



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Filosofía

HIC ET NUNC:

**Análisis filosófico del concepto de tiempo y el arte
de acción posmoderno**

AUTORA: María Solís Martínez

TUTOR: Sixto José Castro Rodríguez

Departamento de Filosofía

Valladolid, junio de 2024.

Índice

Introducción	4
Distinción entre las artes temporales y espaciales	5
Experiencia estética	8
La obra	12
La materia	12
La materia-sujeto	14
La expresión	16
Aquí y ahora: la eternidad y contingencia de la obra	17
El artista	17
“Homo narrans”	17
El ejecutante no es el autor	18
El ejecutante es el autor	19
Aquí y ahora: acontecimiento como momento de creación	20
El espectador	21
La percepción estética	22
La presencia	24
Aquí y ahora: de la representación a la interpretación	25
Arte de acción posmoderno: performance, happening, evento Fluxus	28
La materia y el material: el cuerpo	37
La vivencia del tiempo como ejecutante de la performance	38
La materia-sujeto: la presencia y el acontecimiento	39
Vivencia del tiempo como espectador	45
¿Son los happenings arte de yuxtaposición?	46
La expresión: el problema de la reproducción	47
La autenticidad	48
Aquí y ahora: el arte de acción posmoderno es un arte efímero	49
Conclusiones	52
Bibliografía	55

Resumen

En el presente trabajo se aborda un análisis filosófico del tiempo en correlación con la corriente de arte de acción posmoderna de la performance. A través de las obras de autores como Mikel Dufrenne o John Dewey, estableceremos una noción central en el análisis de este tipo de arte: el acontecimiento. Asimismo, pondremos este término a la luz de los diferentes elementos de la experiencia estética, para poder ahondar más en la interrelación existente entre los seres humanos, su manera de expresión artística y el tiempo que les constituye. Finalmente, encontraremos una reflexión sobre la posibilidad de la reproducción técnica en las artes cuya materia principal es el tiempo.

Palabras clave: Arte, tiempo, performance, posmodernidad, acontecimiento, técnica, autor, artista, espectador, obra.

0. Introducción

Las artes de acción nacieron en los albores de la historia del arte. La poesía, el teatro, la danza y todas las artes que se nutren del movimiento se nutren de igual manera del transcurrir del tiempo. Así pues, el propio desarrollo de las artes ha llevado a la deriva de las artes de acción en nuevos géneros, como pueden ser la performance o el happening. ¿Podemos encontrar similitudes en dichos géneros? ¿Y diferencias? ¿Cómo se manifiesta el tiempo en las artes, a través de qué? El trabajo consistirá en un análisis de la vinculación entre arte y tiempo. Allá donde arte y tiempo colindan nace la experiencia y, por ello, trataremos de abordar el trabajo desde dicha noción para poder desentrañar de manera completa la imbricación del tiempo en la disciplina artística. Partiremos de una base elemental: la distinción clásica entre artes temporales y espaciales. De esta manera, podremos ir progresivamente avanzando hasta conseguir llegar a la cuestión principal: las artes de acción en la posmodernidad. Analizaremos, además, cómo se interrelaciona en los tres elementos fundamentales de la experiencia estética: la obra, el artista y el espectador.

El análisis dará inicio a través de la propia obra, como centro del estudio, su composición y la manera en la que genera un tiempo propio. ¿Es realmente eterna la obra? ¿Cómo la afecta el tiempo? ¿De qué manera encontramos en ella un acontecimiento?

En segundo lugar, trataremos la figura del artista y su implicación en la creación y ejecución de la obra, para poder establecer una relación entre ello y el acontecimiento fundamental de cualquier artista: el momento de la creación.

Después, analizaremos al espectador. ¿De qué manera recibe la obra? ¿En qué punto podemos encontrar la interrelación entre tiempo e interpretación? La compleción de la obra a través del espectador tendrá lugar cuando se dé el acontecimiento, una noción importante del estudio de las artes de acción. Por ello, analizaremos desde varias perspectivas la noción de experiencia estética y su influencia en todos los ámbitos necesarios para que ésta florezca: artista –tanto en términos de autor como de ejecutor–, obra y público.

Finalmente, centraremos la mirada en un tipo concreto de arte de acción que nace en la posmodernidad, la performance, y atenderemos a sus diferentes expresiones desde la óptica del acontecimiento. Entrará en cuestión, además, la posibilidad de su reproducción y qué problemas plantea, así como el problema del original, el aura y el problema de la reproducción técnica. ¿Afecta al aura de la obra que se reproduzca a través de un vídeo cuando su propia ejecución implica la reproducción?

1. Distinción entre artes temporales y espaciales

En la disciplina filosófica, la estética queda marcada por la reflexión sobre la unidad del arte. A este respecto encontramos, por ejemplo, la tesis clásica de Kristeller, que apoya el intento de Batteux de sistematizarlas al dividir las artes en tres categorías: “mecánicas, que tienen un fin práctico y se orientan a satisfacer las necesidades de la vida; las artes bellas, cuyo objetivo es producir placer por imitación de la naturaleza bella; y la elocuencia y la arquitectura que están entre las otras dos al combinar utilidad y placer.”¹ Desde entonces, se establece que la estética es una disciplina en la que convergen la sensibilidad y el conocimiento que esta proporciona; no es solo una teoría del arte sino que pretende resaltar el valor cognitivo del mismo.

Dentro del grupo de las bellas artes, podemos encontrar otra distinción clásica: aquella que establece la separación entre las artes que hacen uso del espacio –como puede ser la pintura o la escultura– y las que hacen uso del tiempo, como la poesía o la música. La obra de Lessing introduce de manera definitiva esta distinción al establecer que el arte había expandido sus límites y, por tanto, el autor puede desarrollar su obra a partir de un único instante o de la sucesión de varios. Es necesario introducir esta distinción a pesar de que, posteriormente, defenderemos que “el objeto estético, sea aparentemente espacial o temporal, implica a la vez al espacio y al tiempo; la pintura no está desligada del tiempo, ni la música del espacio.”²

Tomando como ejemplo la pintura, podemos establecer que las artes espaciales son aquellas que hacen uso de un único instante, desde un punto de vista concreto. En sus obras, encontramos que se manifiesta una acción en acto y las demás en potencia, dejando al libre juego de la imaginación hacer el resto. En el *Laocoonte* de Lessing se subraya la importancia de que, en la expresión de la emoción a través de un arte que hace uso del espacio, se utilice un instante que dé pie a pensar más allá de lo que está plasmado; así pues, los momentos idóneos serían el inicio de la misma –permite al espectador prever lo que va a pasar– o cuando ésta ya ha pasado, que aboca al espectador a la reflexión sobre lo que pasó.

Las artes espaciales se conforman a través de la yuxtaposición de cuerpos y objetos, que permite al espectador asimilar la escena que se le presenta a través de un golpe de vista. El artista, por tanto, hace uso de un único instante de la naturaleza, que recibe por medio del arte una duración inmutable y “por eso no debe expresar nada que

¹ CASTRO, S. J. (2017) *Filosofía del arte: El arte pensado*, p. 20

² DUFRENNE, M. (2017) *Fenomenología de la experiencia estética*. p. 283

no quepa pensar sino como transitorio.”³ Como en la pintura todo es visible de una única manera, estas artes deben servirse de alegorías pictóricas, que no significan lo mismo que lo representado, sino que lo completan.

Sin embargo, las artes temporales no están limitadas al uso de un único instante, sino que se conforma por la sucesión de varios. El poeta, por tanto, se ocupa de un arte cuya invención es más difícil que su ejecución, ya que tiene que conseguir que la emoción que la pintura transmite a golpe de vista sea asumida a través de las palabras. La sucesión de objetos se denomina acción y es la unidad que conforma todo arte temporal, el poeta, por ejemplo, tiene la misión de convertir los objetos estáticos en historia, a través de la narración. Es importante destacar que, a pesar de que las artes espaciales se sirvan de objetos yuxtapuestos y las artes temporales de objetos sucesivos, ambos son interdependientes, porque toda acción se desarrolla a través de un cuerpo y viceversa.

El objeto estético, no obstante, se conforma de tiempo y espacio de manera constitutiva. Se desarrolla a través de una relación activa entre el ser del propio objeto y el espacio-tiempo en el que se desarrolla, que funda una espacio-temporalidad propia. El objeto estético es, por tanto, una constitutiva relacionalidad y no puede aclararse, como veremos, sin referir al sujeto como conformación sustantiva de temporalidad y espacialidad, al sujeto como *Dasein* heideggeriano.

El objeto estético se descubre en relación con el sujeto y el yo posee una significación temporal y espacial. Mientras que el tiempo es forma del sentido interno y se aprehende a través del principio de la subjetividad, el espacio se constituye como principio de la exterioridad, nos presenta lo dado en cuanto que dado⁴. De esta manera, el espacio es necesario a la hora de entender cualquier conciencia del hombre, que, a pesar de que esencialmente es tiempo, según la obra de Husserl, necesitamos que opere un distanciamiento; establecemos que existe una coexistencia entre la temporalidad y la espacialidad originarias en el sujeto. La representación del tiempo, por tanto, opera con percepciones externas y se apoya en el contenido de dicha representación; sin embargo, también comporta una dimensión propia: la sucesión.

Existe, por tanto, un problema a la hora de hablar de las artes temporales y es la tendencia histórica a la espacialización del tiempo. Al espacializar el tiempo, encontramos que se desprende del sujeto y se convierte, a través de la acción del espacio, en un tiempo conocido y medible. Por ello “en lugar del flujo que cada uno somos, es un tiempo que

³ LESSING, G. E. (2014) *Laocoonte: o sobre los límites de la pintura y la poesía*, p. 34

⁴ KANT, I. (2019) *Crítica a la razón pura*.

tenemos. Y también es un tiempo que nos posee, siempre que, conociéndonos como objetos, nos inscribamos en él y ocupemos nuestro puesto entre los acontecimientos.”⁵

De igual manera, el espacio no puede determinarse fuera del tiempo. Así, al conocer algo lo asumimos como formando parte de nosotros, lo temporalizamos, y el espacio se anexiona al tiempo. Así, los movimientos exteriores pasan a ser la unión entre aquello que somos, tiempo, y lo que no, espacio. El juego presente entre espacio y tiempo se muestra de manera mucho más efectiva en la noción de acontecimiento, que nos permite afirmar, en palabras del fenomenólogo francés, Mikel Dufrenne:

1º que el espacio es descrito a partir del tiempo, y 2º que esta conexión se establece en el interior de un sujeto, es decir, que el movimiento no puede ser aprehendido en el mundo más que porque es antes que nada el acto de un sujeto que se despliega planteándose la posibilidad de un mundo.⁶

De esta manera, la solidaridad existente en el sujeto de la espacio-temporalidad se proyecta en el objeto estético a través de la espacialización del tiempo y la temporalización del espacio. No obstante, la reflexión estética debe partir de una manera inversa: a partir del espacio-tiempo que está inserto en la obra –presuntamente objetivo– vamos descubriendo la solidaridad presente en nosotros, lo que convierte a la obra en un cuasi-sujeto, capaz de generar un mundo que expresa en sí. No obstante, la obra no estará completa sin una referencia a un sujeto. Así, la podemos encontrar entrelazada al artista o al público, según el tipo de obra que sea. En las artes plásticas, por ejemplo, la obra se vincula de manera sustancial a su autor a través de la ejecución; por otro lado, las artes temporales necesitan de la figura del espectador para poder completarse.

Para tratar esta cuestión, abordaremos la noción de experiencia estética, la cual es central para comprender la recepción de la obra en el espectador y cuál es el papel del tiempo en la recepción de la performance en concreto.

⁵ DUFRENNE, M. (2017) *Op. Cit.*, p. 287

⁶ *Ibid.*, p 288

2. Experiencia estética

En el mundo del arte se puede hablar del tiempo desde dos perspectivas distintas: la duración –que correspondería más bien a un tiempo físico, que puede medirse con un reloj– y la experiencia, que es el término que utilizamos para referirnos a la vivencia de una obra desde el punto de vista del tiempo fenomenológico. Sobre la experiencia estética, muchos autores han establecido que es una condición *sine qua non* de que algo conforma una obra de arte. De esta manera, podríamos definir la obra de arte como aquello que se produce con la intención de proporcionar una experiencia estética. Esta experiencia conformaría una referencia a un estado mental particular que posee unas características propias que no podemos encontrar en otros estados mentales específicos.

Queda, por tanto, vinculada de manera esencial a la actitud estética, a la “contemplación de arte (bello) o la naturaleza (bella) de un modo desinteresado, independientemente de toda función que la obra de arte pudiese tener o de cualquier utilidad que a la naturaleza bella se le pueda dar.”⁷ A partir de ello, se genera un movimiento patémico entre el objeto y el sujeto, donde se recogen ciertas emociones de la obra, y que ha sido objeto de numerosos debates: ¿asumimos la emoción a través de la empatía? ¿Está vacío el objeto y nosotros proyectamos nuestros sentimientos en él? Esta cuestión está aún lejos de resolverse; sin embargo, es importante destacar que la obra de arte se recibe a través de un movimiento, a través del espacio-tiempo.

