota claramente que no se ha negado la funcionalidad de estos objetos, los ventiladores siguen ventilando, siguen cumpliendo su función original. Tampoco se podría decir que han sido desplazados o descontextualizados, puesto que estos objetos están creados para ser utilizados e instalados de manera que pendan de cualquier techo y en cualquier sala. Y no cabe duda que la funcionalidad ha pasado a segundo plano, y son los movimientos de las tiras de papel higiénico los que adquieren protagonismo en esta situación.

El apropiacionismo es otra característica que opera en la producción de Orozco. El hecho que, en la fotografía, los objetos conserven su naturaleza y su lugar original, hace que se apropie de mecanismos utilizados por el *Land-art*, como también lo es, el uso de la fotografía como registro y único testigo de la obra. Un ejemplo de lo anterior es la siguiente imagen:



Fig. 7. *Gatos y sandías*, Gabriel Orozco, Fotografía, 1992.

***Gatos y sandías*** (1992) es la fotografía de una pequeña intervención en un supermercado. Sobre las sandías de un mostrador aparecen latas de comida para gatos que muestran la cara de un felino. En esta imagen, la fotografía cumple un papel fundamental en la intervención del artista, y como registro, es el único testigo de un acto que pasaría desapercibido en su contexto habitual.



Fig. 8. *Carambola con Péndulo*, Gabriel Orozco, Escultura, 1996.

**Carambola con Péndulo** (1996), consiste en una mesa de billar elíptica (ovalada) sin bolsillos, con dos bolas blancas que pueden moverse libremente bajo el impulso del taco y rebotan en las bandas siguiendo las reglas que impone su forma elíptica. También aparece una bola roja colgada de un hilo sobre el centro de la mesa que puede oscilar como un péndulo ante cualquier impulso de las otras dos bolas. El diseño elíptico de la mesa y la bola roja colgada, en forma de péndulo, altera las reglas del juego y la percepción que de él tenemos. En este caso, no se ha perdido la funcionalidad pero se ha modificado, restringiendo las posibilidades del usuario, ya que las propiedades físicas y geométricas de la elipse restringen los movimientos de las bolas blancas al chocar con la banda (que es una sola banda continua), y la bola roja sólo puede oscilar en los planos que impone su movimiento pendular, lo que provoca también una reconsideración del espacio.

En otras palabras, ocurre una alteración física de un objeto y espacio conocido, que obligaría al espectador y/o usuario a adaptarse a él. Y en cierta forma, se cumplirían las intenciones de Orozco, tanto el espectador como el objeto (como recipientes vacíos) se encuentran en la experiencia en tiempo real para ser llenados. No cabe duda que toda la experiencia artística ocurre a la hora de enfrentarse al objeto en el aquí y ahora. Son sus propiedades físicas observables más que representacionales o sígnicas las que imperan, las que desencadenan las reacciones, cuestionamientos y/o el valor poético de la obra.

Otros aspectos a considerar, es que la reflexión o cuestionamiento sobre el espacio de existencia del arte o el verdadero lugar donde debe situarse una obra, hacen que entre a territorios que pertenecen intrínsecamente al *arte conceptual*, como también lo es, el desarrollo de un pensamiento mínimo que desborda hacia lo poético. Y la utilización de recursos mínimos en la ejecución de cada producción, lo acercan a los mecanismos o estrategias utilizadas por el *arte minimal*.

En la obra **caja de zapatos vacía** (1993), que corresponde a la imagen de la portada, la cuestión se torna mucho más compleja, a primera vista el espectador duda si realmente está frente a una obra artística o no, esto quedó demostrado por el hecho que tuvo que reponer la caja en varias oportunidades, la gente del museo la retiraba de la sala de exposición pensando que se le había olvidado a algún

visitante. Entonces, la primera pregunta que surge en el espectador es: ¿estoy realmente frente a una obra artística? Cuestiona los límites existentes entre un objeto común y una obra de arte, y lógicamente, también deja expuesta la falta de definición del arte en la actualidad. A diferencia de Duchamp (con su urinario) y Warhol (con su caja de Brillo), Gabriel Orozco no firma ni coloca en un plinto dicha caja, sino que la deja, literalmente, tirada en el suelo, de esta manera no se hace evidente la descontextualización, por lo menos no es reafirmada con ningún otro elemento o recurso, como sí ocurrió en los casos de Duchamp y Warhol. En este caso, creo, que el museo se convierte en parte de la obra. Más que el juego de contexto y descontextualización, se incluye al museo en la reflexión artística.



Fig. 9. *Fuente*, Marcell Duchamp, Escultura, 1917.



Fig. 10. *Brillo Box*, Andy Warhol, Escultura, 1964.

Lo anterior permite establecer que las obras de Gabriel Orozco apelan a un cuestionamiento al interior del arte, donde queda de manifiesto, como lo explica Peter Bürger, que “*el propio arte se convierte en el contenido del arte*”<sup>8</sup>. Lo anterior, es un principio fundamental en lo relacionado con la autonomía del arte y es lo que permite catalogar, en términos actuales, a una obra de arte y diferenciarla de un objeto utilitario cualquiera. La reflexión o crítica entre este principio de autonomía

<sup>8</sup> Peter Bürger, “El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa”, en *Teoría de la Vanguardia*, península, Barcelona, 1987, p. 103.

con respecto a la función social de la obra de arte permite situar, precisamente, una producción u obra en obra de arte.

Peter Bürger, en *Teoría de la Vanguardia*, analiza el desarrollo de la vanguardia en su ataque al *status* del arte, a su autonomía, sobre todo, al intento de éstas por superar la separación del arte respecto a la praxis vital y/o su falta de función social. Deja claro, que se trata más bien de una falsa superación ya que ésta alcanza el estadio de la autocrítica, y enfatiza su importancia en su relación con la autonomía del arte. La coincidencia entre institución y contenido en la autocrítica al subsistema social artístico desarrollado por la vanguardia no elimina su *status* de autonomía, sino que la reivindica, y algo similar ocurre con las manifestaciones neo-vanguardistas. Y también señala, que la autocrítica del arte aún no puede verificarse sobre bases históricas.

Hans-Georg Gadamer sostiene algo similar, en una perspectiva que consideramos relacionada con lo propuesto por Bürger. Habla de la “satisfacción desinteresada” presente en la obra de arte, que surgió junto con la invención de la estética en el siglo XVIII, y que coincidió “*con la aparición del sentido eminente de arte separado del contexto de la práctica productiva, y con su liberación para esa función cuasi-religiosa que tiene para nosotros el concepto de arte y todo lo referido a él.*”<sup>9</sup> Y esta “satisfacción desinteresada” surgió en defensa de la autonomía de lo estético respecto de los fines prácticos. Señala que desde que el arte no quiso ser nada más que arte, comenzó la revolución artística, la obra de arte empezó a existir totalmente por sí misma, desprendida de toda relación con la vida.

Evidentemente, “satisfacción desinteresada” quiere decir aquí: no tener ningún interés práctico en lo que se manifiesta o en lo “representado”. “Desinteresado” significa aquí tan sólo lo que caracteriza al comportamiento estético, por lo cual nadie haría con sentido la pregunta por el para qué, por la utilidad: “¿Para qué sirve sentir goce en aquello en lo que se siente goce?”<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Hans-Georg Gadamer, “La justificación del arte”, en *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 2010, p. 53.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 60.

Vivian Romeu (Doctora en Comunicación Social por la Universidad de La Habana, Cuba. Profesora-investigadora de la Academia de Comunicación y Cultura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, y del Instituto de Postgrados y Educación Continua de la Universidad Intercontinental) señala que comprender una obra de arte no precisa necesariamente insertarse en un saber filosófico e histórico del arte, y que en la comprensión de dicho proceso estarían primando más las disposiciones, habilidades o deseos de cada individuo que una competencia más o menos concreta sobre el “mundo del arte”.<sup>11</sup> Distingue dos paradigmas con respecto a la autonomía del arte. El primero, señala que es autónomo porque no depende del contexto histórico en el que se da, obedece a la subjetividad del artista, y salvo excepciones, se torna abstracto, impenetrable e incommunicable. Con respecto al segundo, en cambio, afirma que la autonomía del arte tiene que ver con su indefinición ontológica. También incluye la influencia que tuvo Nelson Goodman (1976) al señalar la necesidad o conveniencia de cambiar la pregunta de ¿qué es el arte? por ¿cuándo hay arte?, y después sigue:

Como puede notarse, se trata de una perspectiva analítica pragmática e intersubjetiva que se diferencia totalmente de la perspectiva subjetivista del primer paradigma. Son dos momentos cruciales y cronológicamente enlazados que desplazan grandemente la discusión sobre la obra de arte, pero que a su vez ejerce débilmente un desplazamiento sobre el aparato conceptual y categorial que servirá de base para el ejercicio de la crítica y el estudio del arte como fenómeno y proceso del devenir histórico-social.<sup>12</sup>

Con respecto al cambio de pregunta que señala Vivian Romeu, también creo que es fundamental en el devenir de estos ejercicios (de la crítica y el estudio del arte), y me trae otra pregunta: ¿tendrá lugar la segunda pregunta (¿cuándo hay arte?) si aún no hay una respuesta definida para la primera?, creemos, que la segunda pregunta sólo es posible para poder establecer una supuesta respuesta a la

---

<sup>11</sup> Vivian Romeu, “De la ‘estética trascendental’ a la pragmática estética; esbozo de una teoría comunicativa del arte”, en *Revista Observaciones Filosóficas*, <http://www.observacionesfilosoficas.net/delaestetica.html>, 2008.

<sup>12</sup> *Ibid.*

primera (¿qué es el arte?). O acaso, la pregunta ¿Qué es el arte? ¿No es la gran pregunta que “define”, precisamente, la indefinición del arte o de la obra de arte y su emergencia?...

Y es, precisamente, esta pregunta: ¿que es el arte? La que permite que surja y se desarrolle el presente trabajo de tesis.

Vivian Romeu, con respecto a la diferencia entre la Pragmática Estética y la Estética, señala que la primera resulta ser la ciencia de la percepción sensible enfocada en la experiencia estética de los sujetos y no una teoría del arte, como se ha entendido la estética tradicional desde fines del S. XVIII. Sin embargo, el paradigma artístico de lo estético desde el cual se han emplazado los juicios valorativos propios tanto del arte como de lo estético, redujo la discusión estética al arte y viceversa, soslayando en cualquiera de los casos la esfera de la cotidianidad, es decir, la esfera de la interacción social y de las relaciones simbólicas indiscutiblemente presentes en ellas, desde donde también se percibe lo sensible. *“Entender entonces el papel del arte como producto, discurso y práctica, en tanto actividad o acción propia de sujetos y agentes sociales en el proceso de composición y organización de lo social es, sin duda, la manera en que podrían articularse las relaciones al interior de la Estética y la Comunicología”*<sup>13</sup>, a esto agrego, y es la manera en que, lógicamente, puede articularse la relación entre arte y el contexto socio-histórico y/o político. Y en este sentido, se podría establecer la diferencia que señala James Gardner, donde el "mundo del arte" sería "todo lo que tiene que ver con el arte exceptuando el arte mismo"<sup>14</sup>.

Otro motivo que influye en esta articulación, es lo relacionado con los cambios de roles atribuidos por parte de las galerías y museos, donde éstos son los que rigen las pautas en el actual “campo” del arte. Peter Sloterdijk, señala al respecto:

La epifanía del poder creador de obra en la obra de arte es lo que hace posibles al museo y a la galería, no al revés, que la galería y el museo pongan a la vista el arte. Sin embargo, hoy día los poderes creadores de obra se invierten a sí mismos en los aparatos que rigen la visibilidad. La

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> James Gardner, *¿cultura o basura?*, Acento Editorial, Madrid, 1996. p. 24.



exposición de sí mismas por parte de las ferias, museos y galerías ha usurpado el lugar de la auto-revelación de las obras; ha forzado en las obras la costumbre de la autopromoción.<sup>15</sup>

En la obra de Gabriel Orozco, se hace evidente que las reflexiones implícitas son de carácter autocrítico con respecto al subsistema del arte, a su falta de definición, e incluso obedece a la mirada subjetiva del artista. Otro ejemplo, con respecto a la crítica hacia el subsistema del arte lo encontramos en el catálogo que escribió como curador en la Bienal de Venecia el año 2003, donde señala: “*Mi práctica curatorial aquí se limita a establecer reglas para un juego en un campo específico de exposición. Las reglas son: no hay paredes, no hay pedestales, no vitrinas, sin vídeo, no hay fotografías*”.<sup>16</sup> Lo anterior es un claro cuestionamiento al museo, a su poder de exhibición y su importancia en la institución del arte, bueno, claro está que este tipo de cuestionamiento no es nada nuevo al interior del arte. También, con respecto a la obra *Piedra que cede* (1992), en un extracto de apuntes sobre el proceso de la obra, escribe sobre la plastilina lo siguiente:

Material vulnerable. Transformación constante. Viva y estéril. Industrial y orgánica. Material transitorio. Sólido y líquido. Repelente y adherente. Cosa. Intermediario para hacer algo definitivo (bronce, hierro, etc.) pero nada es definitivo y la plastilina contiene tiempo y vulnerabilidad. Indefinición... No es monumento. No es un monumento a la plastilina. No es un enunciado. No es una escultura. No es arte. Es una bola de plastilina. Sucia.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Peter Sloterdijk, “El arte se repliega en sí mismo”, en *Revista Observaciones Filosóficas*, <http://www.observacionesfilosoficas.net/elartese-repliega.html>.

<sup>16</sup> Gabriel Orozco, “Lo cotidiano alterado”, en *Bienal de Venecia, 50ª muestra internacional de arte*, <http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/espanol.htm>, 2003.

<sup>17</sup> Gabriel Orozco, Ed. Turner de México, S. A. de C. V. / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2006, p. 324. Publicado en ocasión de la exposición “Gabriel Orozco”, presentada en el Museo del palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, Noviembre 2006 - Febrero 2007.



Fig. 11. *Piedra que cede*, Gabriel Orozco, escultura, 1992.

Las posturas de anti-escultura o anti-arte, lo sitúan en posturas críticas hacia el interior del “sistema” mismo del arte, lo mismo ocurre con el hecho de no querer ser artista.

Otro ejemplo, que se suma a lo anterior, es lo que señala Benjamin Buchloch<sup>18</sup> a partir de la obra de Gabriel Orozco. Destaca que tanto las habilidades lingüísticas, como las artísticas, artesanales (techné), o las formas de percepción cognitiva de comprensión, nunca habían sido el objetivo del radical proyecto de *deskilling*<sup>19</sup> desde que la vanguardia había iniciado con Duchamp el paradigma del ready-made. Y que una de las paradojas de la estética *deskilling* ha sido el hecho de que el histórico deseo de habilidades artísticas había desaparecido. Sin embargo, el trabajo de Orozco apela a un orden no-jerárquico de los más diversos paradigmas escultóricos, en algunas obras se afirma la viabilidad de la habilidad artesanal, en otras, habita en un lugar de relativa importancia. Todas las demás prácticas que definen su trabajo, como la fotografía, el dibujo, el ready-made y el objeto encontrado, se definen en un conjunto de relaciones igualitarias, ninguno tiene el

---

<sup>18</sup> Benjamin Buchloch, “Gabriel Orozco: la escultura como recuerdo”, en Ed. Turner de México, S. A. de C. V., Op. cit.