Como toda conciencia que se presenta en el espacio-tiempo, la obra requiere de una cierta distancia psíquica para con el objeto, como establece Bullough. Podemos encontrar posturas contrarias a este respecto, como la de George Dickie que establece que esta distancia psíquica no es más que un bloqueo psicológico de las acciones y pensamientos del espectador. Se denomine distancia o bloqueo, esta separación entre sujeto y objeto es aquello que nos permite enfrentarnos a una obra teatral trágica sin la necesidad de intervenir por el bienestar del actor. Es decir, la figura del personaje –en este caso particular– actúa a la manera de una barrera entre la obra y su receptor.

En torno a la noción de experiencia estética, además, encontramos la teoría de Beardsley, quien define las experiencias estéticas como “intensas, complejas y unificadas (coherentes y completas)”⁸ A pesar de que estas cualidades están directamente relacionadas con el objeto estético, son propias de la experiencia. A raíz de esto, Dickie manifiesta que, con esta definición, cabría la posibilidad de confundir la experiencia de

⁷ CASTRO, S. J. (2017) *Filosofía del arte: El arte pensado* p. 372

⁸ *Ibid.*, p. 383

compleción con la compleción de la experiencia, es decir, que las experiencias estéticas no tienen rasgos afectivos característicos, distintos de cualquier otro tipo de experiencias. La única posibilidad de hacer referencia a dichas experiencias es derivarlas de lo que, previamente, se habría caracterizado como un objeto estético. Esto lleva a Beardsley a diferenciar la experiencia de lo estético, lo cual se experimenta de manera más o menos habitual, de la experiencia estética, que sucede en términos de acontecimiento. Aun así, esto puede plantear ciertos problemas, como la posibilidad de tener una experiencia estética sin observar directamente el objeto estético, como sucede en el arte conceptual.

Goodman, por otra parte, establece que en la experiencia estética se da la vinculación entre sentimiento y conocimiento; a pesar de ello, establece que es difícil sostener que exista una experiencia estética aplicable solamente al arte.

Sin embargo, la aportación más importante a la definición de experiencia estética es de John Dewey quien, en su obra *El arte como experiencia*, trata de desentrañar las dificultades que encontramos en esta definición. La teoría pragmatista de Dewey se objetiva en una teoría sobre cómo funciona el pensamiento cuando nos enfrentamos a un problema; a través de ello, llega a la conclusión de que no tenemos una correspondencia ideal entre el pensamiento y el mundo. A pesar de que no exista una relación ideal mente-mundo, los conceptos que maneja nuestra mente son resultado de la interacción entre el sujeto y lo que le rodea. Dewey denomina situación a la forma de actividad de la inteligencia y esta se corresponde a una interacción entre el pensamiento y un ambiente. Las situaciones se caracterizan por tener un sentimiento distintivo, que les proporciona una dimensión estética a todas y cada una de ellas. Además, Dewey se postula en contra del dualismo que establece la separación entre organismo y mundo, a través del cual se asume que la cualidad estética se proyecta en el objeto.

A pesar de que la noción de experiencia para Dewey “no es una categoría fenomenológica sino un término para el complejo de operaciones y aprehensiones que suceden en lo que llama ‘la situación interactiva’”⁹, su teoría nos servirá a modo de base para poder, posteriormente, realizar un análisis de las distintas temporalidades que constituyen la performance. Dewey establece que esta experiencia se conforma como una unidad, que está caracterizada por una cualidad determinada que impregna la totalidad de la experiencia, a pesar de que esta esté conformada por partes variadas. Es decir –tomando el ejemplo de Husserl, sobre el que volveremos más tarde– una melodía quedará

⁹Ibid., p. 168

impregnada del sentimiento que transmita en su totalidad, a pesar de que las notas individuales no refieran todas al mismo sentimiento.

Uno de los aspectos más destacados de la experiencia es que, debido a su naturaleza, constituye algo en desarrollo, es decir, no puede tomarse como un dato, sino que es algo que acontece temporalmente. Toda experiencia, además, posee una fase consumatoria que “viene caracterizada por el sentimiento de que, en la inmediatez del momento presente, los esfuerzos previos de uno adquieren su fruición.”¹⁰ Así pues, el modo consumatorio de la experiencia se conforma, según Dewey, como la vida en el sentido más pleno. Como algunas de las experiencias consumatorias vienen acompañadas de una intensificación de la conciencia de un objeto, Dewey establece que, en este caso,

la experiencia y el objeto mismo son ambos estéticos: un objeto es peculiar y predominantemente estético cuando los factores que determinan cualquier cosa que pueda ser llamada una experiencia son elevados sobre el umbral de la percepción y se hacen manifiestos por sí mismos.¹¹

Los tratados anteriores a la obra de Dewey separaban el arte del resto de experiencias que conformaban la vida; sin embargo, en *El arte como experiencia*, encontramos una manera de establecer una continuidad entre la vida y el arte. El arte se nos presenta de manera habitual, a través de nuestras relaciones con el entorno y lo que caracteriza la experiencia estética como fundamentalmente distinta de otras experiencias es la incorporación de la percepción de manera total. De esta manera, el arte no va a depender de esencias previas, sino de esencias que han sido previamente extraídas por los artistas; el arte es una forma de experiencia. Dewey establece, además, que “el producto del arte [...] no es la obra de arte, sino que ésta se realiza cuando el ser humano coopera con el producto de modo que su resultado sea una experiencia gozada a causa de sus propiedades liberadoras y ordenadas.”¹² Lo que prima, por tanto, no es el objeto artístico, sino la experiencia estética y esta no se encuentra solo en el objeto estético.

Si bien el objeto estético conforma una de las partes principales de la experiencia estética, no podemos reducirlo simplemente a ello. La experiencia, en tanto que es “cuestión de la interacción del organismo con su ambiente, un ambiente humano así como

¹⁰ CASTRO, S. J. (2017) *Filosofía del arte: El arte pensado* p. 172

¹¹ *Ibid.*, pp. 172-173

¹² DEWEY, J. (2008) *El arte como experiencia*, p. 241

también físico, que incluye los materiales de la tradición y las instituciones, así como las circunstancias locales”¹³, requiere de un sujeto, un objeto y su interacción y, por lo tanto, es irreductible a tan solo uno de ellos. El arte y la experiencia estética se conforman de la misma manera, a través de un proceso, y, por ello, no podemos reducir el arte al objeto. Como se observa, la noción de experiencia es nuclear en el estudio de la disciplina artística y, al tratarse de un proceso, es decir, de un transcurrir del tiempo, podemos cuestionarnos si todo el proceso es igual de importante para la creación, la recepción y la obra de arte.

Una obra de arte es el resultado de una interacción entre un individuo, generalmente el artista, y algún medio de producción, ya sea material o intelectual. Por medio del objeto puede el espectador ser embriagado por la experiencia artística al llevar a cabo una reconstrucción de lo experimentado por el artista durante la creación. Sin embargo, Dewey defiende que esta reconstrucción no tiene por qué ser idéntica a la del autor, sino más bien paralela. Se establece, por tanto, la obra de arte como un objeto relacional –una experiencia pura– que, como tal, no puede existir independientemente del objeto ni fuera del tiempo.

La expresión de la obra de arte –iniciada por el artista en términos de autoexpresión y completada por el público en respuesta de la pieza artística– constituye el movimiento de la obra de arte hacia su cumplimiento significativo. Esta es, por tanto, “un proceso continuo en el que el objeto interactúa en la experiencia de otros y genera significado.”¹⁴

Además, la experiencia estética es poseedora de ciertas características temporales que actúan como condiciones formales de la forma estética. Entre ellas, la anticipación cuya compleción es “la fase más alta de la experiencia estética. La percepción es más intensa porque toma para sí todas las partes que han sido observadas previamente y las mezcla en una experiencia intensa, unificada y con significado.”¹⁵ Junto a la anticipación, encontramos otras propiedades como la continuidad, la acumulación, la conservación y la tensión que, en conjunto, conforman la obra de arte como producto de una relación entre sujeto y objeto.

¹³ Ibid., p. 278

¹⁴ CASTRO, S. J. (2017) *Filosofía del arte: El arte pensado* p. 185

¹⁵ Traducción propia de: “The fulfillment or realization of the anticipation is the most heightened phase of the aesthetic experience. Perception is richer because it takes up into itself all of the strands that have been previously observed and fuses them into an intense, unified, and significant experience.” HOOK, S. (1939) *John Dewey: An Intellectual Portrait*, p. 201.

Asimismo, la conciencia de la totalidad, es decir, del conjunto como un proceso ya finalizado, pasa a ser una parte fundamental de la obra. En palabras de Dewey,

un pintor debe padecer conscientemente el efecto de cada toque de pincel, o no será consciente de lo que está haciendo y del estado en el que se encuentra su trabajo. Además, debe ver cada conexión particular del hacer y el padecer en relación con el todo que desea producir. Aprehender tales relaciones es pensar, y uno de los modos más exactos modos de pensamiento.¹⁶

A pesar de que se suele caracterizar la experiencia estética como la percepción de una unidad o forma cualitativa de cualquier situación, objeto o evento, Dewey establece que, aunque esta es pre-eminentemente estética, se da en cualquier experiencia que sea distintiva, no solo en la experiencia estética. Además, la concepción clásica de forma –en el sentido de universal capaz de albergar un número indefinido de materializaciones– no puede albergar la individualidad propia de la obra de arte.

La experiencia estética, para Dewey, siempre es más que lo que propia obra de arte muestra. Esta, como hemos visto, no se conforma únicamente de la obra de arte en sí, sino que consta de otros elementos: el autor y el receptor. No obstante, la obra es el comienzo de la experiencia estética, ya seas su autor o receptor, y, por ello, es importante analizar sus componentes y la temporalidad que los habita como modo de partida en la reflexión sobre el tiempo y el arte.

2.1. La obra

El objeto estético es el inicio de la reflexión sobre la experiencia estética. Las obras de arte son múltiples, pero, aun así, Mikel Dufrenne trata de buscar las invariantes de la obra de arte, su estructura en general, lo que le permite ser obra a pesar de las diferencias de sus determinaciones formales; estas serán mencionadas en *Verdad y método* como las características que permiten a la obra albergar distintas temporalidades. Para abordar la cuestión de la experiencia estética en términos de la obra, se tratarán los mismos puntos que Dufrenne en su obra *Fenomenología de la experiencia estética*: la materia, la materia-sujeto y la expresión. Asimismo, a partir de la obra de Gadamer se establecerá un vínculo entre la temporalidad establecida por la obra y la tesis de Dufrenne que establece que la obra tiene que ser completada por un sujeto.

¹⁶ DEWEY, J. (2008) *Op. Cit.*, p. 53

2.1.1. La materia

La materia es un componente esencial de todas las obras. Esta aborda el plano de lo sensible y es importante no confundirla con lo material. Así pues, resulta muy esclarecedor el ejemplo que nos ofrece el propio autor: en la música la materia es el sonido, mientras que lo material es el instrumento. La parte material de la obra o bien se disimula o bien se incluye como soporte de lo sensible. Existen artes, como la arquitectura, que son indisociables del material y, por tanto, no se trata ya como un medio sino como parte de la totalidad del objeto de contemplación. En las artes en las que no se asocia la materia con lo material, no obstante, el artista trata de hacer aparecer el material como la materia, puesto que lo inteligible solo se da en lo sensible.

Dentro de lo sensible, además, encontramos que el objeto representado conforma un elemento indispensable para que se dé la experiencia estética. Lo sensible, por tanto, tiene que ser cuidado y compuesto de manera que pueda percibirse sin dar lugar a error, para que pueda establecer una relación que consiga acceder a la conciencia temporal del sujeto. Por ello, cualquier obra –aunque no sea musical– comporta esquemas armónicos; estos se encargan de definir y clasificar los elementos del lenguaje estético en “gammas” y, dentro de cada gama, establecen los acentos que confieren a la obra su apariencia particular. De esta manera, podemos establecer que toda obra de arte posee una tela de fondo, que es su horizonte de significación; pero, además, una tela de fondo que es constituida por la materia elemental.

Dufrenne sostiene, además, que “toda obra implica con los esquemas rítmicos una disposición de elementos que figuran y ordenan su movimiento, ese movimiento por el cual se temporaliza, a veces, la obra secretamente y se convierte en un ser animado.”¹⁷ A pesar de que la obra se desarrolle primordialmente en el espacio, podemos observar que a menudo la referencia a las partes que la conforman se hace a través de elementos con una gran carga temporal, como el ritmo o la armonía; es decir, las artes espaciales hacen una sugerencia del tiempo a partir de una progresión espacial. Las artes que son principalmente temporales, por otro lado, adoptan el tiempo como una manera de regular su transcurrir; esta utilización del tiempo como materia permite restituir la duración a través de la incidencia en la oposición entre lo idéntico y lo diferente. El tiempo no puede ser conocido si no es mediante la permanencia, que constituye “una reiteración de lo idéntico siempre que no excluya lo variable.”¹⁸ Dentro de la utilización del tiempo como

¹⁷ DUFRENNE, M. (2017) *Op. Cit.*, p. 311

¹⁸ Ídem.

materia, podemos establecer que el ritmo no tiene una función tanto de medir el tiempo como de suscitarlo. A través de lo agógico¹⁹, de juegos de aceleración y retraso, la obra interioriza el tiempo y lo integra de manera profunda en la estructura de lo sensible.

Cuando nos referimos al tiempo de la materia sensible de la obra, encontramos una de las principales temporalidades que la conforman: el tiempo histórico, que se asocia a esta “porque la obra de arte es el producto de un hacer, del tiempo humano de la historia: todo objeto estético es ‘un monumento histórico’”²⁰. En las obras temporales, además, sus representaciones, su darse al espectador va variando al mismo tiempo que lo hace el ejecutante o el espectador. El objeto estético es histórico en tanto que está conformado en un momento histórico, se deja explicar –más o menos voluntariamente– a través de la historia y, del mismo modo, la expresa. La historia que enmarca la obra es un devenir y, en tanto que la obra queda enmarcada por ella, también pertenece al tiempo de las cosas. El objeto estético, por tanto, está dotado de una temporalidad que se puede denominar “impotente.” A través de esta temporalidad, la obra genera un movimiento hacia su propio sentido, que lleva a distinguir entre la significación enunciada por el tema y la expresión que emana de la obra como totalidad.

2.1.2. La materia-sujeto

Lo sensible, si bien es una parte esencial, no agota la obra. El arte no se limita a una exhibición de lo sensible. De manera asidua, encontramos que la obra de arte representa algo; posee una materia-sujeto²¹. En la materia-sujeto se abre el camino de significación de la obra, lo sensible de la materia pasa a convertirse en signo. El objeto representado, sin embargo, no tiene por qué ser un objeto real. La representación no es una copia, sino más bien una apelación a concepto, en el sentido de que el objeto representado tiene que ser identificable. Este “exige ser reconocido y nos obliga a separarnos de la apariencia.”²²

El arte, además, es más consciente de sí mismo en aquellos momentos en los que genera un lenguaje propio. Esto, no obstante, conforma un peligro: el objeto representado puede acabar acaparando la obra al completo, ofuscando la experiencia estética. El arte, en tanto que se propone a sí mismo como un lenguaje, se nos presenta como algo a contemplar, no a comprender. No obstante, “la materia-sujeto puede usurpar el interés porque desempeña un papel que es irremplazable; a veces, hasta papeles distintos para el

¹⁹ Término que designa modificaciones temporales en artes tales como la música.

²⁰ Ibid., p. 199

²¹ Concepto extraído de la obra citada de Mikel Dufrenne, pg. 603.

²² Ibid., p. 314

espectador y para el artista.”²³ El objeto representado ofrece a lo sensible un medio para servir sin que por ello desaparezca en el propio acto de servicio; ayuda a la exaltación de lo sensible.

De esta manera, el arte no puede añadir a aquello que ya se ha constituido o identificado porque solo conseguiría alterarlo. El arte no conforma tanto una interpretación como un hacer; es decir, no tiene por qué copiar el objeto representado, sino expresarlo o, quizá mejor, dejar que se exprese por sí mismo. La obra de arte parece frágil al modo de las cosas, por su conformación de materia sensible, y, sin embargo, a través de la apelación al concepto representado se resiste al destino común de los objetos: la alteración, el perecimiento. Encontramos aquí otra de las temporalidades del arte: la vinculación del objeto estético con la eternidad. La materia-sujeto es diferente en su propio soporte; no es alterable, no envejece, no se transforma en ruinas. El objeto estético solo desaparece si el soporte lo abandona o cambia si el soporte es mutilado.

La propuesta de Gadamer sobre la obra de arte permite profundizar en la reflexión de este aspecto. Esta gira en torno a la noción de acontecimiento, que vincula directamente el tiempo con la obra de arte. Cuando estamos ante la obra, acontece lo que Gadamer denomina “tiempo lleno” y la obra, de esta manera, queda vinculada a la eternidad. El objeto estético en sí no se puede alterar a través del paso del tiempo, sino que en él encontramos la fusión de los límites del tiempo entre el origen y el presente. La simultaneidad y actualidad del ser estético se denomina intemporalidad y, para poder analizarlo, debemos pensar de manera conjunta la temporalidad y la intemporalidad. Sin embargo, esta contraposición genera, para la conciencia que la experimenta, una falta de continuidad y, “lo que tiene que lograr cualquier comprensión del tiempo es precisamente la continuidad.”²⁴

La estructura temporal del juego del arte, presentado en este caso a través de la materia-sujeto, genera un presente *sui generis* que Gadamer asocia con el fenómeno de la fiesta. Esta modifica su aspecto sensible de una vez para otra, ya que cada fiesta es distinta de la anterior; pero estos cambios se aplican sobre la fiesta originaria. La fiesta no está determinada por su origen, sino que es la misma y distinta; su propio ser se ubica en el ir y venir propio de la festividad. Podemos entender la fiesta y, por tanto, la materia-sujeto como una reactualización de un acontecimiento que tuvo lugar en ‘un comienzo.’

²³ DUFRENNE, M. (2017) *Op. Cit.*, p. 315

²⁴ GADAMER, H. G. (1997) *Verdad y método*, p. 166

2.1.3. La expresión

La expresión es el tercer elemento fundamental del estudio de la estructura de la obra de arte en general. No puede separarse de la materia-sujeto y, por tanto, tampoco de lo sensible. Dentro de los caracteres principales del objeto estético, podemos encontrar el ofrecimiento de una pluralidad de sentidos, que no se yuxtaponen, sino que más bien se organizan en una jerarquía propia de la obra.

Dentro del ámbito de la expresión, es importante diferenciar entre la pluralidad y la ambigüedad. En la ambigüedad –a diferencia de la pluralidad– encontramos la obra atascada en el signo. Esto se da, sobre todo, cuando encontramos obras con sobreabundancia de sentidos; aun así, estas son consideradas como obras más auténticas. La pluralidad la explica Dufrenne desde el ejemplo del dualismo que encontramos en las parábolas evangélicas. En ellas, podemos encontrar un sentido literal y otro figurado, que actúa de enseñanza a aquellos que estén abiertos a la interpretación del sentido literal.

La obra auténtica, además de poseer estos atributos expresivos, posee una cuarta dimensión: un conjunto de sentidos que comporta una profundidad. En esta profundidad de sentidos, podemos encontrar que todas las interpretaciones pueden ser verdaderas, ya que la significación puede desarrollarse en planos diferentes. Sin embargo, “el carácter inagotable del sentido del objeto estético no se debe a lo inagotable que pueda ser el objeto representado, como tampoco al tipo de filosofía que asuma.”²⁵ El objeto representado adquiere un carácter irrefutable en la representación, pero guarda del objeto natural el carácter de inagotable. Es decir, como hemos visto previamente, la expresión reactualiza la obra original a través de su ejecución, que está marcada por el tiempo y el espacio que rodean al ejecutor.

Además, es importante tener en cuenta que la expresión no puede analizarse. El análisis topa con ella como límite; es el fundamento de la intersubjetividad. La expresión, en tanto que es una cualidad, “no se deja descomponer ni componer. La expresión es captada de golpe y como una unidad indescomponible.”²⁶ El análisis nos muestra que el objeto estético es un para-sí, debido a que el poder de expresión que posee lo hace conformarse como una cuasi-subjetividad. Esto genera en el objeto estético un movimiento y, por tanto, una temporalidad propia. Dicha temporalidad se nos revela como duración; el objeto estético es un casi-sujeto y, como tal, necesita de un sujeto para completarse.

²⁵ Ibid., p. 324

²⁶ DUFRENNE, M. (2017) *Op. Cit.*, p. 326

2.1.4. Aquí y ahora: eternidad y contingencia de la obra

Así pues, podemos ver cómo la obra tiene distintas formas de albergar la temporalidad. Mientras que lo sensible de la obra nos muestra de manera clara el tiempo histórico en el que se creó o en el que está siendo ejecutada, la materia-sujeto, el concepto al que apela la obra se sitúa en un tiempo eónico, que lo mantiene inalterable con el paso de los años. Además, la cuasi-subjetividad que conforma el objeto estético a través de su expresión, nos remite a una conformación espaciotemporal de la obra, que se asemejaría a la conformación del sujeto, en términos heideggerianos, que actúa como compleción de la obra.

La relación que establece un sujeto con la obra es aquello que genera una vivencia, un acontecimiento o una situación. Esto, en el fondo, no es otra cosa que la vinculación de un sujeto con un objeto –en este caso, un objeto estético– que se da en un aquí y un ahora. A pesar de que la obra se mantenga inalterable, habite el tiempo eónico, no vamos a poder encontrar dos relaciones idénticas con la obra, ni de dos sujetos distintos, ni del mismo sujeto en diferentes momentos. El aquí y ahora es clave para comprender cómo entendemos las obras de arte.

2.2. *El artista*

En la creación artística podemos distinguir dos maneras de entender la figura del artista: como aquel que inventa o como aquel que ejecuta la obra; esto es clave para distinguir la manera en la que el sujeto asimilará la obra en términos de temporalidad. Sin embargo, es necesario hacer previamente una reflexión general sobre la figura del artista y cómo se vincula con la obra para poder sentar las bases del posterior análisis sobre la temporalidad que habita los distintos tipos de artista al generar una obra de arte.

2.2.1. “Homo narrans”

La vinculación entre tiempo y artista suele dar lugar al relato que, siguiendo las palabras de Ricoeur, es aquello que confiere una totalidad significativa y una sucesión ordenada en el tiempo. A pesar de que las artes tiendan a concebir frutos intemporales y, por tanto, a eternizar el tiempo, la narratividad es la manera en la que la temporalidad pasa a hacerse discurso.

En la narrativa, el tiempo cronológico se somete a la narrativa de un orden lógico y se abre una tercera dimensión del tiempo: la dimensión narrativa que, situada entre la dimensión cronológica y la fenomenológica, actúa como mediadora. Es a través de la

narración que se cosmologiza el tiempo vivido y se humaniza el tiempo cósmico. A pesar, por tanto, de la imposibilidad de unir presente, pasado y futuro, en la narración encontramos la mediación entre la vivencia y la cronología. Sin embargo, ¿es todo artista un narrador o es un término para aquellos que crean a través de palabras? ¿Es posible narrar a través del cuerpo?

Cuando hablamos sobre narratividad, es importante tener en cuenta que

a los varios atributos con que se ha investido al ser humano, Roland Barthes agregó uno más es un animal que narra [...] que tiene la disposición de organizar la experiencia según formas narrativas; o bien, que son de naturaleza narrativa las formas de la conciencia y la experiencia en el tiempo.²⁷

Cuando el ser humano integra en sí la trama de aquello que le sucede y que pretende objetivar en obra de arte, no lo integra únicamente, sino que la dramatiza a través de la multiplicidad de expresiones estéticas; en este caso, la performance. Lo acontecido durante una obra de teatro, por ejemplo, lo entendemos como una traducción de un texto a lo corporal; sin embargo, la performance descentraliza el elemento del texto en sus piezas. De esta manera, no debería ser visto como algo que representa, sino más bien como una creación a través del cuerpo. Estamos ante un acontecimiento kairológico y su principal fuerza es el propio proceso de ejecución. Pero ¿cómo influye ésta en nuestra recepción de la obra como espectadores? ¿Cómo la recibe el propio artista?

2.2.2. El ejecutante no es el autor

Las obras en las que el ejecutante no es el autor son aquellas en las que el objeto estético pasa por el hombre; es decir, el hombre pasa a ser la materia de la obra. En este tipo de artes podemos encontrar que la idea necesita ser vivida para poder conformarse como una idea auténtica.

De esta manera, el ser de la obra –que necesitaba ser completado a través de un sujeto– es revelado a través de la ejecución; el propio ejecutor completa la obra. Sin embargo, hasta cierto punto, la ejecución no deja de ser una interpretación; es decir, si bien la ejecución completa el ser de la obra y apunta hacia su verdad, ésta no es fija. La verdad y el sentido cambian con cada ejecución en la medida en que cada ejecución es

²⁷ DÍAZ, R. (2023) *El fulgor de la presencia*, p. 311

distinta e “inventa” la obra. La buena ejecución de una obra, además, es aquella que se funde con la obra. Así pues, cuando acudimos al teatro es mucho más fácil que nos demos cuenta de una mala actuación que de una actuación espléndida porque la mala ejecución desentona con el objeto estético y se hace notar más fácilmente. Es decir,

la obra se completa en la ejecución, pero a la vez ella juzga la ejecución en que se encarna y realiza [...] la existencia concreta que la obra obtiene es una existencia normativa: la realidad debe manifestar una verdad que se da a conocer en esta realidad.²⁸

La ejecución debe inventarse y, como tal, la representación pasa entonces a entenderse como una creación. La obra que se completa a través de la ejecución termina de crearse mientras se está desarrollando, a través de su desarrollo. Por ello, a pesar de que la obra se instaure en el tiempo eónico como obra de arte –por ejemplo, el guion de una obra de teatro– las representaciones que nos encontremos no van a ser nunca iguales. La creación completa la obra, pero no siempre de la misma manera; esta depende de la situación circundante –que no va a ser dos veces igual– para poder desarrollarse de manera plena.

2.2.3. El ejecutante es el autor

Las artes en las que el ejecutante y el autor coinciden son, generalmente, las artes espaciales. Podemos pensar, por tanto, que cuando la ejecución y la creación de la obra se distinguen, tenemos algo por encima de la ejecución que se impone sobre ella. En este caso, la obra no es más que una exigencia y necesita al artista como instrumento para suplirse. Durante esta actividad, además, la creación de la obra solo puede apoyarse en sí misma, en su propio producto.