<sup>19</sup> *Deskilling* se define como un proceso donde las habilidades de trabajo son sustituidas por la introducción de tecnologías operadas por personas sin habilidades, como por ejemplo en Fotografía, la artista Sherrie Levine no necesitó ser una fotógrafa profesional o especializada en esta área, la cita o apropiación de imágenes de otros artistas fue una operación donde ésta era utilizada como medio para generar reflexión sobre los modos de representación de dichas imágenes y su autoría.

privilegio por sobre los demás. Aquí, nuevamente, su obra provoca cuestionamientos al interior de la práctica y los recursos artísticos.

Otro elemento que permite situar la obra de Orozco en la reflexión actual del arte es el aspecto irónico que está implícito en su obra. Las reflexiones sobre las relaciones de la ironía con el arte son propuestas que están tomando mucha fuerza en la actualidad. Valeriano Bozal señala que fueron F. Schlegel y Jean Paul los que rompieron con la concepción retórica de la ironía y que ahora adquiere toda la efectividad de un instrumento estético, además, que en la configuración de la modernidad, desde sus inicios, la ironía tenía un lugar preferente. Y concluye lo siguiente: “*La ironía es el marco en el que las evidencias se impregnan de lo mejor que la modernidad posee: la capacidad de dudar.*”<sup>20</sup> Es esto último lo más interesante de su propuesta, ya que la distancia provocada por la ironía aporta una perspectiva diferente, una perspectiva desconcertante que nos hace replantear las cosas, y desde esta perspectiva, toda obra de arte es irónica, y lógicamente, los objetos propuestos por Orozco aportan a este impulso.

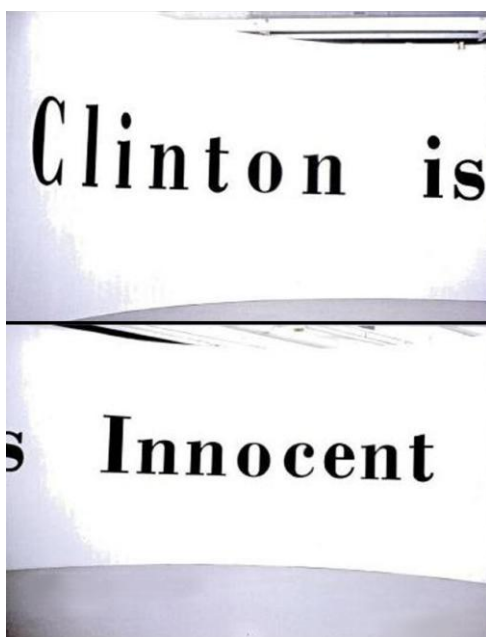


Fig. 12. *Clinton is innocent*, Gabriel Orozco, Intervención, 1998.

<sup>20</sup> Valeriano Bozal, “Necesidad de la ironía: buscando la distancia”, en *Necesidad de la ironía*, Visor, Madrid, 1999, p. 107.

Una de las obras que puede ser catalogada como la más irónica es ***Clinton is Innocent*** (Museo de Arte Moderno de la ciudad de París, 1998), consiste en un texto inscrito en la pared, en la entrada de la sala de exposición del museo. Esta obra está relacionada con la intervención militar de los Estados Unidos sobre Irak, donde Bill Clinton envió a las fuerzas armadas de su país, señalando que su misión era atacar los programas de armas biológicas, químicas y nucleares, y reducir también su capacidad militar puesto que se presentaba como una amenaza para los países vecinos, sin embargo, mucha gente inocente fue víctima y murió en este conflicto, provocando el repudio internacional y el cuestionamiento sobre la labor de Bill Clinton.

Creo que sin duda no es lo mismo colocar en ese muro “Clinton es culpable” que “Clinton es inocente”, cualquier espectador desearía encontrarse con un mensaje como el primero (“Clinton es culpable”), sin embargo, se encuentra con otro, esta diferencia es determinante a mi entender, el primero expresa un mensaje claramente definido con un sentido único, que en este caso es la de culpar directamente a un individuo, en cambio, en el segundo caso, la cuestión se torna más ambigua. La ironía permite que se abran múltiples significados, uno de los significados puede ser en sentido literal y pensar que realmente defiende su inocencia, también como un mensaje que nos invita a reflexionar sobre nuestras responsabilidades, de nuestras elecciones, de nuestra actitud pasiva ante semejantes acontecimientos, etc. Hay un vuelco y un juego sígnico que es importante tener en cuenta, de lo simbólico-literal a lo alegórico-ambiguo, lo alegórico entendido según Craig Owens<sup>21</sup>. El paso de lo obvio a lo obtuso, estableciendo de esta manera ese “tercer sentido” propuesto por Barthes<sup>22</sup>. O en otras palabras, como diría José Luis Brea, el paso del significado a la significancia. Si bien existe un juego de contextos, lo que atrae la atención de esta obra es el juego operativo que hay detrás, y creo que ésta sí es una constante en su obra. Lo

---

<sup>21</sup> Graig Owens, "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad", en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, pp. 203-235.

<sup>22</sup> Roland Barthes, "El tercer sentido", en *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1986, pp. 9-67.

interesante es que a partir de situaciones cotidianas y la alteración de éstas, se las ingenia para provocar una reflexión en el espectador común y corriente, sobre sus actitudes o percepción de la vida, etc., y una reflexión sobre la constitución del arte mismo.

En esta obra, por ejemplo, tiene la agudeza de colocar una frase con todas las características de una obra minimalista, contiene sólo 3 palabras pintadas de color negro sobre fondo blanco, formando una línea recta y horizontal, lo más básico posible, el mínimo de palabras para problematizar una situación de connotación universal. Existe una clara referencia al arte conceptual, sobre todo al realizado por los artistas Barbara Kruger y Robert Barry. En cuanto a contenido su trabajo se asemeja al de B. Kruger y formalmente al de R. Barry, sin embargo, no es lo uno ni lo otro, el trabajo de B. Kruger estaba claramente ligado a una postura política e ideológica definida, las frases y la iconografía que utiliza son claros mensajes en contra de estereotipos sociales, en contra del machismo dominante, una crítica a este tipo de representaciones. Con respecto a R. Barry y su propuesta de palabras-objeto, la utilización del texto es por razones más visuales que sonoras, pero coincide con Orozco en problematizar el significado de las palabras.



Fig. 13. *All Violence is an Illustration of a Pathetic Stereotype*, Barbara Kruger, Intervención, 1991.



Fig. 14. Sin Titulo, Robert Barry, Intervención, 2003.



Fig. 15. *Words and Music*, Robert Barry, Intervención, 2010.

Existe una consciencia del uso figurado del lenguaje y es una operación que nos hace volver a la materialidad de la obra. En este sentido el acto irónico abre ese aspecto importante en el espectador y que caracteriza al arte moderno, como lo señala Bozal, la capacidad de dudar. Gabriel Orozco a partir de objetos o situaciones simples y cotidianas, con operaciones mínimas, logra hacernos cuestionar aspectos complejos de la vida y del arte en general.

## I.2. El problema de lo representacional y lo presencial en su producción artístico-visual.

Para poder desarrollar la problemática señalada en el título de este subcapítulo es necesario analizar obras de artistas que también están trabajando con objetos alterados y en su relación con el espacio, como es el caso del artista francés Laurent Perbos.



Fig. 16. *Ping-pong pipe*, Laurent Perbos, Escultura, 2003.



Fig. 17. *Le plus ballon du monde*, Laurent Perbos, escultura, 2006.



Fig. 18. *Aire*, Laurent Perbos, Intervención, 2005.



Fig. 19. *Tennis-Proj*, Laurent Perbos, Escultura, 2008.

Laurent Perbos acerca de su obra señala lo siguiente:

Para mí es esencial clasificar las diferentes formas de relaciones entre los dos polos que van entre el trabajo artístico y el espectador. Trabajando en varios campos y diversos medios, mi obra se interesa por

el entretenimiento y las actividades que el público gusta hacer en general, de la cultura popular (juegos, deportes, shows), a las que yo llamo “mitos sociales”.

Usando trampas y simulacros, la estética del fracaso o de la estupidez, me cuestiono las interrelaciones y otras posibilidades de jugar con el arte, y apropiarse, con ironía concisa y lacónica, los dominios del pensamiento colectivo que uso en mi trabajo. Manipulando los desplazamientos y las diferencias para interrogar el ambiente y molestar lo cotidiano, me apropio de un verdadero método de trabajo.

La economía de mi práctica la puedes encontrar en el rango de las referencias populares que tienden a crear varias formas de acercamiento entre la obra y el público. Las obras resultantes de ello no sólo existirán en sitios específicos como las galerías, sino que desarrollan otros significados en tu propio entorno.<sup>23</sup>

Laurent Perbos, al igual que G. Orozco, puede ser catalogado como un artista postconceptual, puesto que su obra está hecha para la interacción con el público, la objetualidad es tan importante como la crítica o reflexión en torno al arte y sus sistemas de representación. Su obra presenta un marcado acento sobre las propiedades y características físicas y/o materiales de los objetos familiares transformados, tanto la percepción anterior que tenemos de estos objetos transformados como la nueva, es fundamental en la relación obra-espectador. Sin embargo, su obra cuestiona la inter-relación y otras posibilidades de jugar con el arte, lo interesante es que el juego aparece en todas las capas de lectura de su obra, en los objetos utilizados (de juegos y deportes), en lo temático (entretenimiento), en el juego de reapropiaciones presente en todas sus obras y en el aspecto crítico con respecto al arte (la de proponer otras posibilidades de jugar con el arte).

Su obra también presenta una consciencia irónica sobre los recursos materiales y los juegos lingüísticos utilizados, como lo es la manipulación de los desplazamientos y las diferencias para interrogar a su entorno que cada obra

---

<sup>23</sup> Laurent Perbos, “Golazo de Laurent Perbos”, entrevista realizada en *My Buffer Guest*, <http://www.mybufferguest.com/index.php/golazo-de-laurent-perbos/>, 05 de junio de 2010.



produce, y poder extraer el potencial representativo y/o cualidades poéticas de cada objeto utilizado.

Otro de los artistas que también trabaja apropiándose de objetos, alterándolos y a partir de esto hacer profundas reflexiones sobre el arte y sus recursos, es el austriaco Erwin Wurm.



Fig. 20. *The fat car*, Erwin Wurm, Escultura, 2003.



Fig. 21. *Truck*, Erwin Wurm, Escultura, 2005.

En una entrevista realizada por Liliana López Soriano acerca de su obra y ante la pregunta: *¿Su búsqueda artística es la misma que al inicio de su carrera?*, responde lo siguiente:

Básicamente es la misma, porque desde el principio estaba interesado en las nociones de la escultura. ¿Qué significa, qué es? Y tratar de acercarla a objetos del cotidiano, relacionarla con la vida diaria. Eso sigue ahí, pero hay cosas que han cambiado, porque al principio era un método para crear el cuerpo de la obra. Poco a poco eso ha dejado de interesarme, porque el arte para de pensar en sí mismo...<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Erwin Wurm, "El mundo al revés de Erwin Wurm", entrevista realizada por Liliana López Soriano en *El espectador. Com*, edición en línea, <http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso-207881-elmundo-al-reves-de-erwin-wurm>, 10 de junio de 2010.

La obra de este artista, como el mismo lo señala, reflexiona constantemente sobre los límites de la escultura. En sus obras que consisten en objetos alterados existe una constante y es la de humanizar los objetos, por lo tanto, la percepción que pueda provocar este objeto transformado en la interacción con el espectador es de vital importancia. Por ejemplo, es lo que ocurre con la obra ***The fat house*** que consiste en una escultura donde el espectador puede entrar al interior de ésta y se encuentra con una pantalla que proyecta un video con imágenes de la misma escultura hablando, aquí se muestran imágenes de la casa moviendo su boca y sus ojos (que serían las ventanas) con el respectivo sonido de su voz. Es esta experiencia la que permite al espectador enterarse que está ante un objeto extraño, inverosímil, desprovisto de todo sentido de cotidianidad y al no poder disponer de puntos de partida de comprensión preestablecidos, este objeto se presenta como algo totalmente nuevo, pero a la vez reconocible como algo concreto, con un sentido nuevo y revelador. Y es lo que le permitiría generar reflexiones con respecto a la realidad o del arte en general.



Fig. 22. *The fat house*, Erwin Wurm, Escultura, 2005.

Para Wurm, cualquier cosa puede convertirse en escultura: acciones, instrucciones escritas o habladas, y un pensamiento. Es así como llega a las “esculturas de un minuto” que consisten en instrucciones escritas o dibujadas, dirigidas al público, sobre ciertas disposiciones corporales y espaciales a seguir, y éstos puedan producirlas por un tiempo determinado, como por ejemplo: “Abra su pantalón y póngale un ramo de flores”, “Métase dos lápices por la nariz y una grapadora en la boca”, y así interactuar con la idea del artista. El video y la fotografía dan cuenta de estos episodios efímeros. La finalidad de estas obras es explorar los límites entre la escultura y el performance, y a la vez, analizar la duración del tiempo artístico, la sensación de dónde empieza y dónde termina una forma artística y la obra de arte en general.

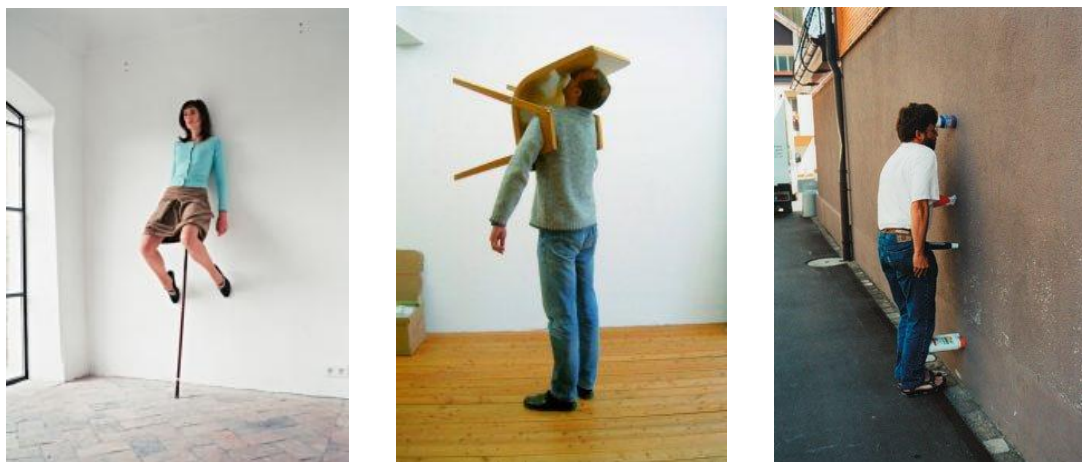


Fig. 23. *Esculturas de un minuto*, Erwin Wurm, Fotografías, 2008.

Mi exploración de la línea divisoria entre la escultura y el performance me ha ayudado a ampliar aún más mi concepto flexible de lo que es una escultura. La ejecución y el resultado de las One Minute Sculptures (esculturas de un minuto) es un producto típico de mi concepto: la posibilidad de probar esculturas en pensamiento y acción y, en caso necesario, reproducirlas siguiendo instrucciones escritas o dibujada...

A causa de mi desconfianza hacia las formas fijas y definidas, mi obra evoca continuamente las siguientes preguntas: ¿Cuánto dura un objeto? ¿En qué momento se convierte en performance? ¿En qué momento se

convierte una acción en escultura?"), a la pregunta de cuánto dura una obra de arte, la respuesta es más complicada: las esculturas de un minuto se convierten en obras estables temporalmente gracias a su conversión en fotografías.<sup>25</sup>

Las anteriores propuestas en su conjunto (las obras objetuales y las esculturas de un minuto) permiten otra reflexión en torno a la escultura y al arte, es sobre los límites entre el objeto y el cuerpo humano, por una parte, interviene los objetos para humanizarlos, y por otra, objetualiza el cuerpo humano. De esta manera, pone en crisis los conceptos tradicionales asociados a la escultura.

No cabe duda que tanto en Erwin Wurm, Laurent Perbos y Gabriel Orozco existen claras coincidencias con respecto a la importancia de las características objetuales presentes en sus obras como también al carácter reflexivo y/o crítico en torno a la obra de arte y su constitución. En los tres artistas se puede notar una clara tendencia postconceptual. Sin embargo, las líneas de investigación de cada artista son diferentes. A Erwin Wurm, como veíamos anteriormente le interesan los límites entre acción y escultura. A Laurent Perbos le interesan las interrelaciones y las posibilidades de jugar con el arte, por esa razón todas sus obras son intervenciones a objetos provenientes del mundo del deporte o el entretenimiento. En cambio, Gabriel Orozco propone que sus obras sean "recipientes vacíos", una crítica sobre las características representacionales en la obra de arte. Aspira a que cada una de sus obras se presente como un objeto, desde una perspectiva más fenomenológica que lingüística, en otras palabras, dar importancia a las características presenciales más que a las representacionales.

A continuación incluí varios párrafos extraídos de distintos medios, donde de alguna manera, Orozco apela a lo propuesto anteriormente.

No uso la foto de un modo "paternal", de documento que sirve para mostrar algo importante a los demás, en un sentido explicativo, dramático, didáctico o, incluso, en un sentido político trasnochado. Eso

---

<sup>25</sup> Erwin Wurm, "Erwin Wurm. Este no es un texto de un minuto", cita extraída de Rosa Olivares en *Dialnet* <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=797993>, Febrero-Abril de 2004.

no me interesa. Trato que la foto se presente como una silla, un árbol, como un hecho: ahí está. Tiene que ver con algo más fenomenológico que lingüístico; no hay una acrobacia compositiva, no hay artesanía en la impresión, no hay todo eso que sí había en la gran fotografía mexicana: en la que importaba sobre todo la manufactura, el oficio del impresor, la copia perfecta, más una carga mística, poética, etc. Yo trato de evitar todo eso, quiero hacer una foto más racional, más técnica, más objetual, no en un sentido físico sino teórico: presentar algo “tal como es”; sin recurrir ni a la magia de la composición, de la narrativa o de la anécdota.<sup>26</sup>

Muchas veces en mi obra, estamos ante el encuentro entre dos recipientes vacíos: el espectador y el objeto como recipientes que se encuentran. Creo que la mejor manera de establecer contacto con mi obra es cuando estos dos polos se encuentran en su vacío, para ser llenados por la experiencia en tiempo real, en ese momento, precisamente.<sup>27</sup>

El artista intenta establecer un vacío a su alrededor para conquistar un espacio donde poder moverse. Establece así un territorio vaciado para desplazarse y poder actuar. El artista necesita, en su inmovilidad, rodearse de vacío: Vacío de significado para ser llenado, vacío de objeto para ser ocupado, vacío de nombre para ser nombrado, vacío de poder para ser libre.<sup>28</sup>

Creo que en mi obra siempre hay una ausencia, me importa la idea de decepción, de ausencia, de recipiente vacío para ser ocupado, la idea de una posible identidad abstracta, que no es una identidad en función de

---

<sup>26</sup> Gabriel Orozco, “Conversación con Gabriel Orozco por María Minera”, en *Letras Libres*, <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11697>, 2006.

<sup>27</sup> Gabriel Orozco, “En busca de Gabriel Orozco”, en Op. cit.

<sup>28</sup> Gabriel Orozco, “la mano de uno”, en *Cátedra latinoamericana Julio Cortázar*, Impartida el 23 de septiembre de 2005, en el Paraninfo Enrique Díaz de León, Universidad de Guadalajara, México, 2005.

prejuicios nacionales o sexuales o existenciales sino del momento presente en cada cosa que tenemos en frente.<sup>29</sup>

De los párrafos citados anteriormente se pueden extraer algunas proposiciones que señalábamos anteriormente y vemos cómo se repiten algunos conceptos. Según sus palabras, intenta que su obra sea un recipiente vacío, habla de vacío de significado para ser llenado. El concepto de vacío es usado para despojarse de cualquier carácter representacional y los objetos se presenten, finalmente, como cualquier otro objeto, como una silla, un árbol, sin características representacionales donde el espectador deba tener algún conocimiento específico previo, la idea es que no haya nada que decodificar y sean las características presenciales, físicas y observables las que adquieran protagonismo en su obra.

El crítico de arte David G. Torres también se refiere a esta intención por parte de Orozco, de que en sus obras sean las características presenciales por sobre las representacionales las que adquieran protagonismo, señalando lo siguiente: “*Si en la literatura la desconfianza hacia el carácter representativo del lenguaje llevó hasta el diálogo interior de Joyce y el uso de la palabra-materia en Mallarmé, en arte esa misma desconfianza hacia la representación llevaría hasta la emancipación de la obra de arte como objeto en el ready-made duchampiano, donde la obra sustituiría la representación por la presentación de realidades, de objetos*”.<sup>30</sup> Al igual que Duchamp, Orozco comprende el *ready-made* como un ejercicio de máxima reducción artística que despoja todo elemento superfluo y añadido de la obra (significados o representaciones posibles), reduciéndolas a su esencialidad en tanto que objeto (de arte).

Por otra parte, Benjamin Buchloh refiriéndose a G. Orozco señala que es innovador a pesar de emplear materiales sencillos, abstracto y fenoménico, es paradójicamente capaz de trascender las barreras del idioma sin necesidad de mayores explicaciones o un “intérprete-traductor”. Para lograr un lenguaje abstracto

---

<sup>29</sup> Gabriel Orozco, “Gabriel Orozco: la decepción como clave del arte moderno”, conversación con Patricia Luna en *BBC Mundo*, [http://noticias.latam.msn.com/cl/insolito/articulo\\_bbc.aspx?cp-documentid=27358806](http://noticias.latam.msn.com/cl/insolito/articulo_bbc.aspx?cp-documentid=27358806), Londres, 2011.

<sup>30</sup> David G. Torres, “El dedo que señala”, en *Op. cit.*, p. 31.

fuerte y elocuente, fue necesario eliminar los elementos o posibilidades narrativas que por lo general van de la mano con las palabras, reducir los aspectos del objeto a su expresión esencial.

Como habíamos señalado anteriormente, la importancia de las características observables extraídas de la interacción del espectador con la obra es una constante en el discurso y práctica de Gabriel Orozco, propone presentar algo desde una perspectiva más fenomenológica que lingüística y/o representacional, *“la obra como recipiente vacío”*. Esto significa ir a las cosas mismas de la obra, una búsqueda en lo presencial del objeto de arte, no le interesan los aspectos representacionales, los juegos de significados y todo eso. ¿Pero eso significa que realmente su obra tenga características más presenciales que representacionales? Esto nos obliga a preguntarnos sobre las características representacionales y presenciales en la obra de arte, ¿Qué es lo representacional y lo presencial en la obra de arte? Y ¿Qué se entiende por lo representacional y lo presencial a nivel general? Esto es lo que intentaremos desarrollar en los capítulos siguientes.

## **CAPÍTULO II**

**Sobre el problema de lo representacional y lo presencial en su relación con la obra de arte.**



## II. 1. El problema de lo representacional y lo presencial en el arte contemporáneo.

Como habíamos señalado anteriormente, el problema de la representación ha estado muy presente, prácticamente, en todo el arte contemporáneo, y es sobre todo durante las últimas décadas donde esta problemática en oposición al carácter presencial se ha vuelto más confusa. Algunos ejemplos de teóricos influyentes que se han pronunciado al respecto lo dejan claro.

Antes de ir a lo expuesto anteriormente, comenzaremos por hacer una revisión desde sus definiciones más conocidas, lo que nos dicen los distintos diccionarios de habla hispana. El término “representación” entre sus diversas acepciones sostiene: Acción y efecto de representar. Ser imagen o símbolo de algo. Acción de volver presente algo a alguien bajo la forma de un sustituto o recurriendo a un artificio. Idea, imagen o figura que sustituye a la realidad. En la idea clásica de representación, sobre todo, en su relación con la obra de arte, la imagen o figura se apoya en la impresión sensible, estableciéndose una correspondencia bi-unívoca entre el objeto de la realidad y la figura del objeto. Allí se articula la noción de mimesis.

Con respecto al concepto de “presencia” tenemos: Circunstancia de estar presente o de existir una persona, un animal o una cosa en un lugar determinado. Hecho de estar o existir en un lugar algo o alguien. Estado de la persona o cosa que se halla delante de otra u otras en el mismo paraje que ellas.

De las definiciones extraídas, opté por señalar las acepciones que más se ajustaban al objetivo de estudio de la presente investigación. Como veremos más adelante, el significado que nos entregan estas definiciones no es suficiente para encarar esta investigación, siendo superadas, e incluso, se pondrán en crisis.

Nombraré como *lo representacional* a todos los conceptos relacionados con las representaciones, como representar y representante. Y como *lo presencial*, a todos los conceptos relacionados con lo presente y la presencia.

Con respecto a una posible definición sobre el concepto de “representación”, Jacques Derrida advierte que esta palabra no tiene el mismo campo semántico y el

mismo funcionamiento que una palabra idéntica, como por ejemplo, en los distintos idiomas o en sus equivalentes en las traducciones corrientes. Sin embargo, todo lenguaje sería representativo, un sistema de representantes o también de significantes, lugartenientes que sustituyen aquello que dicen, significan o representan. El destino de toda representación sería representar algo, un lenguaje así representaría algo, un sentido, un objeto, un referente o incluso otra representación, los cuales serían anteriores y exteriores a ese lenguaje. Y el contenido representado de una representación, ya sea sentido, una cosa, etc., sería una presencia no una representación. La representación significaría el hecho de *vo/ver* presente, marcado en el re de la re-presentación, de hacer-venir, como poder-de-hacer-venir-a-la-presencia en forma repetitiva. De ahí la idea de repetición y de retorno que habita el valor mismo de representación. El sujeto sería aquello que puede o cree poder darse representaciones, disponerlas y disponer de ellas, darse representantes por ejemplo políticos, o incluso darse a sí mismo en representación o como representante.<sup>31</sup>

Se podría decir en otro lenguaje que una crítica o una desconstrucción de la representación resultaría débil, vana y sin pertinencia si llevase a algún tipo de rehabilitación de la inmediatez, de la simplicidad originaria, de la presencia sin repetición ni delegación, si indujese a una crítica de la objetividad calculable, de la ciencia, de la técnica o de la representación política. Ese prejuicio antirrepresentativo puede impulsar las peores regresiones.<sup>32</sup>

Desde esta perspectiva (derridiana) podemos deducir que la obra de arte estaría dentro de los márgenes de la representación, y que todo juego lingüístico y/o destructivo no harían más que potenciar el carácter representativo de la obra de arte.

Para José Luis Brea, la obra artística también estaría dentro de los límites de la representación, pero habla de una “economía barroca de la representación”, donde

---

<sup>31</sup> Jacques Derrida, “Envío”, en *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1998, pp. 77-122.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 95.

toda distancia entre representación y realidad se desvanece, los objetos se nos han venido encima, a distancia cero de lo real, la escritura de lo artístico toma al mundo como partitura táctil<sup>33</sup>. Con respecto a lo alegórico en el arte, señala: *que una imagen o texto sean vistas o leídas a través de otra, esa es la ley misma de toda economía barroca de la representación*. Aquí lenguaje y mundo, extensión y pensamiento, se engranan como producciones ciertamente diferenciadas de una común actividad, cuya marca escribe por igual el mundo de las palabras y el de los objetos como su vestigio, su huella, su resto indiciario. *Lo artístico pertenecería al orden de lo que Derrida denominó arqueoescritura, campo movedizo que abarcaría todos los sistemas de lenguajes, cultura y representación que exceden a la comprensión de la razón logocéntrica o de la metafísica de la presencia occidental*. Y concebida no como sistema suplementario del habla (como la escritura), sino como la instancia que desplaza la totalidad del espacio de la representación en que la ilusión de la presencia plena de sentido ligada a la experiencia del habla se desvanece y dispersa infinitamente. Lo artístico irrumpe y desbarata todo régimen estable en el espacio de la significancia, en un proceso inagotable de sucesivas lecturas.<sup>34</sup>

Jean Baudrillard, en *Cultura y Simulacro*, nos presenta otra perspectiva con respecto al concepto de representación en su relación con la obra de arte. Señala que la obra artística como simulacro se anticipa a cualquier intento de representación, ya que anuncia la aniquilación de todo referente. Habla de *precesión de los simulacros*, ahora en adelante será el mapa el que preceda al territorio. Como anticipación al modelo, un cortocircuito, una confusión del hecho con su modelo, nada de divergencias de sentido, nada de polaridad dialéctica, nada de electricidad negativa ni de implosión de los polos. Siempre son válidas todas las interpretaciones posibles, incluso las más contradictorias, todas son verdaderas, en el sentido de que su verdad es intercambiable a imagen del modelo del que preceden.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> José Luis Brea, "Año Zero, Distancia Zero", en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, p. 248.

<sup>34</sup> José Luis Brea, "Por una economía barroca de la representación", en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001.

<sup>35</sup> Jean Baudrillard, "La precesión de los simulacros", en *Cultura y Simulacro*, Kairós, Barcelona, 1993, pp. 7-80.

Uno de los principios fundamentales de la representación es la equivalencia existente entre el signo y lo real (el referente), aun cuando esta equivalencia sea utópica, señala. Esto también implicaría la negación del signo como valor<sup>36</sup>.

Ya no se trata de una cuestión de imitación, tampoco de repetición, ni siquiera de parodia. Se trata, más bien, de la sustitución de lo real mismo por los signos de lo real, es decir, una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina descriptiva perfecta, programática, hiperestable que proporciona todos los signos de lo real y cortocircuita todas sus vicisitudes<sup>37</sup>.

La hiperrealidad y la simulación disuaden de todo principio y de todo objetivo. Así los hiperrealistas fijan con sorprendente parecido una realidad que carece de sentido y encanto, que no posee la profundidad y la energía de la representación, de este modo se expresa la virtud del increíble parecido de lo real consigo mismo.<sup>38</sup> Arthur Danto, filósofo contemporáneo y crítico de arte norteamericano, parece ser el más categórico, en su libro *El cuerpo/el problema del cuerpo*<sup>39</sup> apoyado en estudios de neurofisiología, sostiene que somos *ens representans*, que la actividad de representar pertenece a nuestra esencia, somos seres que representan, por muy inadecuadamente que nos representemos a nosotros mismos. Señala que estamos dentro del mundo de acuerdo con el concepto de causalidad, y fuera de él de acuerdo con el concepto de verdad. Las representaciones admiten una valoración en términos de verdad o falsedad por lo tanto son lógicamente externas al mundo.