En estos casos, el artista se encuentra como sirviendo a la obra, ya que “no es él quien quiere la obra, es la obra la que se quiere en él, quien de hecho le ha elegido, quizás a pesar suyo, para adueñarse de él y encarnarse, de manera que su proyecto no es más que el deseo y la voluntad de la obra en él mismo.”²⁹

Además, podemos encontrar que la obra de arte –en la que ejecutante y autor coinciden– debe pasar a una existencia concreta. Su ser debe igualarse con su aparecer en el mismo movimiento en el que su exigencia pasa a estar cumplida. La obra debe dar el paso de lo abstracto a lo concreto.

²⁸ DUFRENNE, M. (2017) *Op. Cit.*, p. 67

²⁹ *Ibid.*, p. 73

2.2.4. Aquí y ahora: acontecimiento como momento de creación.

La creación artística, como hemos visto, responde a la exigencia de la propia obra o a la necesidad de la misma por completarse. Sin embargo, es importante tener en cuenta que el momento de creación de la obra también es único. El artista responde ante un aquí y un ahora, que se imprime en la obra que permanece. El sentimiento de urgencia que genera la creación artística es parte de un *hic et nunc*, es irrepetible y marca de manera definitiva la creación.

Podemos preguntarnos, no obstante, por qué el artista se siente empujado por esta exigencia de la obra. El artista crea porque dentro de la obra de arte podemos encontrar el anhelo del salto al vacío, a la nada. La nada habita en lo más hondo del ser como pulsión de creación, como motor del movimiento hacia la generación de formas en donde no había nada. Pero ¿qué inicia la necesidad de crear en el autor? El impulso de la creación nace en un aquí y ahora concreto, cuando el artista entra en contacto con su propia nada, la muerte. El inicio de la creación es el inicio de la búsqueda de trascendencia del artista.

Aun así, el artista no solo crea con la pretensión de este salto, sino también como consecuencia de la nada. Tal y como establece Sartre, “a esta posibilidad que tiene la realidad humana de segregar una nada que la aísla, Descartes, después de los estoicos, le dio un nombre: es la *libertad*.”³⁰

El arte, por tanto, responde a la nada como constituyente y como motor; cuando nos situamos frente a la obra, además, “ponemos en acto [...] los dos movimientos definidores de nuestra presencia existencial en el mundo: el de llegar a ser donde nada era y el de la monstruosidad de la muerte.”³¹ La creación artística y el objeto estético son el resultado, por tanto, de una esencial negación. Al comprenderse mortal, la conciencia occidental ha elaborado obras que hablan, cantan y muestran sus comprensiones del amor, entre otras cosas.

De esta manera, en el acto de la creación artística podemos intuir –a través del ejercicio de la libertad humana, en tanto que la obra podría no darse– la presuposición de un aquí y ahora al sometimiento a la experiencia de la forma significativa. Cualquier forma de arte comienza en la inmanencia, pero no es ahí donde finaliza; “esto significa sencillamente que la empresa y el privilegio de lo estético es activar en presencia iluminada el *continuum* entre temporalidad y eternidad, entre materia y espíritu, entre el

³⁰ SARTRE, J. P. (1993) *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica*, p. 60

³¹ STEINER, G. (1991) *Op. Cit.*, p. 254

hombre y ‘el otro’”³² El artista, en busca de aquello que consiga trascender su propia muerte, se somete a las demandas de la obra, que busca el establecimiento de una continuidad entre lo Uno y el otro; el artista ejerce su libertad cuando decide iniciar su búsqueda más allá de la contingencia, pero una vez iniciada la creación, “la *poiesis* se abre a lo religioso y lo metafísico, y está garantizada, asegurada por ellos.”³³

La obra de arte, no obstante, va a verse incompleta desde la óptica de la experiencia si se limita únicamente a ser creada. Para poder hacer un análisis pleno de este término y, por tanto, de las distintas temporalidades que abarcan la noción vinculante entre arte y tiempo, la experiencia, debemos también estudiar la manera en la que el espectador recibe la temporalidad de la obra. ¿Se instaura en él la misma temporalidad o surge una nueva? ¿Es posible que en la misma experiencia estética sujeto y obra conformen dos polos distintos en términos de temporalidad? La experiencia estética del espectador se analizará desde su predisposición a dejarse llevar por el objeto estético, es decir, desde la actitud estética.

2.3. *El espectador.*

La obra busca del espectador, tal y como se ha expuesto, que la finalice. El público actúa completando a la obra en su ser; esto, además, demuestra la necesidad de una colaboración entre el público y el artista para que la obra pueda llegar a su compleción.

Existen dos maneras en las que el público se puede postular frente a la obra: como testigo o como ejecutante. Las obras que requieren el público como testigo son las que hemos denominado espaciales, que requieren nada más que la consagración³⁴ del espectador, que debe tratar de mantenerse lo más imparcial posible ante la obra. Sin embargo, ¿es posible mantenerse impassible ante la obra de arte? Aunque no requiera de la presencia del espectador para ejecutarse, la obra de arte, como se ha establecido previamente en la obra de Dewey, se conforma al modo de una experiencia. De esta manera, el sujeto va a verse implicado de manera directa. Dewey sostenía esta idea al afirmar que

para percibir, un contemplador debe crear su propia experiencia. Y esta creación debe incluir relaciones comparables a las que sintió el creador. No son las mismas en sentido

³² Ibid., p. 275

³³ Ídem.

³⁴ Término extraído de la obra citada de Mikel Dufrenne, pg. 155. Se utiliza para denominar la manera en la que el público le confiere a la obra su valor objetivo.

literal. No obstante, en el contemplador, como en el artista, debe producirse un ordenamiento de los elementos del todo que es, en su forma aunque no en los detalles, el mismo proceso de organización del creador de la obra experimentada conscientemente.³⁵

Las artes temporales, además, requieren al público como un ejecutante, lo que significa que debe tomar parte en la ejecución de la obra. Así, el actor de teatro se sostiene gracias al intercambio que genera con el público, quien le permite a través de sí mismo vivir su papel. Ante la presencia del espectador, “el texto halla una voz que es de hecho y de pleno ‘voz’, dado que esta voz se dirige a un público cuyo silencio es la respuesta más estremecedora.”³⁶

La obra llega a su máxima expresión a través del espectador, que es el momento en el que se alcanza el culmen de la experiencia estética que revela la propia expresión de la obra. De igual manera, el espectador se afirma cuando, al recibir la obra, esta le devuelve su propia imagen. Es decir, cuando el espectador se halla esencialmente abierto a la obra –en la actitud estética propiamente– alcanzamos el aquí y ahora decisivo en la noción de experiencia estética. Sin embargo, esta actitud estética no puede comenzar de manera abstracta, sino que lo hará a través de aquello que nos permite relacionarnos con el mundo: el cuerpo y, por tanto, la percepción.

2.3.1. La percepción estética.

La percepción estética, también llamada *aisthesis*, es fundamentalmente distinta de la percepción ordinaria. Si bien posee los mismos atributos en tanto a continuidad temporal, por ejemplo, se diferencia por la cualidad de asombro o admiración que la caracterizan, porque “el arte arranca de lo que ha entendido y termina en la admiración.”³⁷ Esta percepción, además, es una de las partes fundamentales de la experiencia estética y, sobre todo, de la recepción de la obra por parte del espectador. Queda marcada, además, por cambios y características de la época en la que la obra es creada y recibida: tiene una evolución, un movimiento histórico.

Esta percepción se ha caracterizado históricamente como una percepción placentera, sin embargo, no es equiparable a cualquier placer. La clave de la percepción

³⁵ DEWEY (2008) *Op. Cit.*, p. 62

³⁶ DUFRENNE, M. (2017) *Op. Cit.*, p. 87

³⁷ DEWEY (2008) *Op. Cit.*, p. 305

estética –o *aisthesis*– está en la distinción de dos niveles: uno que remite al placer y otro que remite a la valoración del contenido del objeto estético.

Es característico, además, de este tipo de percepción que nos veamos embriagados por la admiración; “en la *aisthesis* reparamos y fijamos nuestra atención; aterrizamos en la cosa concreta [...] para que nos sugiera a partir de su singular individualidad.”³⁸ Además, en la vivencia del objeto estético nos encontramos bajo su soberanía. Estamos completamente en manos del objeto y, paradójicamente, el receptor no huye, sino que se permite demorarse y deleitarse en el objeto, atender a su acontecer. Existen ciertos pensadores, como Dickie, al que se mencionaba previamente, que establece que este deleite no es sino convencional. No obstante, en tanto que el aquí y ahora del arte puede ser recibido fuera de aquellas instituciones que, supuestamente, predisponen a que el sujeto se abra al placer estético mantendremos que el objeto estético es, de hecho, la parte inicial y principal de esta experiencia y, por tanto, de la actitud y la percepción estética.

La Escuela de Constanza inició lo que se denomina la estética de la recepción. Ésta consiste en la defensa de la recepción de la obra de arte como algo autónomo de la creación o de las intenciones e interpretación del artista que la creó. Se habla, por tanto, de un ámbito “productivo o creativo de la recepción, la cual no es mera recepción pasiva o mera hermenéutica adivinatoria del significado oculto y verdadero que el autor ha querido expresar en su obra.”³⁹

La recepción conforma un ámbito creativo, ajeno a la producción de la obra. Para que la elaboración de una interpretación se vea sustentada, la obra tiene que ostentar alguna significación que el sujeto pueda captar a través de la percepción. La experiencia estética requiere de una predisposición del sujeto a dejarse llevar por la obra, la actitud estética. Cuando un sujeto se predispone para la experiencia estética, es decir, cuando la adopta, la percepción estética es solo el primer paso que debe dar; es el primer movimiento que indica que la experiencia estética está siendo vivida desde el lado del espectador.

2.3.2. La presencia.

La percepción estética, además, implica una significación; es decir, que nos introduce en una reflexión o en una acción y, por tanto, se integra en la trama de nuestras vidas. Podemos describir la percepción estética como conocimiento, como un descubrimiento

³⁸ BURGOS, R. P. (2011). *La relación estética*, p. 412

³⁹ *Ibid.*, p. 399

de lo que existe más allá de las apariencias. La significación está presente en la obra cuando la unión entre situación y naturaleza se atiene a dos condiciones:

primera, que esta unión sea, en cierto modo, sellada en el comportamiento, es decir, que revista un cierto carácter de urgencia o de autoridad; el sentido no es, en principio, algo que pienso con indiferencia, sino algo que me concierne y me determina [...] Segunda, esta condición es esencialmente imperiosa, que el sentido sea captado inmediatamente en el signo.⁴⁰

Desde la perspectiva de la presencia, además, es importante tener en cuenta que los objetos se dan antes a mi cuerpo que a mi pensamiento. Análogo al ser-a-la-mano de Heidegger, la obra de arte se dirige primero a nuestro cuerpo y después genera un trabajo en la inteligibilidad.

De esta manera, en el plano de la percepción hallamos todos los objetos dados, pero ninguno conocido. La percepción heredará la impresión de plenitud y continuidad; la significación se experimenta a través del cuerpo debido a su convivencia con el mundo, es decir, la significación es aprehendida por el sujeto a través de la experiencia que, previamente, Dewey nos ha definido como la relación entre el sujeto y su ambiente. El objeto estético, por tanto, se anuncia primero al cuerpo en el plano de la presencia; la unidad de la expresión que nos es dada solo podemos entenderla si la diversidad sensible de la obra ha sido asumida previamente. Es decir, solo podré entender la melodía como triste, cuando haya asumido que las diferentes notas que he escuchado forman parte de una unidad.

El cuerpo, en tanto que está asociado a la percepción, requiere la presencia del objeto estético para poder comprender su sentido. Sin embargo, el objeto estético no está solo en función del cuerpo, sino que debe también suplir las necesidades inteligibles que la obra la exija al artista y a su público.

2.3.3. Aquí y ahora: de la representación a la interpretación.

En este punto, es importante retomar la obra de Gadamer, *Verdad y método*, porque en ella encontramos una reflexión directamente vinculada al tiempo del espectador, la vivencia. El análisis de la experiencia estética nos ha servido como base para establecer

⁴⁰ DUFRENNE, M. (2017) *Op. Cit.*, p. 336

cómo el arte es capaz de desarrollarse de manera temporal; posteriormente hemos hablado de aquellas temporalidades que habitan la obra de manera simultánea: el tiempo histórico y el tiempo eónico. Como la compleción de la obra se lleva a cabo a través del sujeto, hemos analizado la figura del artista, en la que hemos destacado la temporalidad en términos de desarrollo y ejecución. Pero ¿qué es capaz de generar la obra en el espectador?

Según Gadamer, formar parte del juego del arte siendo espectador implica el carácter de un estar fuera de sí, al igual que en la fiesta, un ejemplo al que ya aludimos previamente. Lo que recibe el espectador del juego del arte no se agota en el sentimiento momentáneo de sentirse arrastrado por ello, sino que incluye una pretensión de permanencia. Sobre esto, sostiene Gadamer que “algo se convierte en una vivencia en cuanto que no solo es vivido, sino que el hecho de que lo haya sido ha tenido algún efecto particular que le ha conferido un significado duradero.”⁴¹ Es decir, cuando el espectador se entrega al juego del arte, genera una vivencia.

Gadamer recoge la idea de Heidegger y establece que cuando algo –en este caso, una obra de arte– tiene como determinación óptica expresar una vivencia, solo podrá ser comprendido en una vivencia. La vivencia se vincula a la unidad de un todo de sentido y, por lo tanto, una vivencia no es simplemente un algo que pase, sino que es algo que se piensa como unidad y a través de ello se piensa una manera nueva de ser uno; es una unidad de sentido que se constituye en el recuerdo. Lo que se denomina vivencia, entonces, es algo inolvidable y fundamentalmente inagotable para la determinación comprensiva de su significado.

La vivencia se extrae de la continuidad de la vida y refiere a su vez al todo de esta; al integrarse en el todo de la vida, el todo de la vida se integra en ella. Por ello, la determinación propia del arte es convertirse en vivencia estética y conseguir “que arranque al que la vive del nexo de su vida por la fuerza de la obra de arte y que, sin embargo, vuelva a referirlo al todo de su existencia.”⁴²

En *Verdad y método* se hace referencia, además, al término *Erlebnis*. Este nace del término alemán *das Erlebte*, lo que es vivido por uno mismo, algo pasado que ha ganado permanencia. La nueva formación, *Erlebnis*, se traduce al español como vivencia y refiere, por una parte, a la inmediatez que precede al arte y que ofrece el soporte para la interpretación y, por otra, a su resultado permanente. Así pues, se hace necesario el

⁴¹ GADAMER, H. G. (1997) *Op. Cit.*, p. 97

⁴² *Ibid.*, p. 107

carácter de simultaneidad de la obra; esta refiere a una cosa única que se nos representa, a pesar de que su origen sea lejano, y obtiene en ella una plena presencia; es decir, a una tarea de la conciencia.

El ser de la obra no obtiene una legitimación propia, como tampoco lo tiene el ser para sí del artista que la crea, ni el del actor que la ejecuta, ni el del espectador que la recibe. En su presencia, el receptor queda desplazado en una distancia absoluta que no le permite participar de la obra si sus fines son prácticos. Por tanto, en palabras de Gadamer,

del mismo modo que la *parousía* designaba el modo de ser del ser estético, y la obra de arte es la misma cada vez que se convierte en un presente de este tipo, también el momento absoluto en el que se encuentra el espectador es al mismo tiempo auto-olvido y mediación consigo mismo. Lo que le arranca de todo lo demás le devuelve al mismo tiempo el todo de su ser. [...] El espectador es un momento esencial de ese mismo juego que hemos llamado estético.⁴³

Lo que se abre en el espectador al formar parte del juego del arte es una experiencia fenomenológica del tiempo. El arte ha instalado una temporalidad propia cuya noción clave es el presente o instante. Entender la continuidad del tiempo como construida por instantes implica que la existencia del tiempo es la existencia de instantes, que marcan el límite entre pasado y futuro y a su vez actúan de unión. El receptor de la obra quedará situado en una distancia absoluta que impide que su participación de la obra esté orientada a fines prácticos. Solo cuando aparece la actitud propiamente estética podemos hablar del tiempo propio de la obra de arte.

A pesar de que la Escuela de Constanza trazó la corriente de la estética de la recepción teniendo en mente la teoría de la literatura, se puede aplicar también al análisis de las artes de acción. El espectador recibe la obra y, a través de lo dado, elabora su interpretación. El paso de la representación a la interpretación, en tanto que es un movimiento –físico y mental– tiene cabida como cuestión importante dentro del análisis del aquí y el ahora como parte fundamental del arte de acción.

La interpretación de una obra –entendiéndolo como el momento en el que las piezas encajan y el espectador se ve abocado a una suerte de *eureka*– sucede en la intersección fundamental entre el aquí y el ahora. Esto se ve de manera crucial cuando revisitamos una obra que apreciamos; nuestra interpretación cambia inevitablemente, porque nosotros hemos cambiado. Si bien el proceso de interpretación puede llevar un

⁴³ Ibid., p. 174

tiempo, ya que no tiene por qué acontecer de manera repentina cuando se nos presenta la obra, su carácter principalmente cambiante nos lleva a la conclusión de que, al igual que sucedía con la obra y con el artista, la interpretación del receptor sobre la obra es fruto de un aquí y un ahora particular.

En resumen, la noción de experiencia estética actúa como un núcleo, que conforma a su alrededor la manera en la que vivimos el arte en tanto que este siempre implica un proceso, una vivencia. De esta manera, podemos entender la obra de arte como “algo producido con la intención de proporcionar una experiencia estética”⁴⁴ Como hemos establecido, esta vivencia no está vinculada de manera única a aquellas artes que hacen uso del tiempo como materia prima, como la poesía o el teatro, sino que abarcan la vivencia de todas las obras de arte en general.

Sin embargo, en el presente trabajo se pretende ofrecer un análisis del arte de acción a la luz de la vivencia del tiempo. En concreto, el análisis se centrará en el arte de acción posmoderno: la performance, el happening, los eventos Fluxus... Para poder entender de manera plena a qué nos referimos, debemos intentar estudiar desde dónde nacen las performances y qué camino han recorrido hasta el estado en el que se encuentran en el presente. De la misma manera, trataremos de desgranar la performance en aquellos elementos conformadores de la obra que había establecido Dufrenne. ¿Qué diferencia sientan las performances con respecto al resto de obras temporales? ¿De qué manera las vivimos? ¿Encontramos variación entre la vivencia desde el punto de vista de un artista y el de un espectador? ¿Cómo se articula el tiempo en nuestra vivencia de este tipo de arte?

⁴⁴ CASTRO, S. J. (2017) *Filosofía del arte: el arte pensado*, p. 369

3. Arte de acción posmoderno: performance, happening, evento Fluxus.

El modernismo solo puede ser abarcado por completo si somos conscientes de la escisión a la que se somete tras la Segunda Guerra Mundial, por la que pasa a evolucionar a través de dos vías distintas: la construcción del sistema formalista y la propia erosión de esta pulsión sistémica de creación. A través de la segunda vía llegaremos a la creación de los happenings y eventos *Fluxus*, tras pasar por las nuevas formas de performance pertenecientes al siglo XX.

La pintura performativa abre la puerta a lo que denominaremos nuevas formas de performance al transgredir el marco que le concedía su autonomía. La acción contemplada implica una elección del tipo de acto y, por tanto, se asocia a una decisión performativa. Así, la acción cobra forma a través de la ruptura y la negación, en este caso, de la pintura. No se puede, por tanto, hablar de la historia de la performance sin primero haber mencionado a Jackson Pollock y su *drip painting*. Esta técnica señala cómo los límites de la obra la delimitan, pero no la limitan y Pollock configura el marco-límite de la obra a través de las marcas del proceso, configurando así una unión de este con el objeto. La acción que ocurre no está premeditada, ni es accidental, sino que responde casi a una danza no sistémica, donde encontramos una organicidad y autocontrol, pero no una previsión.

En la misma línea, encontramos el grupo *Gutai*, quienes realizan una pintura que se puede denominar pintura espaciotemporal, donde se pretende destruir el valor perdurable, y el cuerpo, como medida de libertad, solo sabe deshacer al responder ante el ahora irrepetible. Este grupo no realiza en sí pintura, pero tampoco performance. En ellos, encontramos una radicalización de la teoría de Dewey. Acentúan la intransitividad de la acción y se vuelcan en el proceso, convirtiendo así la pintura en un campo expandido que carece de limitación espaciotemporal. Podríamos llamarlo una teatralización de la pintura en la que “fundaron ese tipo de intrínseca relación entre acción y registro visual que distinguiría a buena parte de la performance tardomoderna y posmoderna.”⁴⁵

Por otro lado, podemos establecer otro de los precedentes de la performance posmoderna en el Black Mountain College y, en concreto, en la figura de John Cage. Durante su estancia en el Black Mountain College, John Cage alcanza el período crítico en su obra, donde encontramos, por ejemplo, su igualación del sonido al silencio. Aquí se convierte en precursor del happening, al pavimentar el camino del arte experimental. En

⁴⁵ CRUZ, P. A. (2022) *Arte y performance*, p. 253

este grupo, encontramos todas aquellas acciones cuyos resultados no podemos prever, ya que “el acto experimental es aquel que permite el surgimiento de la experiencia, entendida no como un medio de expresión personal, sino de alteración personal.”⁴⁶

En *Defensa de Erik Satie*, donde colabora con Cunningham, se establece en contra del paradigma Pollock al mostrar su preferencia por la neutralidad emocional del medio tecnológico y así depurar la experiencia artística del yo. En esta pieza, encontramos el empleo del accidente y lo aleatorio y la sustitución de armonía por ritmo; es decir, la preponderancia de la duración sobre la musicalidad. Este asalto temporal disminuye el yo.

En sus obras, Cage pretende enfatizar el carácter multimedia de la performance al darle importancia al concepto de simultaneidad. Entendiendo la teatralidad como una parte intrínseca de la vida, como manera de captar la vida íntegramente, podemos observar que la única diferencia entre teatro y performance es este carácter multifocal de la pieza. Así, jugando con el concepto de simultaneidad, le atribuye a la pieza una cierta dispersión y falibilidad que no encontramos en las piezas teatrales. Al tratar, entonces, con una pieza de estas características, ¿cómo podemos aspirar a la totalidad? En el caso de la performance, esta se realiza desde las limitaciones que impone el propio estar y el punto de vista que determina cómo y qué vas a asumir como la obra. El oído, por ejemplo, creará el efecto de totalidad mientras que la vista será la que nos haga conscientes de nuestra propia limitación.⁴⁷

De esta manera, podemos observar que otra de las fuentes de las que bebe el desarrollo de las nuevas formas de performance es el *new theatre*, el cual se singulariza por su carácter alógico y la ausencia de un impulso teleológico. Los artistas pertenecientes a esta corriente pretenden vaciar al arte de su organización interna para adaptarla a la de la vida. La pieza carece de cualquier estructura simbólica y, así, entraña la redefinición de la técnica como dominio. De esta manera, el progreso implica multiplicidad y simultaneidad, propiedades que antes no encontrábamos en las obras canónicas.

Dentro de los estudios de Cage, destaca *4'33"* donde encontramos un repliegue sobre el ahora radical, sin distancia entre materia y espíritu. El marco de atención que nos proporciona Cage conlleva una labor de interpretación; atender a una obra ya nunca es una acción neutra, sino que cualquier marco implica elaborar una interpretación. Así, la distancia entre artista y audiencia queda definida por un período de espera.

⁴⁶ CRUZ, P. A. (2022) *Op. Cit.*, p.282

⁴⁷ Esto se puede apreciar especialmente en *Eighteen happenings in six parts*.

En 4'33" Cage trata de explorar las posibilidades expresivas del silencio. La creación de un espacio de silencio, contrario a lo que se podría pensar, no retiene el acto de la escucha en el propio silencio, sino que lo redirige a una fuente de sonido, sea cual sea. El descubrimiento del silencio implica un encuentro con la vida, que Cage recogió de la influencia de las *White Paintings*, las cuales utilizan el blanco como anulación de la trama, como una determinación a nivel ontológico en el que la negación deja paso a la diferencia y que John Cage trabaja desde el ámbito del sonido.

Un foco cultural para la creación de las nuevas formas de performance es Nueva York. Esta ciudad estadounidense fue acusada por Kaprow de pervertir el término happening al convertirlo en una palabra casi cotidiana, a pesar de ser una disciplina cultural poco atendida⁴⁸. Esta asimilación del término por parte del imaginario colectivo, según el autor, la vacía de su contenido disruptivo y la reduce a una etiqueta, a cualquier suceso que se saliera de lo habitual.

En Nueva York encontramos la denominada *escena contracultural del downtown*, donde se sitúa el inicio del happening –a través del desarrollo del *living theatre*, el *Black Arts Movement* y las nuevas formas de la danza– lo cual es decisivo para el desarrollo de la performance al realizar un giro democrático en la escena cultural del arte.

En la corriente del *living theatre*, *The Connection* es una pieza fundamental para entender el punto de inflexión y el principio de la revolución a través de la morfología del “nuevo teatro.” En esta rama del teatro, encontramos un gran impacto de la teoría sobre la crueldad creada por Artaud en su *El teatro y su doble*, cuya representación es marcadamente situacional. Los principios del teatro de la crueldad, que más tarde asumirán las nuevas formas de performance, son:

- 1) la ruptura de la sujeción del teatro al texto, con la intención de armar un «lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento»; 2) la consiguiente concreción de una «pantomima directa» donde los gestos, en vez de representar palabras, «representan ideas, actitudes del espíritu, aspectos de la naturaleza»; 3) la subordinación del lenguaje teatral a las cualidades plásticas y físicas de la escena; 4) la asunción de que no puede haber teatro allí donde reinan la simplicidad y el orden, de manera que su verdadera manifestación sólo puede producirse en tanto que «anarquía organizada»; 5) la ocupación

⁴⁸ CRUZ, P. A. (2022) *Op. Cit.*, p. 307

del vacío dejado por el desaparecido lenguaje figurativo a través de acciones orientadas a perturbar el reposo de los sentidos y liberar el inconsciente reprimido; 6) la sustitución del «cuerpo funcional» –ese cuerpo que se alimenta, procrea y trabaja– por un cuerpo excesivo; 7) el empleo no sólo de música y danza, sino también de ruidos y sonidos «lancinantes»; el diseño de juegos lumínicos capaces de variar la densidad y opacidad, y sugerir así múltiples estados de emoción; y 8) la supresión de la escena y de la sala, que son reemplazadas por «un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción. Se restablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella.»⁴⁹

De esta manera, el teatro absorbe una gran cantidad de aspectos que estaban presentes en la revolución corporal asociada con el consumo de drogas y de la cultura del jazz. *The Connection*, por ejemplo, trata de recrear una atmósfera de *jam session*, donde se genere un ambiente de improvisación.