Arthur Danto, desde la perspectiva de las teorías de la acción, propone que todas las acciones del ser humano implican representaciones. Analiza las relaciones y diferencias entre los conceptos de *acción* y *acción básica*, y señala que desde el punto de vista de la representación no existen mayores diferencias. Las diferencias

---

<sup>36</sup> Jean Baudrillard, "El éxtasis de la comunicación", en FOSTER, Hal (ed.), *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2002, pp. 187-197.

<sup>37</sup> Jean Baudrillard, "La precesión de los simulacros", en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, p. 254.

<sup>38</sup> Jean Baudrillard, "El éxtasis de la comunicación", en Op. cit.

<sup>39</sup> Arthur Danto, *El cuerpo / el problema del cuerpo*, Síntesis, Madrid, 2003.

estarían dadas de la siguiente manera: Da a lugar a una *acción* cuando está causada por una representación; Y es una *acción básica* cuando está causada directamente, siempre y cuando satisfaga la representación que es su causa. Una acción básica no puede ser interpretada como un episodio causal, como por ejemplo, de un movimiento corporal. Las razones son causas de la acción, y todas las razones son razones de que algo suceda o se produzca.<sup>40</sup>

A diferencia de Derrida, Danto propone que el contenido es lo que hace que las representaciones sean representaciones, y no está claro que el contenido mental difiera estructuralmente del contenido de cualquier otro tipo, de los libros, por ejemplo, de los mapas, los cuadros o los diagramas. Los estados mentales, como las creencias y los deseos, no son las únicas cosas que representan, los otros candidatos son los *símbolos*, y la muestra de una expresión lingüística. Las ideas tienen propiedades representacionales, ya que una idea siempre es una idea de algo. Cualquier representación de nosotros mismos que no tenga en cuenta el hecho de que es una representación sería falsa, ya que la actividad de representar pertenece a nuestra esencia. Existen representaciones internas como estados oracionales o imágenes, y representaciones externas como narraciones y pinturas. Y lógicamente, desde esta perspectiva, una obra de arte por ser un producto del ser humano es una representación.

En resumen, lo representacional para Danto es todo lo que pueda medirse en valores de verdad y falsedad. Y lo “presencial” corresponde a lo real, lo que no entra en este tipo de medición (verdad-falsedad), sino que se trata de los objetos y las cosas en su presencia, lo que corresponde al mundo causal.

Hasta ahora, ninguno de los autores mencionados anteriormente se ha detenido o analizado las características presenciales en la obra de arte, tampoco han profundizado en una posible definición de lo representacional comparándolo con lo presencial o viceversa a nivel general y, sobre todo, en su relación con la obra de arte.

Sin embargo, hace aproximadamente seis décadas, Martin Heidegger en un ensayo titulado *Qué significa pensar* intenta definir el concepto de representación,

---

<sup>40</sup> Arthur C. Danto, “Acción conocimiento y representación”, en Op. cit.

analizando qué estado de cosas se presenta respecto de las representaciones. No sólo desde una perspectiva filosófica sino también desde las ciencias. Al igual que Danto, Heidegger proponía que las representaciones surgen dentro de nosotros.

...desde hace algunos siglos se entremetió la filosofía cuestionando si estas representaciones dentro de nosotros corresponden de alguna manera a la realidad fuera de nosotros. Unos dicen que sí, otros que no, y otros finalmente que no hay manera de decidir sobre esta cuestión y que sólo se puede decir que el mundo, que aquí significa la totalidad de real, es en cuanto sea representado por nosotros. “El mundo es mi representación”. En este aserto, Schopenhauer ha resumido el pensamiento de la filosofía moderna.

Lo interesante de esto es que este principio que reafirma Heidegger extraído de Schopenhauer, “el mundo es mi representación”, está tomando más fuerza que nunca en la actualidad. Gracias a los avances en el área de las ciencias, sobre todo en la mecánica o física cuántica donde algunos científicos se atreven a proponer que la realidad tal como la conocemos no existe y nosotros somos partícipes de su creación, la realidad no existe sin un observador. Heidegger ya señalaba que indudablemente; muchas cosas ocurren tal vez en nuestro cerebro cuando estamos en un prado teniendo delante y percibiendo un árbol en flor con su resplandor y su fragancia. Hasta se puede hoy día mediante aparatos de transformación y amplificación hacer perceptibles acústicamente los procesos de la cabeza como corrientes cerebrales, haciendo un gráfico de las curvas respectivas. Y se preguntaba:

¿Está la tierra en nuestra cabeza o estamos nosotros en la tierra?...

...para todo el mundo es más que claro que la luz del día que nosotros estamos en la tierra y, siguiendo el ejemplo elegido, frente a un árbol. Mas no nos precipitemos demasiado al hacer esta concesión y no tomemos demasiado a la ligera lo que parece más claro que la luz del día. Pues, al primer descuido damos de mano a todo esto, tan pronto

como las ciencias de la física, fisiología y psicología juntamente con la filosofía científica y todo el aparato de su documentación y pruebas, nos explican que propiamente no percibimos allí ningún árbol, sino en realidad un vacío sembrado a grandes intervalos de cargas eléctricas que circulan a enormes velocidades.<sup>41</sup>

Luego continúa diciendo:

En efecto, a Aristóteles nunca se le pasó por el pensamiento negar la existencia del mundo exterior. Pero tampoco le ocurrió esto jamás a Platón, ni a Heráclito o Parménides. Empero estos pensadores tampoco afirmaron ni demostraron jamás de modo especial la presencia del mundo exterior.<sup>42</sup>

Heidegger, también señala en este ensayo que desde hace tiempo se define la esencia de la verdad con la exactitud de representar, pero en realidad las representaciones no se pueden limitar solamente a afirmaciones exactas, sino que también pueden existir representaciones inexactas. En este sentido existen paralelismos con el pensamiento de Arthur Danto y su definición de representación, cuando señala que estamos en la representación en términos de verdad y falsedad. En otro ensayo, en “la época de la imagen del mundo”, Heidegger señala que “*pensar es representar, una relación representadora con lo representado (idea como perceptio)*” y después sigue “*Toda relación con algo el querer, el tomar posición, el sentir, es ya de entrada representadora, es cogitans, lo que se suele traducir por «pensante»*”. Todo lo anterior, pensado desde una perspectiva moderna del concepto de representación.

De lo anterior, surge la siguiente pregunta: ¿Cómo y dónde hay lugar para lo presencial en la obra artística, si todo lo que hacemos son representaciones?

---

<sup>41</sup> Martin Heidegger, *¿Qué significa pensar? (1954)*, Nova, Buenos Aires, 1964.

<sup>42</sup> *Ibid.*

## II. 2. Heidegger y la verdad como desocultamiento de lo ente y lo presente.

Queremos dejar claro que el estudio que abordaremos sobre Martin Heidegger es de determinados conceptos que están relacionados a lo representacional y lo presencial en su relación con la obra de arte. Es así como su propuesta sobre el concepto de “verdad” como “desocultamiento de lo ente”, desarrollado en *El origen de la obra de arte*, aparece como una posible respuesta a la pregunta que habíamos planteado anteriormente. Donde señala lo siguiente:

La esencia de la verdad como Aletheia, permanece impensada tanto en el pensamiento griego como, sobre todo, en la filosofía posterior. Para el pensar, el desocultamiento es lo más oculto de la existencia griega, pero al mismo tiempo es lo que desde muy temprano determina toda la presencia de lo presente.<sup>43</sup>

Heidegger señala que la “finalidad” de la obra de arte es la búsqueda y el cuidado de la verdad, la verdad entendida como “desocultamiento de lo ente”, “*el desocultamiento de lo ente no es nunca un estado simplemente dado, sino un acontecimiento. El desocultamiento (la verdad) no es ni una propiedad de las cosas en el sentido de lo ente ni una propiedad de las proposiciones*”<sup>44</sup>, es el acto de desocultar, no una propuesta, ni un contenido o relato. No es contar otra verdad entendida como adecuación, corrección o en la oposición verdad/falsedad ni tampoco encubrimiento. Es cuestionar y abstenerse a proponer algo, y es en este sentido que la verdad (como desocultamiento de lo ente) es no-verdad (como corrección o encubrimiento).

Heidegger, en todos sus trabajos sobre este tema, deja latente la relación o equivalencia entre los conceptos de verdad – desocultamiento de lo ente – ser – presente y/o presencia. *Ser quiere decir: estar presente, dejar-estar-presente:*

---

<sup>43</sup> Martin Heidegger, “El origen de la obra de Arte”, en *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, 2003, p.36.

<sup>44</sup> *Ibid*, p.39.



*presencia*.<sup>45</sup> Para complementar todo lo señalado anteriormente y tratar de explicar la relación entre el desocultar y lo presente, en una conferencia posterior titulada “Tiempo y ser”, señala lo siguiente:

Ser, aquello por lo que es señalado cualquier ente como tal, quiere decir estar presente. Pensado por referencia a aquello que está presente, dicho estar presente se muestra como un dejar que se esté presente. Mas entonces procede pensar en propiedad este dejar-estar-presente, en la medida en que por él es dejado el estar presente. Así se muestra semejante dejar en lo que tiene de propio, que es sacar de lo oculto. Dejar estar presente quiere decir: desocultar, traer a lo abierto. En el desocultar entra en juego un dar: ese dar que, en el **dejar-estar** presente, da dicho estar presente, es decir, el ser.<sup>46</sup>

Heidegger en esta misma conferencia señala que el presente está determinado por el tiempo, propone una pertenencia entre tiempo y ser, donde ninguno es anterior a otro, ambos se dan, esto es, “se da” el tiempo al igual que “se da” el ser, por lo tanto, “se da” el presente. *El tiempo no es ningún producto del hombre, el hombre no es ningún producto del tiempo. Aquí no se da ningún producir. Se da sólo el dar en el sentido del denominado ofrendar o extender esclarecedor del espacio-tiempo.*<sup>47</sup> Pero este tiempo no es la temporalidad entendida en un sentido lineal como la sucesión de horas, sino que se refiere al tiempo autentico. Propone una co-pertenencia entre tiempo y presente, ya que el “estar –presente” se muestra como un ofrendar que juega en lo propio del tiempo, este “estar-presente” lo podemos encontrar: tanto en el pasado, en el haber sido de lo ya-no-presente; en el futuro, en el advenir de lo todavía-no-presente; y lógicamente, en el mismo presente, en el estar-presente.

Volviendo al concepto de “verdad” como desocultamiento de lo ente propuesto por Heidegger, para intentar entenderlo de mejor manera, tomaré como punto de

---

<sup>45</sup> Martin Heidegger, *Tiempo y ser*, Tecnos, Madrid, 2001.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*

referencia la interpretación hecha por Hans-Georg Gadamer en *La verdad de la obra de arte*,<sup>48</sup> pero no, precisamente, para reafirmar sus interpretaciones sino para compararlas con las ideas extraídas de distintos trabajos de Heidegger. En lo inmediato, presentamos dos párrafos de Gadamer, que a nuestro juicio recogen una idea más o menos general presente en sus interpretaciones y reflexiones acerca del análisis que hace del ensayo *El origen de la obra de arte*.

La verdad entendida como estado desoculto tiene en sí misma un movimiento en direcciones opuestas. En el ser, como dice Heidegger, hay algo así como una «contrincancia del estar presente». Con ello trata de describir algo que cualquiera puede comprobar. Lo que es no sólo ofrece un contorno reconocible o familiar como superficie, sino que también tiene una profundidad interior de autonomía que Heidegger denomina el «sostenerse en sí mismo» [*Insichstehen*]. El completo desocultamiento de todo lo ente, la total objetivación de todas y cada una de las cosas (a través de una representación pensada como perfecta) anularía el ser en sí mismo de lo ente y significaría su completo allanamiento.<sup>49</sup>

Después señala lo siguiente:

Pero desde aquí se puede reconocer aún otro paso más en este camino. Heidegger subraya que la esencia del arte es la poesía. Con ello quiere decir que el carácter del arte no consiste en la transformación de algo preformado ni en la reproducción de un ente previamente existente, sino en el proyecto por medio del cual surge algo nuevo como verdadero: el acontecer de la verdad inherente a la obra de arte se caracteriza por el hecho de que «de un golpe se abre un lugar nuevo».<sup>50</sup>

Con respecto al acontecer del desocultamiento de lo ente, para Gadamer este acontecer es algo que haría posible que, primeramente, lo ente esté desoculto y

---

<sup>48</sup> Hans-Georg Gadamer, "La verdad de la obra de arte", en *Los caminos de Heidegger*, Herder, Barcelona, 2002.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

pueda ser conocido correctamente. Este desocultamiento haría posible el conocimiento correcto, porque lo ente que surgiría del estado desoculto se presentaría para aquel que lo percibe, y de esta manera, como algo objetivo. Después añade, que esta verdad no consistiría en un significado que esté al descubierto, sino más bien en lo insondable y profundo de su sentido. En este sentido, el desocultamiento haría posible que se muestre el estado oculto del ser. Con respecto al primer párrafo citado de Gadamer, nos interesa la afirmación de Heidegger según la cual: *Esta esencia de la verdad que nos resulta tan habitual y que consiste en la corrección de la representación, surge y desaparece con la verdad como desocultamiento de lo ente.*<sup>51</sup> Lo anterior deja claro que el “desocultamiento de lo ente” no permite ni otorga una objetivación de las cosas ni una representación perfecta de éstas. Lo que intenta decir, es que las representaciones ya sean correctas o incorrectas surgen y desaparecen en el acontecer del desocultamiento de lo ente. A través del claro o de la apertura que se da, da origen a cualquier representación posible, que también puede ser retirada o desaparecer a través del propio acontecer del desocultamiento. El desocultamiento es la acción de desocultar, no es lo que se oculta o está encubierto. Por lo tanto, nada nuevo surge como verdadero, ni siquiera en la obra de arte. Lo que ocurre en la obra de arte es el acontecer de la verdad, un desocultar, pero eso no implica que en la obra de arte eso nuevo que surge sea verdadero, como lo señala Gadamer en el segundo párrafo citado. Al contrario, al “*poner a la obra de la verdad hace que se abra bruscamente lo inseguro y, al mismo tiempo, le da vuelta a lo seguro y todo lo que pasa por tal.*”<sup>52</sup>

También señala Heidegger que el arte en su esencia es un origen. El arte acontece como poema, como fundación en el triple sentido; de donación, fundamentación e inicio. Donde acontece el arte, lo poético, el desocultamiento, acontece esa apertura, ese claro, ese inicio que hace surgir algo, donde todo comienza de nuevo. Y también en este sentido, siempre que acontece el arte, es decir, cuando hay un inicio, la historia experimenta un impulso, de tal modo que empieza por vez

---

<sup>51</sup> Martin Heidegger, “El origen de la obra de Arte”, en Op. cit., p. 37.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 54.

primera o vuelve a comenzar. Esto último está muy relacionado a la autonomía del arte, ya que el arte no es partícipe de la historia, no cumpliría alguna función dentro de ésta, su relación con ésta es en un sentido esencial, funda historia.