El Black Arts Movement se convierte en un gran polarizador de la escena contracultural, ya que no solo estaba localizado en Nueva York, sino en todo Estados Unidos. Dentro de sus reivindicaciones, la más fuerte consiste en la reprobación del texto literario al considerarlo soporte de la sociedad capitalista-burguesa; a través de esta crítica de la textualidad defienden el retorno a la tradición oral, que implica más cercanía entre el público y el artista.

Por otra parte, la danza –al tratarse de un ámbito donde se puede experimentar con la expresión corporal– establece una relación dialéctica de manera fructífera con el happening, ya que las primeras piezas de happening estaban concebidas como piezas de danza. Dentro de las nuevas formas de danza destacan las figuras de Yvonne Rainer y Robert Morris.

La obra de Rainer se empapa de una peculiaridad, “el sentido de lo cotidiano que pretendía imprimir Rainer a sus performances requería de movimientos que adquiriesen el máximo de funcionalidad posible y que, por este motivo, no estuvieran interpretados para ninguna audiencia.”⁵⁰ Para ello, trata de vaciar al cuerpo de las capacidades expresivas para así conducirlo al umbral de las capacidades cotidianas; de esta manera, se priva al cuerpo de la comodidad de lo familiar para introducirlo en un proceso de

⁴⁹ CRUZ, P. A. (2022) *Op. Cit.*, p. 310

⁵⁰ *Ibid.*, p. 314

abstracción que culmina en la incapacidad del bailarín para reconocer sus propios movimientos. Rainer, así, acaba con la concepción de que las performances garantizan un acceso al evento que representan.

Las obras de Rainer son escenificaciones de los resultados de sus investigaciones sobre lo cotidiano, donde se subraya la vulnerabilidad del cuerpo. Si no se establece una relación de intimidad entre *performer* y público no hay posibilidad de una interpretación. En las obras de Rainer, encontramos una diferencia clara entre los movimientos *task* y los movimientos *task-like*, diferenciados por la forma de conciencia que aportan los últimos, ya que no es un movimiento que se realice para desempeñar una tarea, sino un movimiento para hacer como si se ejecutase una tarea. De esta manera, con la distancia existente entre intérprete y actividad encontramos la redefinición de la dimensión física como lo otro y la transformación de lo corporal como algo ilegible. Las actividades *task-like* no tienen una función significativa, sino que lo prioritario es situar el énfasis del movimiento en la acción, no en su personalización.

Robert Morris desarrolla su nueva danza en paralelo al recorrido que realiza el autor desde la pintura hasta la escultura. Además, sigue la misma línea de investigación, tratando de sistematizar la manera en la que se organizan y aprehenden los movimientos del cuerpo en el espacio. Este movimiento alternativo se caracteriza por

- 1) la manipulación de objetos por el bailarín, no tanto por su interés inherente como por su condición de medios para solventar problemas específicos; 2) la coexistencia de lo estático y lo móvil; 3) el papel irrelevante del factor tiempo como consecuencia de la reducción del movimiento a su cualidad de ‘demostración’ o ‘exposición’; y 4) la gestión del espacio en términos exclusivamente contextuales, de necesidad, atendiendo a criterios de máxima frontalidad.⁵¹

La creación artística, por tanto, empieza a abrirse a la experimentación de nuevas formas y conceptos que hasta entonces no se habían tenido casi en cuenta, tales como la multiplicidad, la simultaneidad, la falibilidad, la dispersión o la aleatoriedad. De esta manera, y teniendo en cuenta la atención preponderante que empieza a tener el carácter procesual de la obra, podemos entender la escena artística de esta época como un caldo de cultivo adecuado para que surgiese el happening. Sin embargo, y a pesar de que se

⁵¹ CRUZ, P. A. (2022) *Op. Cit.*, p. 317

pueda escuchar de manera más o menos habitual el término, ¿sabemos qué es realmente un happening?

El término happening se utiliza por primera vez en la revista *Anthology* en 1958. Su sencillez semántica señala a aquello que sucede y nada más, es decir, caracteriza un conjunto de situaciones que no tienen apenas elaboración; acontecen casi de forma cotidiana, a la manera que cualquier otro acto diario. De esta manera, el arte comienza a confundirse con la vida –la cual atraviesa toda producción teórica– con conceptos como el *just happen*.

El término se populariza, lo cual conlleva a una inevitable pérdida de la densidad poliédrica que había adquirido en la escena contracultural; además, su internacionalización provocó una fragmentación mayor del concepto, debido a las diferencias que encontramos, por ejemplo, entre las piezas norteamericanas y las europeas. Aun así, se ha tratado de dar una definición que pueda abarcar la máxima complejidad posible del término y, en 1965, cincuenta performers firmaron la siguiente definición:

Articula sueños y actitudes colectivas. No es abstracto ni figurativo, no es trágico ni cómico. Se reinventa en cada ocasión. Toda persona presente en un happening participa de él. Es el fin de las nociones de actores y público. En un happening se puede cambiar de “estado” a voluntad. Cada quien con sus mutaciones o sus accidentes. Ya no hay una “sola mano” como en el teatro o en el museo, ni más fieras detrás de las rejas como en el zoológico.⁵²

Como una de las nuevas formas de performance, el happening tiene sus raíces en la pintura, a la que los artistas habían dejado de lado por haberse convertido en un ambiente demasiado academicista. De esta manera, abandonan la pintura para ampliar la capacidad expresiva y experiencial de la obra, lo que lleva a pensar los happenings como “extensiones lógicas de la mentalidad del pintor-escultor en el espacio-tiempo.”⁵³

Podemos, por tanto, entender la génesis pictórica de estas piezas de performance posmoderna como un elemento distintivo de la misma. A través de su desarrollo en el espacio-tiempo, encontramos cumplido el desarrollo de las capacidades expresivas de la pintura al completo. El instinto teatral hace vivir la pintura y, como tal, su teatralización

⁵² CRUZ, P. A. (2022) *Op. Cit.*, p. 320

⁵³ *Ibid.*, p. 321

supone una activación de una gran potencialidad de este arte. La genealogía del happening iniciada desde la pintura, así, supone una lógica de crecimiento espaciotemporal, cuyos hitos son el collage, el assemblage, el environment y, finalmente, el happening. Otros autores, como Michael Kirby, contemplan el nacimiento del happening como una consecuencia directa de las performances dadaístas.

Se ha considerado también la opción de entender el happening como teatro, sin embargo, este consistiría en el alejamiento de las concepciones más tradicionales del mismo. El happening se asienta en una estructura que podría denominarse completamente amateur, ya que no contempla su repetición. Al existir ciertos ensayos no es tanto una improvisación sino más bien una indeterminación. La mínima preparación de la pieza no cancela la posibilidad del azar, del error o el accidente, por lo que la acción es una acción inestable. Además, el *performer* que realiza un happening no construye un personaje, sino que se muestra al público como gente, mostrando así la inexistencia de una idea literaria y falta de trama. En su desarrollo encontramos más bien una contigüidad que una continuidad, al acumular las escenas se muestra una pieza sin matriz.

El happening es multifocal, como ya se ha mencionado, y difiere del teatro por su estructura no-diegética de tiempo y espacio, pero marca la distancia con otras formas de arte por su homogeneidad dramática. Un happening tiene principio y final, la acción se clausura, aunque su duración sea larga. Además, se trabaja desde principios generadores alejados de los textos literarios, lo que nos permite entender el happening como una situación que se forma durante la propia acción, abierta a un número indeterminado de contingencias y a determinadas reacciones imprevisibles, dadas por el entorno. El happening es dependiente del contexto, lo que lo convierte en efímero y, por tanto, en irreplicable. La simultaneidad de su acción hace imposible que ningún espectador pueda obtener una experiencia total de lo que está sucediendo, sino que se corre el riesgo de falsear la experiencia parcial en la totalidad de la obra.

La cualidad distintiva del happening es la incapacidad para ser conocido en su totalidad, lo cual se articula de forma paralela al objetivo que persiguen: el conseguir una obra de arte total.

A la luz de nuestro estudio sobre la temporalidad en los distintos elementos de la experiencia estética se considera importante, además, cuestionar el rol que adquiere la audiencia en estas piezas. La definición clásica entiende como una condición básica que el happening tenga un cierto efecto en el espectador como consecuencia de que la performance lo envuelva. Sin embargo, existen diversas opiniones. Autores como

Kaprow establecen que la audiencia como tal no debería existir en este tipo de obras, mientras que Oldenburg, por ejemplo, considera que a pesar de que varíen las condiciones de percepción del público este no ha dejado de ser tal. Establece que “lo ha dinamizado y subjetivizado, ha eliminado el rectángulo, lo ha traído al espacio real y ha inflado el plano [...] El teatro, desde la perspectiva de uno de los principales happeners, es justamente eso: el resultado de «inflar» el plano pictórico.”⁵⁴

De manera paralela al desarrollo del happening norteamericano, encontramos el florecimiento de las artes de acción posmodernas en Europa. Si bien podemos señalar varios focos que favorecieron el florecimiento de esta forma de performance en Estados Unidos, en Europa se puede establecer un vínculo directo entre este tipo de performance y el Dadaísmo. La diferencia principal entre ambos focos de acción es la repercusión comercial y crítica del propio término.

Aun así, la idea de happening ocupa un lugar central en las expresiones performativas de la época, siendo que “el arte de acción europeo de los sesenta mantiene una relación dialéctica con el happening neoyorquino; y, con base en esta dialéctica, el vocabulario teatral resultante aparece determinado afirmativa o negativamente por aquel.”⁵⁵

Finalmente, dentro de las nuevas formas de performance encontramos los eventos Fluxus nacidos en marzo de 1961. Su peculiar denominación se sostiene en “la elección de esta palabra para caracterizar lo que pretendía ser una nueva experiencia artística estriba en lo sugerente de sus connotaciones: fluir, cambiar, mezclarse.”⁵⁶ Los eventos Fluxus presentan la mayor dificultad a la hora de ser presentados, precisamente por su carácter abierto. Además, “no es posible determinar un lugar o tiempo exactos para el comienzo de Fluxus. No existe un manifiesto inicial que declare el nacimiento o la existencia de Fluxus.”⁵⁷ Su esquema principal responde al del happening, aunque los eventos Fluxus admiten la posibilidad de una repetición en el futuro. Estas piezas ofrecen varios problemas para el estudio como, por ejemplo, su deslocalización. Fluxus surge de manera simultánea y espontánea en varios países, por lo que no podemos fijar su origen en un solo sitio. Con la gran variedad de eventos Fluxus existentes, además, se presenta un

⁵⁴ CRUZ, P. A. (2022) *Op. Cit.*, p. 321

⁵⁵ CRUZ, P. A. (2022) *Op. Cit.*, p. 390

⁵⁶ *Ibid.*, 474

⁵⁷ *Ibid.*, p. 475

interrogante fundamental: el núcleo común que los vertebraba ¿qué relaciona todos los eventos Fluxus?

Los eventos Fluxus no se agrupan bajo el término de movimiento sino, más bien, bajo un concepto de red, que resulta bastante provechoso a la hora de poder esgrimir los conceptos básicos que conforman el comportamiento de los Fluxartists. Los eventos Fluxus, respondiendo a la era de la información en la que nacieron, se crean con una intención que los separa de otros artes de acción como el happening; “una vez que el autor los creaba, podían ser repetidos por cualquiera y con los resultados más variados.”⁵⁸ Así pues, esta nueva forma de performance no se dirige tanto a la creación de nuevas realidades sino a la re-enmarcación de las realidades que ya existían, para poder crear una intensificación de la experiencia.

El evento Fluxus condensa al máximo el lenguaje y acto performativo, llevándolo así al punto de máxima reducción del mismo. Este se entiende a sí mismo como un mínimo-máximo. Algunos autores, como Dick Higgins, caracterizan estos eventos como *blank forms*,

materiales imperecederos y renovables que, aunque se muestran relativos al momento y al lugar en el que se ejecutan, no priorizan ningún momento histórico. El artífice de un evento procede mediante el borrado de las limitaciones de la propia experiencia y, en consecuencia, no la ‘marca’ con la impronta indeleble de su irrepetible temporalidad individual.⁵⁹

Así pues, si bien las nuevas formas de performance –happening y eventos Fluxus– presentan ciertas disimilitudes entre sí, es importante destacar que existen ciertos conceptos que ambas comparten. En un primer lugar, se alejan del texto escrito que caracteriza las obras de teatro clásico, son piezas improvisadas en cuya mayoría no podemos encontrar un impulso teleológico. Por consiguiente, es central la noción de proceso. Todas las piezas de la performance se asientan sobre el proceso –de creación o de experimentación– y, en tanto que el proceso es entendido como algo que está en desarrollo, asienta sus raíces en el tiempo; por tanto, en la vivencia, en la experiencia estética. El arte performativo es esencialmente un arte corporal ¿cómo influye su estructura a su uso esencial del tiempo?