Como fundación el arte es esencialmente histórico. Esto no quiere decir únicamente que el arte tenga una historia en el sentido externo de que, en el transcurso de los tiempos, él mismo aparezca también al lado de otras muchas cosas y él mismo se transforme y desaparezca ofreciéndole a la ciencia histórica aspectos cambiantes. El arte es historia en el esencial sentido de que funda historia.<sup>53</sup>

Con la idea de intentar entender la propuesta de Heidegger de la verdad como desocultamiento de lo ente, ahora tenemos que descifrar el significado de “lo ente” desde su perspectiva. En el mismo ensayo, en *El origen de la obra de arte*, señala que el *lenguaje es aquel acontecimiento en el que se abre por vez primera al ser humano el ente como ente*.<sup>54</sup>

...el lenguaje no es sólo ni en primer lugar una expresión verbal y escrita de lo que ha de ser comunicado. El lenguaje no se limita a conducir hacia delante en palabras y frases lo revelado y lo oculto, eso que se ha querido decir: el lenguaje es el primero que consigue llevar a lo abierto a lo ente en tanto que ente. En donde no está presente ningún lenguaje, por ejemplo en el ser de la piedra, la planta o el animal, tampoco existe ninguna apertura hacia lo ente y, por consiguiente, ninguna apertura hacia lo no ente y de lo vacío.<sup>55</sup>

Después en otro ensayo, en *La época de la imagen del mundo*<sup>56</sup>, señala que, desde una perspectiva moderna, “*lo ente en su totalidad se entiende de tal manera que sólo es y puede ser desde el momento en que es puesto por el hombre que representa y produce*”, lo ente llega a ser en la representabilidad. *Lo ente no es lo*

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.56

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, 2003.

*presente*, sino aquello situado en el frente opuesto en el representar. El representar ahora es un proceder anticipador que parte de sí mismo dentro del ámbito de lo asegurado que previamente hay que asegurar. Como habíamos señalado en el capítulo anterior, según Heidegger el representar es una *cogitatio*. *Toda relación con algo, el querer, el tomar posición, el sentir, es ya de entrada representadora, es cogitans, lo que se suele traducir por «pensante»*<sup>57</sup>. Pensar es representar.

En otras palabras, el desocultamiento de lo ente vendría a ser algo como el desocultar de lo representacional. Se busca y encuentra el ser de lo ente en la representabilidad de lo ente. Existiría una equivalencia entre lo representacional y lo ente. Por lo tanto, podríamos decir que en el desocultamiento de lo representacional se da lo presente y/o lo presencial.

Entonces, cuando Heidegger señala: *Finalmente, otra de las maneras de llegar a ser de la verdad es el cuestionar del pensador, que nombra el pensar del ser como tal en su cuestionabilidad, o lo que es lo mismo, como digno de ser cuestionado.*<sup>58</sup>

Se puede deducir, sumando todo lo antes dicho, que el cuestionamiento de lo representacional, su puesta en crisis, es una manera en que acontece el desocultamiento de lo ente. Ese cuestionamiento es un desocultar que provoca una apertura, se trataría de un vacío representacional, donde en ese instante, en ese espacio abierto en la obra de arte se da el presente y/o la presencia. La equivalencia entre “presencia” y “vacío”, la podemos deducir de la siguiente cita a Heidegger: *“El ser es lo más vacío y al mismo tiempo la riqueza desde la que todo ente, tanto conocido y experimentado como desconocido y por experimentar, es dotado del respectivo modo esencial de su ser”*.<sup>59</sup> Anteriormente habíamos señalado la equivalencia entre “ser” y “presencia”, por lo tanto, queda latente la equivalencia entre “presencia” y “vacío”.

Con respecto a la obra de arte, Heidegger propone que *“el ser-obra de la obra consiste en levantar un mundo.”*<sup>60</sup> Aquí el concepto de mundo también está

---

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Martin Heidegger, “El origen de la obra de Arte”, en *Op.cit.*, p.45.

<sup>59</sup> Martin Heidegger, “El ser como vacío y como riqueza”, en HEIDEGGER, M., *Nietzsche II*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000, p. 202.

<sup>60</sup> Martin Heidegger, “El origen de la obra de Arte”, en *Op. cit.*, p.32.

relacionado con lo ente, en “La época de la imagen del mundo” tratando de definir el concepto de mundo desde una perspectiva moderna, señala lo siguiente:

Pero ¿qué significa mundo en este contexto? ¿Qué significa imagen? El mundo es aquí el nombre que se le da a lo ente en su totalidad. No se reduce al cosmos, a la naturaleza. También la historia forma parte del mundo. Pero hasta la naturaleza y la historia y su mutua y recíproca penetración y superación no consiguen agotar el mundo. En esta designación está también supuesto el fundamento del mundo, sea cual sea el tipo de relación que imaginemos del fundamento con el mundo.<sup>61</sup>

También define que el mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos, donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia. El mundo hace mundo. Las piedras, las plantas y los animales carecen de mundo. *Por el contrario la campesina tiene un mundo, porque mora en la apertura de lo ente.*<sup>62</sup> Entonces, en la obra de arte, levantar un mundo es levantar o proponer nuevas representaciones. A diferencia de la obra de arte, una cosa cualquiera como un utensilio desaparece en su utilidad. El utensilio no cuestiona ni genera cuestionamiento sobre lo representacional del mundo, no hay desocultamiento, no permite añadir otra representación que sustituya a la representación anterior que tenemos de ese utensilio, por lo tanto, no levanta un mundo. Todos sabemos de antemano cuál es su función, sabemos de qué se trata un utensilio “x”, sabemos para qué sirve. Sin embargo, la obra de arte se hace presente en su extrañeza formal y representacional con respecto al mundo de los objetos útiles, genera cuestionamientos y, a la vez, nuevas representaciones, éstas se levantan gracias a la apertura generada por el desocultamiento, y ese claro o vacío deja abierto un espacio para ser ocupado por otra representación. A esto se referiría Heidegger cuando señala que *“la verdad se establece en lo ente, pero de un modo tal, que es el propio ente el que ocupa el espacio abierto de la verdad.”*<sup>63</sup> Pero no se trata solamente de añadir otra representación que sustituya a la representación anterior

---

<sup>61</sup> Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, en *Op. cit.*, p. 73.

<sup>62</sup> Martin Heidegger, “El origen de la obra de Arte”, en *Op. cit.*, p.32.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.46.

lo que ocurre en la obra de arte, sino más bien, se trataría del cuidado de la verdad, del permanente desocultar, de una permanente lucha, el cuestionamiento entre las exactas o inexactas representaciones.

## **CAPÍTULO III**

**Lo representacional y lo presencial en la producción artístico-visual de Gabriel Orozco.**



### **III. 1. La dimensión representacional en la obra de G. Orozco.**

Habitualmente, en la reflexión estética, los conceptos de *representación* y *presencia* en su relación con la obra de arte se han definido contraponiendo las cualidades sensitivas con las intelectivas. Donde: toda la materialidad de la obra, sus características producto de la manualidad y de los objetos, todo lo que se percibe a través de nuestros cinco sentidos, sería parte de lo presencial; y todo lo relacionado con el lenguaje, los significados, las ideas y/o reflexiones sería lo intelectual y pertenecería a lo representacional. Arthur Danto por su parte, propone que estamos en lo representacional cuando estamos sometidos a los valores de verdad y falsedad, y estamos en lo presencial en lo causal de las cosas de la realidad. Desde estas dos perspectivas, lógicamente, se ha llegado a considerar a la obra de arte como producto representativo. Por otra parte, se argumenta que la obra de arte llega a ser obra de arte en este campo de acción, como lenguaje, como juego de lenguajes, moviéndose en el campo de las significaciones, significancia o la desconstrucción. A partir de lo anterior, algunos teóricos, críticos y artistas han llegado a considerar que la manualidad o el objeto material ya no tendrían cabida en el nuevo mundo del arte. Augurando la desmaterialización del objeto artístico para enfatizar la idea, el discurso o lo lingüístico.

Bajo esta problemática, la obra de Gabriel Orozco reacciona y propone que su obra sea un “recipiente vacío”, vacío de significados. Pretende que sus producciones artístico-visuales se presenten como una silla, un árbol, como cualquier otro objeto, carente de significados ocultos, donde el espectador no tenga nada que descifrar o decodificar, donde ambos, tanto la obra como el espectador, se presenten como “recipientes vacíos” y en el momento de su encuentro sean llenados por la experiencia en tiempo real, y a partir de ese instante, surjan las reflexiones y/o representaciones posibles.

G. Orozco utiliza objetos cotidianos fácilmente reconocibles por cualquier sujeto, los transforma o los combina con otros objetos que también son fácilmente reconocibles, para crear situaciones nuevas. Y es la alteración de estos objetos con respecto a sus estados anteriores lo que provoca cuestionamientos, nuevos

significados y/o representaciones en el espectador, todo a partir de las características físicas y observables del objeto. Como por ejemplo, en la obra **La D.S.** (1993). Esta obra es el resultado de seccionar longitudinalmente en tres partes iguales un Citroën D. S., se eliminó la parte central para juntar las dos laterales. El título es el nombre original del modelo, al que se le antepuso el artículo “La”. Aquí las reflexiones surgen a partir de la diferencia entre el automóvil que nos propone Orozco con respecto a los automóviles que estamos acostumbrados a ver en la vida cotidiana. Claramente existe una diferencia, y es una diferencia en cuanto a forma y materia, el espectador no necesita decodificar nada, todo está en la superficie de la obra, no hay significados ocultos que buscar, el automóvil es un objeto fácilmente reconocible por cualquier persona, a diferencia de una obra de arte apropiacionista donde el espectador necesita tener un conocimiento previo específico de obras pertenecientes a la historia del arte. Como por ejemplo, lo que ocurre con la obra de la artista norteamericana Sherrie Levine, sus obras son apropiaciones a través de reproducciones literales de imágenes, la mayoría de sus obras consistía en fotografiar fotografías (también fotografió pinturas) de artistas reconocidos del arte moderno, su intención es explorar la relación de las obras con sus autores, estableciendo una crítica sobre los conceptos de autoría, propiedad, original y originalidad, y a la vez, establecía una crítica a los sistemas de representación masculina dominantes en el arte moderno. Aquí, si el espectador no tiene un conocimiento previo acerca de las imágenes u obras citadas, no podría entrar al terreno crítico al cual apelan las imágenes de Sherrie Levine.



Fig. 24. *Alter Van Gogh*, Sherrie Levine, fotografía, 1993.



Fig. 25. *After Walker Evans*, Sherrie Levine, fotografía, 1981.

A diferencia de Levine, la obra de Orozco no obliga al espectador a tener un conocimiento histórico específico del arte ni a la búsqueda de significados ocultos, al contrario, intenta despojar cualquier característica representacional. Y a partir de esto, podríamos pensar que son las características materiales, presenciales (en el sentido de inmediatez) las que imperan en su obra, y de esta manera, se determina como presencia. Sin embargo, como lo veíamos anteriormente, para Heidegger, todo lo anterior tanto el objeto mismo como materia, su puesta en escena y los posteriores cuestionamientos o significaciones, pertenecerían a lo representacional, por lo menos, le otorgaba grandes posibilidades de ser así.

Heidegger reafirmaba la idea planteada por Schopenhauer cuyo principio proponía que “el mundo es mi representación”. Se cuestionaba el carácter presencial de las cosas y de la realidad apoyándose desde el área de las ciencias. Y yo señalaba que, en la actualidad, algunos científicos se atreven a proponer que la realidad tal como la conocemos no existe y nosotros somos partícipes de su creación, son nuestras mentes las que participan en la creación de la materia, o por lo menos, la realidad no existiría sin un observador. Experimentos en neurología han comprobado que cuando vemos un determinado objeto, aparece actividad en

ciertas partes de nuestro cerebro, pero cuando el sujeto cierra los ojos y se le pide que imagine lo mismo, la actividad cerebral es idéntica. La solución es que el cerebro no hace diferencias entre lo que ve y lo que imagina porque las mismas redes neuronales están implicadas, para el cerebro es tan real lo que ve como lo que siente, afirma el bioquímico y doctor en medicina quiropráctica Joe Dispenza. Las teorías de mecánica cuántica moderna, también proponen que la existencia objetiva del mundo es una ilusión. Desde hace mucho tiempo se postula que la materia de la que se componen los átomos es prácticamente inexistente, se habla de probabilidades con respecto a la existencia de protones, neutrones y electrones en el átomo, el resto, en su mayoría, sería vacío, para otros, se trataría de materia oscura o invisible. En palabras de William Tyler, profesor emérito de ingeniería y ciencia de la materia en la universidad de Stanford, “la materia no es estática y predecible. Dentro de los átomos y moléculas, las partículas ocupan un lugar insignificante: el resto es vacío”. Bernard d’Espagnat físico teórico, filósofo y ganador del premio Templeton 2009, dice que a los componentes básicos de los objetos, las partículas, electrones, quarks, etc., no se les puede considerar como “auto-existentes”. La realidad en la que ellos son considerados componentes, y por ende todos los objetos, es solamente una “realidad empírica”. Lo cual significa que la realidad no existe cuando no la estamos observando. Los objetos, en sí mismos, no tienen existencia, y el espacio y el tiempo pertenecen a la realidad sólo como parte de la mente. Erwin Schrödinger llegó a sugerir que la relación entre la mente y el cerebro era la única tarea importante de la ciencia. Niels Böhr enunció su teoría de la complementariedad para explicar que las realidades como onda-partícula de la luz son propiedades mutuamente excluyentes de nuestra interacción con la luz, pero ambas son necesarias para entenderla. Pero no son propiedades de la luz, porque sin el observador la luz no existiría. Y últimamente, el doctor en mecánica cuántica Fred Allan Wolf, en su libro *La mente en la materia*, propone que la mente es la que crea la materia. Sin duda, todas estas propuestas siguen siendo teorías sin una aprobación total por parte de la comunidad científica, al igual que la mayoría de las teorías que han emergido en los últimos tiempos. Pero creo

que todo indica que no están tan errados, existen grandes probabilidades de que estas teorías sean correctas o están muy cerca de serlo.

Lo anterior descartaría lo presencial de la causalidad. Ahora, desde esta perspectiva, cobra sentido pensar que todo lo que corresponde a la realidad pertenecería a lo representacional, y también, desde la lógica, se puede entender en que medida tanto A. Danto como Heidegger llegaron a entender que lo representacional se mide en valores de verdad y falsedad. Y sobre todo, cuando Heidegger propone que la verdad (como desocultamiento de lo ente) no es equivalente a una representación exacta o verdadera (en el sentido de corrección). ¿Cómo podemos saber si una proposición o representación "x" es realmente verdadera (verdad en el sentido de corrección)? Para intentar responder proponemos el siguiente ejemplo: Puede que cualquiera de nosotros diga que una manzana madura sea roja, si la comparamos con la realidad, quizá, efectivamente lo ratifiquemos y podemos decir que esa afirmación es verdadera. Qué pasa si llega otra persona y nos dice que eso es falso, que realmente esa manzana no es roja, en realidad es de color verde, vemos la complementariedad de los colores, ya que nuestra capacidad de interpretación de la realidad y del color sólo nos permite percibir los rayos de luz que rebotan, porque todo cuerpo iluminado absorbe una parte de las ondas electromagnéticas y refleja las restantes, esto también podría ser considerado como una afirmación verdadera. Pero puede llegar otra persona, y también decirnos que lo anterior es falso, que en realidad ahí no existe una manzana, sino un conjunto de átomos, probabilidades de protones, neutrones y electrones suspendidos en el vacío, o más bien se trataría de energía, que la manzana es una proyección creada por nuestra mente o no existiría si nosotros como observadores no la observamos, esta afirmación también podría ser catalogada como verdadera.

De lo anterior, las preguntas que surgen son: ¿Cuál de todas estas afirmaciones es verdadera? Y a su vez ¿Dónde podemos encontrar lo presencial? Alguien puede pensar que tanto la verdad y lo presencial son cuestiones de perspectiva. Otros, que depende del sujeto y su contexto o realidad. Todo lo anterior, nos permite deducir que la verdad no se encuentra ni en las proposiciones ni en las cosas u

objetos. La verdad entendida en el sentido de corrección no tendría soporte, ya que no existiría mundo presencial donde ratificar o corregir, y en este sentido, lo presencial tampoco dependería de la verdad (como corrección). Entonces, ¿Dónde realmente se encuentra la verdad? Aquí es donde adquiere validez la propuesta de Heidegger cuando dice que la verdad no es nada de lo ente, no se encuentra en lo representacional, sino en el desocultamiento de lo ente, en la **acción** del desocultar, y es en ese momento, en esa apertura o vacío, donde se da lo presente y/o lo presencial.

En un intento de definir lo representacional en la producción artístico-visual de Gabriel Orozco, podríamos decir que todos los recursos materiales, formales y de significados corresponden a lo representacional. Desde la perspectiva de Arthur Danto, la obra de arte al ser el producto de una acción de un ser humano, en este caso, de un artista, la obra en su totalidad podría ser catalogada como representación. Todos los elementos que conforman las producciones artístico-visuales de Gabriel Orozco fueron pensados con anticipación. Partiendo desde la elección de un objeto cotidiano, como en los casos de sus producciones que consisten en objetos transformados. Estos objetos antes de que Orozco dispusiera de ellos ya traen características representacionales, por el mismo hecho de ser objetos pensados y elaborados para una función específica dentro de la sociedad (automóviles, mesas de ping – pong, etc.). Después, al ser transformados, esta transformación se logra producto de una acción, cuya acción también es pensada con anticipación de acuerdo a una idea preestablecida. En resumen, todos los elementos y recursos utilizados en su obra, tanto materiales como reflexivos o lingüísticos, son representacionales.

### **III. 2. Relaciones entre Desocultamiento de lo ente - Desconstrucción y Alegoría en la obra de G. Orozco.**

Hemos llegado a un punto donde aún nos falta determinar dónde y cuándo se da lo presencial en los trabajos de G. Orozco, teniendo en cuenta que ya señalábamos que lo presente y/o presencial se da en el desocultamiento de lo ente, entendido en

términos heideggerianos. Pero nos falta determinar con precisión cómo se da ese desocultamiento de lo ente en la obra de G. Orozco. Para esto, creo que la relación que establece G. Orozco entre la obra de arte y la fenomenología, al pretender que la obra se presente con características más fenomenológicas que lingüísticas. Si bien, nos puede o no acercar a una respuesta, es interesante, ya que lo fenomenológico es en términos heideggerianos como lo podemos entender desde su obra.

Heidegger, en *Ser y Tiempo*, señala que el sentido formal de la investigación fenomenológica es hacer ver desde sí mismo aquello que se muestra, y hacerlo ver tal como se muestra desde sí mismo. Esto es ir “a las cosas mismas”. Sin embargo, establece que existe una relación entre la fenomenología y la ontología, en el sentido que la fenomenología es considerada en su contenido como la ciencia del ser del ente, por lo tanto, ontología. “*El concepto fenomenológico de fenómeno entiende como aquello que se muestra el ser del ente, su sentido, sus modificaciones y derivados...* y más adelante señala, *Encubrimiento es el contraconcepto de “fenómeno”*.”<sup>64</sup> Lo anterior deja latente la relación de la fenomenología con el desocultamiento de lo ente, ya que es en el desocultamiento de lo ente donde encontramos o se da el ser del ente, y desde esta perspectiva, se deduce la estrecha relación entre la fenomenología y la verdad (entendida como desocultamiento de lo ente).

También es interesante la relación que establece Heidegger entre la fenomenología y la desconstrucción (Destruktion), donde señala lo siguiente:

Estos tres componentes básicos del método fenomenológico –reducción, construcción, destrucción- se corresponden conjuntamente en su contenido y deben recibir fundamentación en su mutua pertinencia. La construcción en filosofía es necesariamente destrucción, es decir, una desconstrucción de conceptos tradicionales lleva a cabo una recursión histórica a la tradición.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Martin Heidegger, “El método fenomenológico de la investigación”, en *Ser y tiempo*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2002, pp. 50-61.

<sup>65</sup> Martin Heidegger, *Los problemas básicos de la fenomenología*, Trotta, Madrid, 2000.

A pesar de que el concepto de desconstrucción desarrollado por Jacques Derrida surge desde las lecturas a Heidegger, desde una concepción derridiana, existen divergencias entre estos dos conceptos (fenomenología y desconstrucción). Aún así, tanto la desconstrucción como la fenomenología coinciden en que, por una parte, surgen como cuestionamiento del logos del racionalismo occidental por parte de la filosofía, y por otra parte, ambas estrategias exponen a la unidad del sentido a lo inseguro. Para Derrida la desconstrucción no es un método que destruya para reconstituir, ni que invierta los términos para afirmar los opuestos a los considerados valiosos; por el contrario, lo que hace es mostrar que no existen tales seguridades, sino que hay zonas de ambivalencias, que ponen en jaque a la supuesta unidad -y seguridad- del sentido. Por su parte Heidegger señala lo siguiente sobre la fenomenología:

Los conceptos y proposiciones fenomenológicos originariamente extraídos, están expuestos, por el hecho mismo de comunicarse en forma de enunciado, a la posibilidad de desvirtuarse. Se propagan en una comprensión vacía, pierden el arraigo en su propio fundamento, y se convierten en una tesis que flota en el vacío. La posibilidad de anquilosamiento y de que se vuelva inasible lo que originariamente estaba al “alcance de la mano” acompaña al trabajo concreto de la fenomenología misma.<sup>66</sup>

Como señalábamos anteriormente, la fenomenología al ser la ciencia del ser del ente, hace que entre en juego el desocultar de lo ente, esto significa, que también todo lo que hasta entonces se daba por seguro es puesto en crisis. Ahora, entra en el terreno de lo cuestionable.

Para Derrida la desconstrucción irrumpe en un pensamiento de la escritura, como una escritura de la escritura, que obliga a otra lectura, no guiada hacia una comprensión hermenéutica del sentido como lo es el discurso, sino a la cara oculta de éste, a su fondo de ilegibilidad y de deseo de idioma, a las fuerzas no intencionales inscritas en los sistemas significantes de un discurso que hacen de

---

<sup>66</sup> *Ibid.*



éste propiamente un “texto”. En otras palabras, algo que por su naturaleza se resiste a ser comprendido como expresión de un sentido.

Derrida cuestiona la idea de que un texto tenga un significado único e inalterable, sometido a un campo de legibilidad dominado por la impronta hermenéutica del sentido en un discurso. Menciona que el número de interpretaciones legítimas de un texto es múltiple, la fuerza productora de sentidos y diferencias demuestra esta imposibilidad de un análisis único del texto. La esencia de la estrategia deconstructiva es la demostración de la autocontradicción textual. Lo anterior tiene lugar a través de una “lógica paradójica”, esto supone una deliberada contradicción en los términos, puesto que la lógica se define como aquello que no contraviene las ‘leyes’ del pensamiento, mientras que la paradoja es explícitamente autocontradictoria y contraria a la razón. Difiere de la técnica filosófica establecida para detectar los errores lógicos en la argumentación de un oponente, en que las contradicciones puestas de manifiesto revelan una incompatibilidad entre lo que el escritor cree argumentar y lo que el texto dice realmente. En la obra de Gabriel Orozco el carácter deconstructivo también se da desde esta perspectiva. La crítica de arte Milagros M. Bello, sobre el carácter deconstructivo en la obra de Gabriel Orozco, señala lo siguiente:

El objeto orozquiano es un artefacto-mutable, pasajero y multitopológico, localizándose indiferenciadamente en cualquier geografía o deslocalizándose de cualquier geografía. Es también deconstructivo, en su constante des-integración del texto y del metatexto implícitos. El objeto orozquiano es tratado y concebido como un texto alegórico, que abandona toda épica modernista y se sumerge en un discurso contingente.<sup>67</sup>

Si el texto es la unidad superior de comunicación y de la competencia organizacional del hablante. El metatexto es definido como la relación crítica que tiene un texto con otro y provee al lector claves de lectura. Sin embargo, en la obra

---

<sup>67</sup> Milagros M. Bello, “Gabriel Orozco, Transgresiones del tiempo y de la materia”, en *Revista Arte al Día Argentina*, [http://www.artaaldiaonline.com/Revistas/102\\_Abril\\_2004/GABRIEL\\_OROZCO](http://www.artaaldiaonline.com/Revistas/102_Abril_2004/GABRIEL_OROZCO), 2004.

de Orozco, tanto el texto como el metatexto están en una constante desintegración, como lo señala M. Bello. En su obra actúan de tal manera que se hace evidente lo inteligible y contradictorio. Por ejemplo, sobre todo en las obras que consisten en la alteración de objetos cotidianos, aquí, lejos de abundar en el reconocimiento de una identidad original, el objeto transformado deriva hacia un territorio poco preciso repleto de ambigüedades, donde cualquier representación posterior es posible.

El nuevo objeto, producto de las transformaciones, es capaz de neutralizar eficazmente la capacidad referencial que los objetos utilizados pudieran tener en un principio, creando una tensión de significados. La tensión significativa aparece en este caso no sólo por que se ha destruido el significado primario de los objetos que la componen, sino porque esta destrucción lleva aparejada la construcción de otro significado que parece absolutamente incompatible, en la medida que esas partes son capaces de ser, además de lo que literalmente son como materia, objetos que cumplen una función representativa diferente o incongruente, por ejemplo, lo que ocurre en obras como ***Ping-pong table***, donde las mesas de ping pong no presentan ninguna relación en su función habitual, en la vida cotidiana, con respecto a un estanque de nenúfares. Pero, sin embargo, juntos son necesarios para la proyección de una nueva lectura, y ésta pueda entrar en el juego de contraposiciones con las lecturas o representaciones extraídas de las funciones anteriores de los objetos utilizados, y esta intensión se repite en todas sus obras. En este sentido, podemos entender cómo se da esta estrategia deconstructiva en su obra.

También quiero rescatar el carácter alegórico presente en la obra de Gabriel Orozco, mencionado por M. Bello, que coincide con la propuesta de Heidegger cuando señala:

Es verdad que la obra de arte es una cosa acabada, pero dice algo más que la mera cosa: allo agoreuei. La obra nos da a conocer públicamente

otro asunto, es algo distinto: es alegoría. Además de ser una cosa acabada, la obra de arte tiene un carácter añadido.<sup>68</sup>

Teóricos como Craig Owens o José Luis Brea<sup>69</sup> relacionan el neobarroco o la posmodernidad con el carácter alegórico de sus manifestaciones culturales y su capacidad de modificar el significado original de las cosas. Craig Owens manifiesta que entre las características principales del posmodernismo están la coexistencia de culturas diferentes, un impulso destructivo, la crisis de la autoridad cultural de occidente y sus instituciones. Concretamente, exponen la tiranía del significante y la violencia de su ley, y esto va asociado a la condena que hacen de la representación. Señala al igual que otros, que no existe un discurso teórico aislado, que a través de la narrativa ofrezca una explicación de todas las formas de las relaciones sociales o como modelo de práctica política. Existen actividades simultáneas en múltiples frentes<sup>70</sup>. Dentro de estas prácticas, se inscribiría un “impulso alegórico”<sup>71</sup> presente en muchas producciones del arte contemporáneo.

Al intentar definir este concepto, señala que la alegoría puede ser tanto una actitud como una técnica, una percepción como un procedimiento y que tiene lugar siempre que un texto se lee a través de otro, por fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser su relación. El alegorista no inventa imágenes, las confisca, y en sus manos la imagen se convierte en otra cosa, añade otro significado al original y cuando lo hace es sólo para reemplazar, suplanta otro significado antecedente convirtiéndose así en su suplemento. Por esto mismo no es hermenéutica, no restablece un significado original que pudiera haberse extraviado u oscurecido. Le atrae lo fragmentario, lo incompleto y lo imperfecto, afinidad que encuentra su expresión en la ruina, en la utilización del fotograma o de la fotografía

---

<sup>68</sup> Martin Heidegger, “El origen de la obra de Arte”, en *Op. cit.*, p.13.

<sup>69</sup> José Luis Brea, *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos, Madrid, 1991.

<sup>70</sup> Craig Owens, “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”, en FOSTER, Hal (ed.), *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2002, pp. 93-121.

<sup>71</sup> Craig Owens, “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, pp. 203-235.

en algunos artistas, la arbitrariedad del corte de la imagen lo aleja del movimiento y la trama (diégesis), convirtiéndola en antinarrativa y estática.

El impulso alegórico como actitud del arte contemporáneo se manifiesta hoy en la hibridación, en las obras eclécticas que combinan medios artísticos previamente diferenciados. La ironía es considerada frecuentemente una variante de este impulso, ya que al emplear las palabras de modo que signifiquen su opuesto, es en sí mismo una apreciación fundamentalmente alegórica.

Advierte las diferencias existentes entre la alegoría y el símbolo, en la estética moderna la alegoría solía estar subordinada al símbolo, pero en el paso a la posmodernidad se desecha este pensamiento, ya que el símbolo al representar la unidad, supuestamente indisoluble, el símbolo no representa la esencia, sino que, es la esencia. Menciona la relación circular del elemento simbólico con respecto al todo, si bien la teoría de la expresión está diseñada para expresar la eficacia del todo sobre sus elementos constituyentes, estos elementos (simbólicos) reaccionan sobre éste y permite así concebir este último como su esencia. Si el símbolo es un signo motivado, entonces la alegoría concebida como su antítesis, será caracterizada como el dominio de lo arbitrario, lo convencional, lo inmotivado. Y se presenta como lo que separa al significante del significado, y el signo del sentido.

Owens, citando y apoyándose en Roland Barthes, reafirma los tres niveles de interpretación que debería poseer una obra artística. Estos serían: en un primer nivel, el sentido informativo o literal; en un segundo nivel, el sentido simbólico que es más obvio y retórico; y en un tercer nivel, el sentido obtuso. Owens al profundizar en sus análisis, agrega con respecto a este último sentido (obtus), que la presencia o ausencia de éste, determina el carácter alegórico o de significado único en los tipos de expresión, respectivamente. Es la presencia de este sentido la que vuelve problemática la posibilidad de interpretación de una obra, y su ausencia es la que permite la condición misma de la comunicación. Este sentido carece de existencia objetiva, independientemente, dependerá del literal y del retórico, a los que sin embargo destruye. Al presentarse como una forma o imagen que no representa ni simboliza nada, es un significante sin significado.