⁵⁸ Ibid. p. 470

⁵⁹ CRUZ, P. A. (2022) *Op. Cit.*, p. 479

3.1. La materia y el material: el cuerpo

A lo largo de la historia del arte, el cuerpo ha tenido un papel central; ya fuese como medida o como modelo de perfección. Durante el último siglo, se ha dado un importante cambio en la percepción y representación del cuerpo, que “ahora es usado no sólo como ‘contenido’ de la obra sino también como lienzo, pincel, marco y plataforma.”⁶⁰ De esta manera, lo performativo retorna al cuerpo como sostén de lo simbólico y lo conceptual.

En la performance, el cuerpo se vuelve el objeto artístico y el sujeto de la acción al mismo tiempo; encontramos una conversión de los cuerpos de objeto a sujeto, lo que aboca a una inversión de los roles: el artista pasa a poseer un rol activo dentro de la obra. El objetivo de la performance no es otro que “establecer una relación directa entre el arte y la presencia física del artista”⁶¹ al mismo tiempo que establece una ruptura con la pasividad del público. El arte corporal, por tanto, transforma el cuerpo en el vehículo artístico; ya no sólo experimentamos el arte a través de nuestro cuerpo, sino que también lo creamos. Este tipo de arte, además, acaba con la centralización del sujeto cartesiano, a través de la introducción explícita y experimental de su cuerpo en la obra.

La utilización del cuerpo como vehículo ya había tenido lugar en las dramaturgias experimentales –como el teatro de Artaud, previamente mencionado– que no son otra cosa que una producción teatral que pone en su centro al cuerpo. Tanto en el teatro experimental como en las performances encontramos los mismos elementos que en el teatro tradicional: actor, mensaje, espectador; sin embargo, en el arte de la performance “el artista es autor, director, diseñador, ejecutante de la obra, escoge el espacio, la duración [...] La performance es una ‘expresión escénica’ formalmente similar al teatro, la danza o la ópera, pero con la diferencia de que en el teatro se ‘representa’ y en la performance se ‘presenta’”⁶²

Al comprender la performance como un arte que presenta, queda irremediabilmente ligada a la vida humana y, por tanto, al cuerpo. Así pues, el cuerpo recupera y enfatiza el sentido de corporeidad que posee convirtiéndose en medio y en sujeto. Se puede afirmar, además, que “el performer trabaja con su cuerpo como el pintor con la tela... Su cuerpo es a la vez el instrumento de la experimentación y el objeto que

⁶⁰ CRUZ, P. A. y Miguel A. Hernández-Navarro (2004). *Cartografías del cuerpo*, p.14

⁶¹ RAVENTÓS-PONS, E. (2011). *El cuerpo en performance*, p.17

⁶² RAVENTÓS-PONS, E. (2011). *Op. Cit.*, p. 19

lo soporta, sujeto y objeto a la vez. Se encuentra en los dos extremos del proceso como productor y como producto.”⁶³

De esta manera, el compromiso de la performance con la “yoidad” del sujeto es absoluta. El artista se pone a sí mismo como centro de la obra, pero no interpreta un personaje, sino que se expone a sí mismo en un acto real. El cuerpo en el arte de acción no solo presenta, sino que también se presenta como reclamando su propia identidad. Debido, además, a la contingencia de su materia, el arte de la performance es un arte efímero; las obras pueden repetirse, pero jamás se ejecutarán de la misma manera dos veces.

3.1.1. La vivencia del tiempo como ejecutante de la performance.

En el post-arte encontramos que se da un desequilibrio estético; la forma de la obra se reduce a su mínima expresión, mientras que el tema se amplifica lo máximo posible. Podríamos, incluso, decir que el tema ha ocupado el lugar de la forma en el arte posmoderno.

Como la materia no es informada a través del libre juego de la imaginación, queda a expensas del artista. El artista, que ocupa ahora la posición de intérprete, posee total libertad ante la contemplación de la obra; la obra de post-arte será, por tanto, una obra en movimiento. Como se ha mencionado, el artista ofrece su cuerpo como vehículo y objeto artístico de manera simultánea; así, “el artista, mientras trabaja, encarna en sí mismo la actitud del que percibe.”⁶⁴

La percepción estética tendrá lugar como una percepción externa e interna al mismo tiempo. La percepción de las cosas tiene una determinada duración; ya sea la percepción de un objeto que permanece o que cambia, ésta se ajusta a una duración. De esta manera, en la percepción del objeto inmanente “podemos nosotros recoger en su continuidad lo que es inmanente al ahora: mas se trata entonces de la duración del objeto mismo.”⁶⁵ El objeto, sin embargo, nunca se nos va a dar entonces en su totalidad, sino en la parcialidad en la que se puede aprehender cualquier fenómeno.

En la percepción que articula la conciencia, el fenómeno externo que construye el objeto inmanente debe distinguir la propia percepción del percepto. Husserl lo establece de la siguiente manera:

⁶³ FERAL, J. (1993) *La performance y los «media»*, p. 209

⁶⁴ DEWEY, J. (2008) *Op. Cit.*, p. 56

⁶⁵ HUSSERL, E. (2002) *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, p. 114

Así, pues, mientras que «percepción» puede en el caso de la conciencia de un objeto externo designar al fenómeno externo como objeto inmanente —con lo que percepción y percepto son a todas luces distintos—, en cambio, cuando hablemos de percepción interna y tengamos, también en ella, que mantener distinguidos percepción y percepto, puede entenderse por «percepción» no lo inmanente, es decir, no el objeto mismo.⁶⁶

Al postular el cuerpo como objeto artístico, el artista se aprehenderá a sí mismo desde la percepción interna. Esta es una de las maneras en las que el arte de acción trastoca los esquemas de la historia del arte previamente expuestos; en las artes en las que el artista ejecutaba la obra, Dufrenne establecía que la obra se manifiesta a través del autor, que el artista se encontraba en posición de servidumbre con respecto de ella. En la performance, el artista se pone al servicio de su cuerpo y lo entiende como objeto de la percepción interna. Husserl explica la conciencia del tiempo a través del ejemplo de una melodía, de la cual oímos todas sus notas por separado, pero las aprehendemos como una unidad de sentido. Así, se da la conciencia interna del objeto inmanente unitario como una conciencia constituyente de lo temporal: tal y como veíamos con la experiencia estética en Dewey, el autor es consciente de la obra en su totalidad a pesar de que se realice a través de objetos más concretos.

Asimismo, si en la conciencia añadimos la posibilidad de estar atento, se nos presentará el captar como “un suceso inmanente que tiene su duración inmanente, la cual coincide con la duración del sonido inmanente mientras se está vuelto a él.”⁶⁷ Es importante destacar, en este ejemplo, que el sonido puede ser sustituido por el objeto de la performance; es decir, el cuerpo. La vivencia del tiempo, por tanto, se modifica en el artista de la performance. Es moldeada a través de su condición de ejecutante y de perceptor de su ejecución, variando entonces entre la percepción externa de un objeto y la percepción interna de encontrarnos vueltos hacia él.

3.2. *La materia-sujeto: la presencia y el acontecimiento.*

El arte existe porque existe *lo otro* y nos presenta aquello que se nos hace totalmente ajeno. La experiencia del arte, por tanto, no puede ser otra que la experiencia del cambio, en tanto que contactamos con la otredad. Así pues, “el encuentro con lo estético es, junto

⁶⁶ HUSSERL, E. (2002) Op. Cit., p. 114

⁶⁷ Ídem.

con ciertos modos de la experiencia religiosa y metafísica, el conjuro más ingresivo y transformador a que tiene acceso la experiencia humana.”⁶⁸

Nuestro contexto, como seres humanos, es inevitablemente dialéctico. Cualquiera de nuestras lecturas es capaz de modificar y ser modificada por el objeto o suceso presente; hemos sellado así la condena hermenéutica del ser. Todos aquellos actos de significado de nuestro alrededor vertebran nuestro ser de manera permanente. Sin embargo, “cuando permitimos la entrada en nuestro ser de la poesía, la música y el arte contemplamos la presencia desnuda de la propia libertad.”⁶⁹

Encontramos, entonces, el riesgo de la interpretación intrínseco de la obra junto a la temporalidad histórica en la que está basada. Una buena lectura de la obra, según Steiner, será siempre atemporal. Esto se debe a que la pregunta tiene lugar ahora, en lo presente a pesar de que la obra esté determinada por su historia. Teniendo en cuenta que las interacciones que se pueden generar entre sujeto y obra son demasiadas como para sistematizarlas, podemos entender que los actos estéticos son “acontecidos.”

La noción de acontecidos, sin duda, puede recordarnos al término *happening*, una de las corrientes más importantes del arte de acción posmoderno. A pesar de que Steiner no lo menciona de manera explícita en su libro, el arte de acción también se rige –al igual que la música o la poesía– por el esquema de la presencia. Así pues, el propio arte corporal también parece atravesar a su ejecutante “con una necesidad y universalidad formal que excede con mucho cualquier individuación.”⁷⁰ Cuando el espectador está en contacto con la obra sucede un encuentro entre libertades, cuyos intentos de comunicación implicarán inevitablemente una aproximación. Sin embargo, en esta aproximación actúa la facultad de la cortesía, lo que implica una distancia vital.

A pesar de que el alojamiento vital de las presencias del arte y sus experiencias puedan conllevar algunas confusiones o incomodidades, la filosofía estética se ha prestado desde siempre a la pregunta fundamental por el arte, ¿qué es? ¿Cuáles son las características principales de este acontecer?

La llamada del arte no es nunca fruto de la voluntad, aunque pueda existir una buena predisposición para acogerla. Así pues, el enlace que se da entre el objeto estético y el espectador parece referir a predisposiciones que se alojan más bien en el subconsciente, y podemos aproximarnos a él de dos maneras distintas: suponiendo la

⁶⁸ STEINER, G. (1991) *Op. Cit.*, p.176

⁶⁹ *Ibid.*, p. 202

⁷⁰ *Ibid.*, p. 208

existencia en la obra de los rasgos de una *presentidad* anterior a la conciencia y racionalidad que conocemos, o como “un deslizamiento en nuestro sentido temporal, una superposición momentánea del pasado y el presente [...] Crea una apertura, que es también asimiento y una sensación de familiaridad.”⁷¹ A pesar de que podemos encontrar un terreno común en la esencia de esta experiencia, es imposible que dos individuos coincidan completamente en ella o puedan comunicar sus experiencias de manera fidedigna.

Es decir, es importante tener en cuenta la presencia dentro del arte, sobre todo si hablamos de arte de acción. De forma análoga a la idea de Husserl sobre la conciencia, Turner establece que “las realidades humanas vividas están continuamente en proceso, fluyen” y, por lo tanto, “una premisa de la posición turneriana es que el mundo social es un mundo en devenir”⁷² Hablamos, entonces, de la unidad mínima de conocimiento como vivencia o situación. Una situación “es la capacidad que tiene para abrirse al futuro y hacer que las cosas sean, acontezcan, es decir, que hagan diferencia.”⁷³ Estos acontecimientos o vivencias están abiertos de manera continua, nunca llegan a un fin como tal, son tanto creadoras como creación, ya que emergen siempre en un contexto. El contexto es determinante en la formación de la experiencia estética, en tanto que conforma el caldo de cultivo para que esta se dé; no obstante, la experiencia estética propia del sujeto conforma una unidad propia. Dewey, en su obra, establece que “la existencia de esta unidad está constituida por una cualidad determinada que impregna la experiencia entera a pesar de la variación de sus partes constituyentes”⁷⁴

En nuestro caso, el contexto de la performance podría englobarse bajo la definición de ritual que ofrece la *Britannica* en su edición de 1910 que establece, entre otras cosas, que lo ritual no refiere a un libro, por ejemplo, sino que se constituye de una acción representacional. Así, podemos entender los rituales como géneros performativos complementarios al juego, pero ambos anidan en el corazón de la performance. Tanto en el juego como en el ritual y en la performance, “se manifiesta la conducta restaurada, que ofrece a los individuos y grupos la oportunidad de volver a ser lo que una vez fueron, o incluso, y más frecuentemente, de ser lo que nunca fueron, pero quisieron haber sido, o bien de lo que quieren ser.”⁷⁵ Podemos entender que en el arte de acción –como en el

⁷¹ STEINER, G. (1991) *Op. Cit.*, p. 220

⁷² DÍAZ, R. (2023) *Op. Cit.*, p. 217

⁷³ *Ibid.*, p. 218

⁷⁴ *Ibid.*, p. 43

⁷⁵ DÍAZ, R. (2023) *Op. Cit* p. 393

juego— encontramos más bien la instauración de un ámbito —generado por la obra— en el que la conciencia entra en suspensión y permite, tanto a creador como a espectador, ser lo que no son. Es por ello por lo que la performance tiene un carácter de juego, en tanto que es “un fenómeno en el cual las acciones de ‘juego’ están relacionadas con —o denotan— acciones que no son juego”⁷⁶; esto se puede apreciar fácilmente en las performances *task-like*, como las que conforman la obra de Yvonne Rainer⁷⁷.