En cualquier caso, las manipulaciones a las que estos artistas someten estas imágenes consiguen vaciarlas de sus connotaciones, de su carácter significativo, de su autoritaria pretensión de significar.<sup>72</sup>

Según Barthes,<sup>73</sup> el sentido obtuso no está en la lengua, no tiene un lugar estructural, no se le concede existencia objetiva, sin embargo, es posible situarlo de forma teórica, aparece como el *paso* del lenguaje a la significancia, acrecentando lo ambiguo o metonímico de las significaciones. Es un significante sin significado (según Barthes, el significante es la cosa percibida a la que se añade un determinado pensamiento),<sup>74</sup> la lectura queda suspendida entre la imagen y su descripción, no puede describirse porque, frente al sentido obvio (simbólico), no está copiando ni representando nada. Si lo retiramos permite la comunicación y la significación. *“A diferencia de lo temático del sentido obvio, el sentido obtuso, es tema sin variantes ni desarrollo. No hace más que aparecer y desaparecer, en un juego de presencia/ausencia”*.

Si comparamos y analizamos, lo anterior, tanto en la desconstrucción como en lo alegórico podemos encontrar el “sentido obtuso”, en ambos impulsos existe superposición de significados y lecturas que son sometidas a contradicciones o la anulación del sentido único, lo cual genera cuestionamientos. Y este “sentido obtuso”, a mi entender, creo que tiene una relación directa con el “desocultamiento de lo ente”, porque en ambos casos se pone en crisis la representación anterior de las cosas u objetos, y se produce un vacío representacional que genera una apertura para la instalación de cualquier representación posible y/o una proliferación de significados. Y como habíamos señalado anteriormente, es una constante que se da en toda la obra de Gabriel Orozco.

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>73</sup> Roland Barthes, “El tercer sentido”, en *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1986, pp. 49-67.

<sup>74</sup> Roland Barthes, “El arte..., esa cosa tan antigua”, en *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces*, Op. cit., pp. 203-211.

### III. 3. La obra como recipiente vacío y lo presencial

Para dar cuenta de lo anterior, no me dedicaré a analizar cada una de las obras de Orozco, además, es necesario mencionar que en los capítulos anteriores ya dilucidábamos esta superposición de significados y contraposiciones. Sólo me voy a referir a dos de sus obras que serían las más complejas en analizar, desde esta perspectiva, para poder demostrar esta constante.

Una de estas obras es *Piedra que cede* (1992), por muchos críticos de arte, ha sido catalogada como una obra metafórica. Consta de una pelota hecha de plastilina cuyo peso es similar al peso del cuerpo del artista. Orozco, en sus diferentes viajes, la hace rodar por las calles de cada ciudad en la que se expone, ésta sufre transformaciones dependiendo del terreno donde pasa, recibiendo el polvo, basura, cualquier elemento que se cruce en su camino o simplemente se van creando las huellas o marcas de la superficie del suelo transitado. Todo este proceso es registrado con una cámara fotográfica. Para muchos, la intención en esta obra era realizar una metáfora del artista como la pelota que transita por su entorno y cómo éste va realizando cambios o cómo el artista impregna el entorno con sus ideas y sus obras. Sin embargo, si comparamos el título de la obra con la materialidad de ésta, nos podremos dar cuenta de las contradicciones implícitas. El título de la obra, *Piedra que cede*, al ser observada junto con la bola de plastilina, nos hace pensar en dos elementos, dos significados y dos representaciones que resultan ser incongruentes en la vida cotidiana, ¿qué relación puede tener una piedra con la plastilina en la vida cotidiana?, quizás por el hecho de ser bola exista una relación formal, pero una pertenece al mundo natural y la otra al mundo artificial. Sin embargo, fueron unidos en esta obra para hacernos reflexionar, nos hace preguntar por la dureza de la piedra, poniendo en crisis la representación de dureza que tenemos de este elemento natural. Existe un juego de contraposiciones implícito, como el de escoger la plastilina que es un elemento blando y artificial para crear una piedra que es un elemento duro y natural. Ahora todo depende del espectador y la interpretación que le quiera dar, todo depende de su punto de vista,

puede reflexionar acerca de la autocontradicción existente entre el objeto y el texto del título o hacer cualquier tipo de interpretaciones.

El hecho que algunos hayan considerado a esta obra como metafórica, creo que corresponde solamente a una de las posibles interpretaciones de esta obra. Existen otras interpretaciones que señalan que guiados por el título de la obra, sería un juego de palabras en torno al refrán “piedra movediza nunca moho cobija” esta referencia aludiría al problema de la emigración y el desplazamiento. Y así se pueden extraer muchas interpretaciones más, pero lo interesante es que todas las significaciones o representaciones posibles surjan de este juego de contraposición de representaciones. Y a la vez, cuestiona los límites entre una cosa y una obra artística, es una crítica a la escultura, al museo y su poder de exhibición, puesto que utiliza materiales no tradicionales de la producción escultórica como la plastilina y por el hecho de estar ubicada en un entorno totalmente ajeno al museo, como lo es la calle.

La otra obra a analizar desde esta perspectiva es ***Caja de zapatos vacía*** (1993), que también ha sido catalogada como metafórica, serviría como metáfora de uno de los postulados de Gabriel Orozco con respecto a su obra, y es la que utilicé en el título de la presente tesis, el de catalogar “la obra como recipiente vacío”. Sin embargo, como habíamos señalado anteriormente, esta obra es mucho más compleja de lo que aparenta. El hecho de colocar una caja de zapatos vacía en el suelo sin ninguna pista o marca que la identifique como una producción artístico-visual, es una forma de incluir al museo en las posibles interpretaciones o reflexiones de la obra de arte. Los significados o cuestionamientos están guiados hacia la obra de arte en general y su relación con el museo, específicamente con su poder de exhibición. Lo interesante de esta obra es que a pesar de establecer una postura crítica hacia el museo y su poder de exhibición, también lo está utilizando. En este caso, se hace necesaria su utilización, en caso contrario, si esta obra hubiese estado en cualquier otro sitio, por ejemplo en la calle, pasaría desapercibida. Entonces, la contraposición y/o contradicción se genera por el hecho de quitar todos los elementos que utiliza una escultura al exhibirse en un museo, como prescindir de un plinto, de un texto que indique autor y nombre de la

obra o de alguna zona de demarcación, es como decir: esto podría estar en cualquier otra parte, pero sin embargo, no funcionaría como obra de arte en ninguna otra parte, puesto que al no haber indicio nadie se daría cuenta de su presencia, sería un objeto más en nuestra vida cotidiana. No es una simple negación al museo. Esta contradicción entre negación y aceptación es lo que crea ese “sentido obtuso” propuesto por Barthes. Lo instala como estrategia deconstructiva y alegórica en todo sentido, desde las significaciones o representaciones internas a las externas, con todo lo relacionado con el arte y su definición, se presenta como una propuesta crítica y autocrítica hacia el subsistema del arte.

En la gran mayoría de las obras de G. Orozco, ya sea si los objetos se presentan aislados o combinados formando un objeto transformado, contradicen la funcionalidad que esperamos de ellos al haber sufrido una alteración sustancial en aquella parte que más los define como utilizables. Al mantener inalterable el resto de las propiedades que los hacen perfectamente reconocibles en su ámbito, genera en el espectador un cuestionamiento brusco, provocando un efecto desestabilizador, algo similar a lo que pretendían las obras de los artistas dadaístas. Al confrontar directamente un texto que dice una cosa y la percepción sensorial que dice otra recuperamos el asombro que la percepción directa nos puede suministrar, el misterio que tienen las cosas cuando el sistema de relaciones conocido en el que adquieren su sentido desaparece o queda en suspenso.

Ahora, desde el punto de vista del desocultamiento de lo ente no existe mucha diferencia entre la obra de Vincent Van Gogh analizada por Heidegger y cualquier obra de Gabriel Orozco.

En la pintura de Van Gogh acontece la verdad. Esto no quiere decir que en ella se haya reproducido algo dado de manera exacta, sino que en el proceso de manifestación del ser-utensilio del utensilio llamado bota, lo ente en su totalidad, el mundo y la tierra en su juego recíproco, alcanzan el desocultamiento.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Martin Heidegger, “El origen de la obra de Arte”, en *Op. cit.*, p.40



En la obra de Van Gogh también existe una superposición de significados que se ven enfrentados uno frente al otro. No es lo mismo colocar un par de zapatos nuevos que unos desgastados por el uso, como tampoco es lo mismo pintarlo de forma más realista que con características más expresionistas. La representación que se añade es la de sugerir un par de zapatos viejos con mucho uso y abandonados, se puede deducir todo un mundo detrás de estas botas, todo un mundo de trabajo en la persona que los usó, etc. Sin embargo, esta posible representación se superpone a la representación habitual de un par de zapatos definido abstractamente, como el utensilio que sirve para calzar los pies y en sus distintos contextos. Pone en crisis la representación anterior que teníamos de los zapatos, entonces se crea una lucha entre la representación anterior y la nueva, entre la exacta e inexacta, y en ese momento acontece el desocultamiento de lo ente, originando a la vez, un sentido obtuso en la obra.

David G. Torres escribía lo siguiente con respecto a la obra **La D.S.**:

Orozco no ha hecho más que mirar con agudeza al objeto y ofrecerlo a lo que debiera ser su imagen original, y es ahora cuando el objeto aparece cargado de toda una serie de cualidades de carácter puramente estético, que permanecían semi-ocultos bajo su funcionalidad. Aquí se nota un desplazamiento tanto físico como contextual, y el de la reducción de un objeto de uso a su esencia.<sup>76</sup>

Esto se puede interpretar de la siguiente forma: gracias al desplazamiento físico como contextual, los objetos dejan de permanecer semi-ocultos bajo su funcionalidad. Apoyándonos en lo anterior, también podríamos decir que es en la extrañeza con respecto al estado anterior donde la obra cobra presencia, en el instante preciso donde el sujeto se cuestiona y somete a escrutinio al nuevo objeto (transformado) desde sus componentes formales y/o materiales. De no ocurrir esta tensión significativa, el objeto pasaría desapercibido, oculto en su funcionalidad.

---

<sup>76</sup> David G. Torres, en Op. cit.

Las características desconstructivas, alegóricas y de autocrítica hacia el subsistema del arte en la producción artístico - visual de Gabriel Orozco (como quedó expuesto anteriormente), operan de manera similar a lo propuesto por Heidegger. Tanto en la “desconstrucción” como en el “desocultamiento de lo ente” se aniquila cualquier intento de dar sentido, se pone en crisis tanto las significaciones, lo ente o cualquier representación posible. La constante puesta en crisis de lo lingüístico y/o representacional, este cuestionar crítico o autocrítico es una forma en que acontece el *desocultamiento de lo ente*, y por lo tanto, lo presente y/o su carácter presencial.

El arte como actividad que parte del vaciamiento para contener (dejar espacio a) lo presente. Esto trae consigo una interpretación del objeto que tiene múltiples acepciones. No solamente como un contenedor, como un recipiente, sino también, como un vehículo en si mismo. En este sentido, Orozco recupera el mundo como taller e interactúa con éste buscando su dimensión ontológica, para dejar de lado la pura representación. Por supuesto que hay un registro que asume la representación, pero no tiene la intención de quedarse ahí, sino que, la acción fenomenológica sigue manifestándose más allá del registro en sí.

Por lo tanto, el objeto en la obra de arte, como ente representacional, es el vehículo donde acontece el desocultamiento de lo representacional, y por ende, donde se da lo presente o lo presencial como vacío, y es en ese vacío, en esa apertura, donde surgen nuevas representaciones, nuevos significados, nuevos mundos, donde lo ente se vuelve a instalar.

## **CAPÍTULO IV**

## CONCLUSIONES

En un intento de resolver lo que habíamos planteado como objetivo en el inicio de la presente investigación, podemos señalar lo siguiente: En cuanto a las definiciones de los conceptos de *lo representacional* y *lo presencial* en su relación con la producción artístico-visual, desde la perspectiva de la representación y de su posible definición, todo es relativo, siendo Arthur Danto el más categórico, señalando que somos *ens representans*, que la actividad de representar pertenece a nuestra esencia, somos seres que representan, por muy inadecuadamente que nos representemos a nosotros mismos. Propone que el contenido es lo que hace que las representaciones sean representaciones, y no está claro que el contenido mental difiera estructuralmente del contenido de cualquier otro tipo, de los libros por ejemplo, de los mapas, de los cuadros o los diagramas, de los estados mentales, como las creencias, los deseos, los *símbolos*, o la muestra de una expresión lingüística.

Lo anterior permite establecer que toda idea y/o producto elaborado por cualquier ser humano es una representación. Coincide con las propuestas de Heidegger sobre lo representacional y también coincide con algunas teorías surgidas desde las ciencias que proponen que todo lo que hacemos y lo que vemos corresponde a nuestras representaciones, la realidad no existe en cuanto nosotros no la observemos, nosotros somos partícipes en la conformación de la realidad, lo que reafirmaría la sentencia de Schopenhauer que señala “el mundo es mi representación”. Por lo tanto, todos los recursos materiales y lingüísticos utilizados en las producciones artístico-visuales de Gabriel Orozco corresponden a lo representacional.

Entonces, nos preguntábamos: ¿dónde tiene lugar lo presencial en la obra artística?, sobre todo, en la producción artístico visual de Gabriel Orozco, ya que justamente es él quien propone presentar algo desde una perspectiva más fenomenológica que lingüística, “*la obra como recipiente vacío*”. La respuesta vendría desde Heidegger, con su propuesta de *verdad* como *desocultamiento de lo ente*, donde este desocultar es un acto, no es una propuesta, ni un contenido o

relato. La *verdad* no sería lo que estaba oculto o encubierto y que ahora sale a la luz, sino que pone énfasis en que se trata del **acontecimiento** del “desocultamiento de lo ente”, es un claro, una apertura donde lo ente se instala y se retira.

Vimos la relación existente entre lo representacional y lo ente, si bien, lo representacional no abarca todo lo ente es por medio de lo representacional como se manifiesta lo ente, a través del habla y del lenguaje. En la obra de Orozco, el desocultamiento ocurre en la puesta en crisis o contraposición de los recursos representacionales que operan en su obra. Y, según Heidegger, este desocultamiento determina toda la presencia de lo presente. También deja latente las equivalencias entre ser – presencia – vacío, y es aquí donde existe una coincidencia con Gabriel Orozco, en estos términos podemos entender la propuesta de “*la obra como recipiente vacío*”, donde lo presente se presenta como vacío y, a la vez, comprender en que sentido sus obras tienen características más fenomenológicas que lingüísticas.

También pudimos establecer las similitudes existentes entre las estrategias fenomenológicas (según Heidegger), deconstructivas (según Derrida), alegóricas (según Owens) y la presencia de un “sentido obtuso” (Barthes), y cómo este “sentido obtuso” a su vez está directamente relacionado con el desocultamiento de lo ente. En la obra de Orozco, esto se pudo establecer al analizar y descubrir que los recursos representacionales, tanto internos como externos en su obra, están dispuestos de tal manera que generan un juego de superposición, contraponiéndose o contradiciéndose unos a otros, lo que provoca la puesta en crisis de lo representacional, sobre todo de la representación anterior que se tenía de los objetos. Cuando me refiero a crisis representacional, entiéndase por representacional, toda idea, significado, imagen o mundo que se levantaba en torno al objeto tratado, todo ese mundo representacional se nos cae, y el desocultamiento de lo ente, a través de su apertura permite que se levante otro mundo, o sea, otro mundo representacional y/o surja una proliferación de significados. Esta contraposición ocurre tanto en los significados o representaciones que emergen de las funciones de los objetos utilizados en su

obra, como en el carácter crítico o autocrítico que genera su obra hacia el sistema o campo del arte en general. En este sentido, reafirma las posturas que proponen el carácter autónomo del arte, donde el propio arte es el contenido del arte. Es una operación donde cualquier intento de definición es puesto en crisis, e instaura así, su perpetua indefinición. Por lo menos, es lo que deja en evidencia la obra de Gabriel Orozco, ya que nos hace volver a la pregunta inicial: ¿qué es el arte?...

Esta indefinición ontológica, que precisamente, “define” al arte. El carácter crítico y/o autocrítico que posee la obra de arte hacia sus recursos de producción, hacia el mismo subsistema o institución del arte, es una estrategia de desocultamiento de lo ente, por lo tanto, es una manera donde se da lo presente y la presencia, o sea, lo presencial.

Cuando los dadaístas pretendían ser antiartísticos, antipoéticos y antiliterarios, pero sobre todo, destruir el lenguaje para llegar al vacío de significado, con eso, no consiguieron más que ampliar los límites del arte, cuyo campo y autonomía fue definido tiempo después, precisamente, a partir de estas estrategias antiartísticas. Y a partir de estas estrategias, se han creado obras que han originado las reflexiones más originales, en los pensadores más destacados, y a la vez, éstos han hecho cambiar constante y bruscamente la percepción que tenemos del arte y de la realidad.

A propósito de vacío, Gilles Lipovetsky habla de *La era del vacío*, proponiendo que el vacío aparece en un momento – posmoderno – en donde se han derrumbado las ideologías, las certezas. En el arte se ha roto toda tradición y cánones, se elimina la distancia que existía entre la obra y el espectador.

Mi intención no es reafirmar ni establecer una estética del vacío. Por lo menos, no desde la perspectiva de una *estética del vacío* entendida como desaparición del símbolo para dar cabida al sinsentido. Según sus postulados, se trataría de un vacío a partir de la ausencia de significado, donde el objeto de arte al mostrarse en su apariencia más superficial, como cosa, deviene en presencia muda, silencio. Donde a mayor apariencia real corresponde un vaciamiento de sentido, mientras más real menos sentido. Se trataría más bien, de un vacío de sentido, en términos negativos, como ausencia. En cambio, la propuesta aquí desarrollada se trata de

un vacío como presencia o viceversa. El desocultamiento de lo ente **es**, como acontecimiento, Heidegger ponía énfasis en el “**se da**” el ser o “**se da**” lo presente, no hablaba en términos negativos, no proponía el ser a partir de lo no-ente o del no-se-da-el ente, sino que en lo ente se da el ser a partir del desocultamiento de lo ente. Algo similar podemos decir en cuanto a lo presencial, lo presencial se da en lo representacional, pero a partir del desocultar de lo representacional. A partir del desocultar de nuestras propias representaciones que tenemos de las cosas y del mundo. La gran diferencia con respecto al postulado anterior, radica en el hecho en que ésta considera al espectador y la anterior no, habla de una ausencia de significado o de sentido en el objeto, y que éste deviene en presencia muda.

El psicólogo chileno Juan Francisco Zapata Zavala, también propone una estética del vacío pero aplicada a la psicología social. Propone que es indispensable para una estructura que existan “casillas vacías” para permitir el movimiento y circulación de elementos para producir nuevos marcos de apreciación y de comprensión de fenómenos sociales. Considera que el olvido como un vacío promueve nuevas estructuras de memoria. La inclusión de la estética es a partir de la necesidad de interpretar estas nuevas formas y circulaciones a partir de este vacío.

Si esta propuesta de tesis deviene en una *estética del vacío*, sería en los términos señalados en la investigación de la presente tesis. Y curiosamente, es bastante similar a como se concibe el arte en la cultura oriental. ¿Será que estamos llegando a un punto de encuentro con el pensamiento estético o filosófico del arte de la cultura oriental?, hay que aclarar que ellos muchos siglos antes que nosotros, postulaban la estética del vacío en todas sus manifestaciones artísticas, fundada en sus concepciones filosóficas, donde la verdadera realidad es comprendida como vacío.

En la obra de Gabriel Orozco, toda la experiencia artística ocurre a la hora de enfrentarse al objeto como materia y forma. Son sus propiedades físicas más que las significativas las que imperan, las que desencadenan las reacciones, cuestionamientos y/o el valor poético de la obra. Lo interesante, no radica en que esto sea determinante a la hora de establecer lo presencial en su obra, de hecho

no influye, sino porque permite no sólo una interacción, sino un mayor acercamiento del espectador hacia este tipo de obras. Antes, sólo si el espectador estaba directamente relacionado con el arte, con el mundo del arte, estaba en condiciones de entenderlo en una dimensión limitada. Lo otro interesante, es que tampoco son evidentes los signos de una cultura determinada, mexicana en su caso, juega con la ambigüedad de los signos culturales, probablemente con el afán de trascender las fronteras y darle a sus piezas un carácter más universal. Y este carácter universal, ayudaría a que su obra se muestre más cercana a cualquier tipo de espectador.

Por otra parte, muchos critican al arte porque ya no tiene nada que decir, una obra de arte y su imagen ya no nos dice nada. La obra de Orozco, afortunadamente, es una de éstas, porque más que decir, hace reflexionar. Cuando alguien dice que la obra de arte ya no nos dice nada, en realidad quiere decir que ya no nos dice ninguna gran verdad, precisamente, desde la perspectiva de un sentido esencial. Por el contrario, la obra de Orozco nos muestra la verdadera verdad, en el sentido de desocultamiento de lo ente, donde es este desocultamiento lo que permite nuevas reflexiones y deja la puerta abierta para la entrada o instalación de nuevas propuestas, nuevas representaciones en el arte y en la realidad.

Otro de los aspectos que se pueden concluir a partir de la presente investigación es lo relacionado con la utilización del objeto en su relación con el arte. Vimos que su obra no es reducible a los parámetros tanto del arte conceptual como del arte objetual. Es una obra que no sólo utiliza aspectos de ambas corrientes sino que también las cuestiona. Sus objetos alterados no sólo permiten una interacción con el espectador y a partir de ello cambiar la percepción previa que se tiene de éstos, sino que también establecen una reflexión profunda en torno al arte, su institución y sus sistemas de representación. Por lo tanto, su quehacer artístico puede ser catalogado como postconceptual.

A propósito de lo anterior, Gerard Wacjman, en su libro *El objeto del siglo*, nos dice que el arte no existe, sino que lo que existe son obras-del-arte. Plantea que el arte como conjunto no es una noción consistente, porque todo el arte se encierra en sus obras, objetos siempre disímiles y singulares. En este sentido, en arte sólo hay



teoría de una obra, en la que el objeto cuenta. En este sentido, una obra actúa, tiene algún efecto sobre los sujetos. Un objeto que realiza un acto, un producto que es una causa. No hay obra, espectador ni autor sin objeto. Esto coincide con la propuesta de las tendencias postconceptuales de recuperación del objeto y su importancia en la producción artístico-visual contemporánea.

También en lo relacionado con el carácter socio-político v/s autonomía en la obra de arte. Está claro que toda relación entre obra y artista con el mundo es política, su puesta en escena y circulación se sitúan en un contexto socio-histórico determinado. También, la obra de arte contemporánea al explotar al máximo la inteligibilidad, está potenciando su posibilidad de diálogo, su posibilidad de abrir la experiencia a experiencias nuevas, a experiencias con lo diferente, y esto siempre se halla en lo socio-cultural. Sin embargo, esto no influye en su valoración como obra de arte, ésta se sostiene en la autocrítica que se produce con respecto al contenido y/o institución del arte, y es lo que otorga su carácter autónomo. Lo que hace Orozco no es sólo cambiar las reglas a objetos o situaciones cotidianas, sino cambiar “las reglas del arte” estableciendo una postura crítica hacia su campo de producción.

Entonces, plantear cualquier hipótesis donde la emergencia de la obra de arte dependa de factores socio-históricos ¿no es pasar por alto su falta de definición? ¿No es dar una respuesta anticipada a la pregunta *cuándo* hay arte? ¿Cómo se podría proponer algo similar si no está definido el concepto de arte? En este sentido, nos parece pertinente situar el origen de la obra de arte desde la perspectiva del artista. Lo cual, curiosamente, coincide con un aspecto interesante de la propuesta estética de la ironía, propuesta que se levanta en el actual mundo del arte, es lo relacionado con la consciencia por parte del artista tanto del lenguaje como de los recursos utilizados en la obra de arte. Esto podría significar que tanto la intención y el discurso del artista acerca de su obra es fundamental a la hora de establecer los análisis y teorías que de ellas se desprendan. Y es lo que sucede en las obras de los artistas tratados en esta investigación. Esto iría en clara oposición contra el museo, los curadores y su hegemónico circuito de exhibiciones (exposiciones, bienales, etc.), cuya “máquina de mostrar” desde hace ya largo

tiempo es más poderosa que cualquier obra individual. Y finalmente, podemos decir, parafraseando a Sloterdijk, que es el poder creador de obra en la misma obra de arte lo que hace y hará posibles al museo y a la galería, y acaso también a los espectadores.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje, Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1986.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y Simulacro*, Kairós, Barcelona, 1993.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003.
- BOZAL, Valeriano, *Necesidad de la ironía*, Visor, Madrid, 1999.
- BREA, José Luis, *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*, Anagrama, Barcelona, 1991.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, península, Barcelona, 1987.
- CERESO, Pedro, *Arte, verdad y ser en Heidegger: (la estética en el sistema de Heidegger)*, (s.n.), Madrid, 1963.
- CIRLOT, Lourdes, *Historia Universal del Arte. Últimas Tendencias*, Planeta, Barcelona, 1999.
- DANTO, Arthur, *Después del fin del arte*, Paidós, Buenos Aires, 2003.
- \_\_\_\_\_, *El cuerpo / el problema del cuerpo*, Síntesis, Madrid, 2003.
- \_\_\_\_\_, *La transfiguración del lugar común, Una filosofía del arte*, Paidós, Barcelona, 2002.
- DE AZÚA, Félix, *Diccionario de las Artes*, Planeta, 1996.
- DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, siglo veintiuno, México, 2005.
- \_\_\_\_\_, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1998.
- \_\_\_\_\_, *La escritura y la diferencia*, Antrophos, Barcelona, 1989.
- \_\_\_\_\_, *La verdad en pintura*, Paidós, Buenos Aires, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Márgenes de la Filosofía*, Cátedra, Madrid, 2003.
- DÍAZ ALVAREZ, Daniela, *Micronarración en la huella: presencia-ausencia de una utopía y su caída (reflexión acerca del estatuto indicial en la fotografía de Gabriel Orozco)*, tesis, Santiago de Chile, 2003.
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo*, Akal/arte contemporáneo, Madrid, 2001.
- \_\_\_\_\_, (ed.), *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2002.
- GARDNER, James, *¿cultura o basura?*, Acento Editorial, Madrid, 1996.
- GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 2010.

- \_\_\_\_\_, *Los caminos de Heidegger*, Herder, Barcelona, 2002.
- GUASCH, Anna Maria (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno, textos de exposiciones, 1980-1995*, Akal, Madrid, 2000.
- \_\_\_\_\_, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Serbal, Barcelona, 1997.
- \_\_\_\_\_, *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2001.
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Introducción a la investigación fenomenológica*, Editorial Síntesis, Madrid, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Los problemas fundamentales de la fenomenología*, Ed. Trotta, Madrid, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Nietzsche II*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000.
- \_\_\_\_\_, *¿Qué significa pensar?* (1954), Nova, Buenos Aires, 1964.
- \_\_\_\_\_, *Ser y Tiempo*, Universitaria, Santiago de Chile, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Tiempo y Ser*, Tecnos, Madrid, 1999.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto: (1960-1974): Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*, Akal, Madrid, 2009.
  - McCARTHY, Thomas, *Ideales e ilusiones, reconstrucción y deconstrucción en la teoría crítica contemporánea*, Tecnos, Madrid, 1992.
  - MORGAN, Robert, *Del arte a la idea, ensayos sobre arte conceptual*, Akal, Madrid, 2003.
  - OROZCO, Gabriel, *Gabriel Orozco / Benjamin H.D. Buchloh...*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Gabriel Orozco / (textos Guillermo Santamara)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Gabriel Orozco / Trabajo*, \_\_\_\_\_, Köln, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Gabriel Orozco*, Ed. Turner de México, S. A. de C. V./ Instituto Nacional de Bellas Artes, 2006.
- TORRES, David G., "Gabriel Orozco, el dedo que señala", en *Revista Lápiz*, 123, Madrid, 1996.
  - VV.AA., *Arte del siglo XX, v. I y II*, Taschen, Köln, 1999.
  - WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001.

## ARTÍCULOS DE PERIÓDICOS ELECTRÓNICOS

- BELLO, Milagros M., “Gabriel Orozco, Transgresiones del tiempo y de la materia”, en *Revista Arte al Día Argentina*, [http://www.artaldiaonline.com/Revistas/102\\_Abril\\_2004/GABRIEL\\_OROZCO](http://www.artaldiaonline.com/Revistas/102_Abril_2004/GABRIEL_OROZCO), 2004.
- OROZCO, Gabriel, “Conversación con Gabriel Orozco por María Minera”, en *Letras Libres*, <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11697>, 2006.
- PERBOS, Laurent, “Golazo de Laurent Perbos”, en *My Buffer Guest*, <http://www.mybufferguest.com/index.php/golazo-de-laurent-perbos/>, 2010.
- ROMEU, Vivian, “De la 'estética trascendental' a la pragmática estética; esbozo de una teoría comunicativa del arte”, en *Revista Observaciones Filosóficas*, <http://www.observacionesfilosoficas.net/delaestetica.html>, 2008.
- SLOTERDIJK, Peter, “El arte se repliega en sí mismo”, en *Revista Observaciones Filosóficas*, <http://www.observacionesfilosoficas.net/elarteserepliega.html>.
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, “Arte Conceptual y Post-conceptual”, en *Societarts. Revista de artes, ciencias sociales y humanidades*, <http://societarts.com/estudios-culturales/arte-conceptual-y-post-conceptual>, 2009.
- WURM, Erwin, “El mundo al revés de Erwin Wurm”, en *El espectador. Com*, <http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso-207881-elmundo-al-reves-de-erwin-wurm>, 2010.
- WURM, Erwin, “Erwin Wurm. Este no es un texto de un minuto”, en *Dialnet*, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=797993>, 2004.