Así pues, “el juego, las conmemoraciones, el ritual, de hecho toda performance, están estrechamente vinculados con la idea gramatical del subjuntivo (expresa posición, deseo, posibilidad) en relación de contraste con el indicativo (expresa un acto, un hecho...)”⁷⁸ Es decir, el arte de acción correspondería a la parte proyectiva del ser, a la protención del tiempo que conforma nuestra conciencia. El arte de acción habita en el instante y, como tal, forma parte del ser y del tiempo que conforman al ser humano como autor y espectador.

Como hemos visto, el arte establece una temporalidad propia cuya noción clave es el instante, el aquí y el ahora; sobre esta misma base se asienta el presente estudiado desde la fenomenología. Al participar de la experiencia estética, además, se genera un tipo de placer que también opera en el instante; la temporalidad propia de la obra de arte es el correlato de un cierto tipo de placer y habita en el tiempo de la conciencia. Con respecto a nuestro tema, las artes temporales, “hay un decurso temporal, un antes y un después, pero eso no se aplica al tiempo de conciencia, que queda suspendido.”⁷⁹ Estableciendo como base la reflexión del instante ¿cómo podemos abordar la temporalidad de la performance?

En su análisis de la conciencia del tiempo, Husserl establece que “cuando yo reproduzco una melodía que escuché, el ahora fenoménico de la rememoración representa un pasado: en la fantasía, en la rememoración, suena ahora un sonido, el cual reproduce, por ejemplo, el primer sonido de la melodía, que es una melodía ya *sida*.”⁸⁰ El ahora reproducido en la fantasía es, por tanto, un ahora. No obstante, la rememoración es capaz de situar temporalmente lo que reproduce respecto del ahora actual. La reflexión fenomenológica, por tanto, retrotrae todo lo que se nos aparece a la objetivación de los mismos en unidades de la conciencia interna. Las re-presentaciones constituyen un objeto

⁷⁶ Ibid., p. 396

⁷⁷ CRUZ, P. A. (2022) *Op. Cit.*, p. 315

⁷⁸ Ibid., p. 400

⁷⁹ CASTRO, S. J. (2004). *La trama temporal del arte*, p. 82

⁸⁰ HUSSERL, E. (2002) *Op. Cit.*, p. 72

inmanente, son en sí mismas y en todas las fases que constituyen una vivencia. Así pues, la intencionalidad reproductiva de la conciencia conforma una dualidad: en primer lugar, un flujo de vivencias que constituyen la unidad inmanente y, a su vez, un todo constituyente: lo recordado.

El recuerdo posee unas intenciones de expectativa, y su cumplimiento nos conduce al presente. Estas constituyen de manera vacía lo que está por venir en torno a las expectativas del presente y, una vez traen a cumplimiento lo pretendido, pasan a formar parte del recuerdo, haciéndonos conscientes de lo ya-cumplido en la rememoración. Así pues, este cumplimiento pasa a ser un re-cumplimiento en la conciencia conmemorativa. Esto, sin embargo, no significa que el recuerdo esté conformado por la expectativa; sin embargo, sí posee un horizonte –objeto de posición– orientado hacia el futuro.

Una duración no es representable, no podemos posicionarla si no es situándola en un orden de tiempo, si no encontramos intenciones de tiempo referidas a ella. Así pues, Husserl indica que en las evocaciones reproducimos un todo. No se evoca solo el presente de conciencia de una percepción en concreto, sino todo el flujo de conciencia hasta el presente. De esta manera, “el recuerdo está en continuo flujo por estar la vida de conciencia en constante flujo, y no ya por ensamblarse miembro a miembro en una cadena.”⁸¹

El tiempo fenomenológico asienta los conceptos básicos para poder tratar la performance, en tanto que esta es vivida como un instante, como un aquí y un ahora, ajeno a la duración de la propia obra. La suspensión del tiempo de la conciencia lleva a una impresión unitaria de la vivencia, a pesar de los múltiples factores que la conforman. El aquí y el ahora generado por la obra calan en el sujeto a través de la conciencia, por tanto, la reflexión sobre el tiempo fenomenológico conformará el núcleo de nuestra posterior reflexión sobre la obra, su vivencia y su posibilidad de reproducción. El arte de acción posmoderno se nutre del proceso y de nuestra vivencia del mismo.

Contemporáneamente, la performance, según Victor Turner, ha llevado a cabo un giro de la *mimesis* a la *poiesis* y que, actualmente, estamos siendo conscientes de un nuevo giro hacia la *kinesis*, hacia la fluidez que constituye la acción y conciencia humanas. De esta manera, el nuevo punto de partida y retorno del arte es la proximidad, que no la objetividad. La creación de situaciones, o vivencias, hace que la performance no sea solo

⁸¹ HUSSERL, E. (2002) *Op. Cit.*, p. 75

algo que pasa, sino que tenga la capacidad de abrir el futuro, curar el pasado y, en general, de constituir una genealogía del devenir.

En la performance aparece el cuerpo como “materialidad, es decir, como presencia, como la plenitud de un aparecer”⁸² Esto no implica que las cosas se muestren como son, que haya una remisión precisa a un referente particular; además,

los efectos de presencia, la plenitud de un aparecer, nos ofrecen un peculiar sentido del instante, una noción más aguda del presente de la propia existencia, un presente cuya finalidad se halla en sí mismo, una estancia afilada en el aquí y ahora.⁸³

Tanto la presencia como su ausencia, por tanto, son capaces de entrelazarse en un juego que atrae al espectador hacia el arte de acción. Pone de manifiesto, a través de su manera de desarrollarse, que nuestro vínculo con los alrededores y las cosas no es solo una relación de atribución de significados, sino que es un pasmo ante su efecto, como sostenía Dewey. La performance, al igual que la poética, “induce actos continuos de reflexividad, mediante diversas estrategias llama la atención al conjunto de reglas que organiza su propia ejecución, y también hablan, mencionan o aluden a la propia performance.”⁸⁴

La performance, por tanto, se encarga de contextualizar la acción, de construir alrededor de ella un marco que permite ser cómplice y comprometerte con ellas; encontramos en ellas una tensión entre la autoridad de las reglas y la creación, las formas contingentes. Lo importante de la performance, además, es su referencia al proceso, a la manera en la que los participantes completan la acción al estar inmersos en el ahora de la obra. Al mismo tiempo que la performance se focaliza en la presencia de la creación, hace tangible todo lo material que está incluido en la creación y desarrollo de dichas obras. Así, “las consecuencias del acto de hacer, transmitidas a la sensibilidad, muestran si lo que se hace promueve la ejecución de la idea, o supone una desviación y una ruptura.”⁸⁵

La participación del espectador de la obra en la performance hace patente una de las ideas principales de Dewey: un espectador debe crear su propia experiencia, creando situaciones comparables a las que sintió el artista. A pesar de que no son las mismas en sentido literal, tienen que ser, en cierta manera, paralelas. Es decir, el contexto creado por la obra –en este caso por la performance– permite al espectador realizar en su conciencia

⁸² DÍAZ, R. (2023) *Op. Cit.*, p. 335

⁸³ *Ibid.*, p. 335

⁸⁴ DÍAZ, R. (2023) *Op. Cit.*, p. 341

⁸⁵ DEWEY, J. (2008) *Op. Cit.*, p. 58

una experiencia de creación paralela a la del artista, que le permitirá percibir la obra como obra de arte. A pesar de que el proceso no tiene que ser el mismo, es necesaria esta recreación por parte del contemplador para que la concreción de su vivencia sea tomada como obra de arte.

La experiencia del entorno, por tanto, a pesar de no ser una experiencia kairológica, toma fuerza en la interpretación de las piezas de arte de acción. La interacción con el entorno material y con el contexto que crean es fundamental para poder asimilar el objeto como fuente de una vivencia estética. Por ello,

por parte del perceptor hay un trabajo que hacer como lo hay por parte del artista. El que por pereza, vanidad o convención rígida no haga este trabajo no verá ni oír. Su ‘apreciación’ será una mezcla de jirones del saber, conforme a las normas de la admiración convencional, y una confusa, aun cuando pudiera ser genuina, excitación emocional.⁸⁶

3.2.1. Vivencia del tiempo como espectador.

La recepción de la obra de arte como espectador se realiza a través de la percepción estética y la reflexión. Abordaremos ahora la reflexión fenomenológica en tanto que se conforma esencialmente de tiempo. La reflexión fenomenológica constituye un flujo que se puede descomponer en varios flujos; sin embargo, existe una condición unitaria que nos permite, a pesar de su multiplicidad, hablar de un flujo.

Las sensaciones originarias —es decir, las percepciones— se constituyen como un flujo. De esta manera, la conciencia del tiempo sobre ellas actúa de manera omniabarcadora, ofreciéndoles una sensación de unidad a la totalidad. El conjunto de sensaciones originarias se organiza en una ininterrumpida secuencia, que forma un “a-la-vez” propio. Estas sensaciones originarias se diferencian entre sí por su contenido, ya que el ahora que encapsulan es el mismo. Así, “la conciencia, por su forma, como conciencia de sensación originaria es idéntica.”⁸⁷

Junto a las sensaciones del ahora, no obstante, encontramos unas sensaciones previas, que seremos capaces de distinguir porque su forma ha sido modificada. De esta manera, la diferencia esencial es que la pieza que conforma la base de la simultaneidad son las sensaciones originarias; mientras que, si hablamos de sucesión, necesitaremos las

⁸⁶ DEWEY, J. (2008) *Op. Cit.*, p. 63

⁸⁷ HUSSERL, E. (2002) *Op. Cit.*, p. 98

sensaciones modificadas. Existe una correlación entre sucesión y simultaneidad en la conciencia, que las hace inseparables a la hora de analizar el tiempo.

Es importante, además, distinguir entre la conciencia del pasado retencional –la cual nos presenta el objeto estático, como habiendo-sido– y la retención o rememoración, que consiste en una reproducción del pasado, a lo que, comúnmente, llamamos recuerdo. Situamos ambas en una distancia temporal, cuya referencia es el ahora, pero tan solo el recuerdo –en términos de re-presentación– se nos presenta con la misma duración con la que aprehendimos el fenómeno inmanente.

Así pues, el espectador converge con la obra en el momento de su representación o, en el caso concreto de la performance, en su presentación. Es importante tener en cuenta, por tanto, la manera en la que la percepción externa del objeto va a repercutir después en nuestra conciencia. El tiempo se nos presenta como un instante sujeto a la posibilidad de reproducción a través del recuerdo; pero como un instante, un ahora, al fin y al cabo. La performance se verá repercutida por esta concepción del tiempo, ya que – en la época de la técnica– la reproducción digital cobrará una gran fuerza. ¿Tiene la reproducción digital del instante la misma fuerza que la vivencia del mismo? ¿Es posible, siquiera, alcanzar la suspensión de la conciencia y la vivencia plena del aquí y el ahora a través de su reproducción digital?

3.2.2. ¿Son los happenings un arte de yuxtaposición?

El problema que respecta a la reproducción de la obra comienza en la propia conformación de las nuevas artes de acción, que trastocan todas las clasificaciones clásicas que se habían establecido previamente. En la distinción tradicional sobre artes temporales y artes espaciales, se establecía que lo propio de las artes que trabajaban sobre el tiempo era la sucesión, mientras que lo principal de las artes que trabajaban sobre el espacio era la yuxtaposición. Sin embargo, la tendencia de las artes de acción posmodernas de superponer distintos núcleos de atención lleva a Susan Sontag a establecer que los happenings son un arte de yuxtaposición. Esta autora, en su reflexión sobre los happenings, establece, también, que es sorprendente la manera en la que los artistas tratan al público, ya que los sucesos parecen pensados para molestarlos y maltratarlos. Además, niega la atención al deseo más propio del público: verlo todo.

Los happenings, además, encuentran su eficacia en el tratamiento peculiar que hacen del tiempo: su duración es imprevisible y, en la mayoría de los casos, hay que advertir al

espectador de que han acabado. Esta indeterminación temporal suple la falta de trama, argumento y, por tanto, suspense que poseen los happenings.

Asimismo, “una de las formas en las que los happenings establecen su libertad respecto del tiempo es mediante su deliberada fungibilidad. El pintor o escultor que realiza happenings no produce nada que se pueda comprar. No es posible comprar un happening; solo sufragarlo.”⁸⁸ Podríamos encontrar, entonces, el predecesor del happening en la yuxtaposición de objetos en un medio; el arte de acción nace de internar a sujetos en dicho medio y ponerlos en movimiento. Así, el happening posee unos rasgos característicos, que fueron enunciados por Artaud: el tratamiento suprapersonal de la persona, el hincapié en el espectáculo y el propósito de “agredir” al público.

Esta implicación del público y su interacción en la obra junto con los diferentes núcleos de acción que se están llevando a cabo conforman una dificultad a la hora de reproducir la obra. Si ni siquiera el público será capaz de atender a todo lo que se le está presentando –debido a esta necesidad de privar al público de sus deseos que impera en los happenings– la reproducción digital hará imposible la suspensión de conciencia ante la obra de múltiples maneras: nos ofrecerá la posibilidad de visionarlo varias veces para poder focalizar nuestra atención en los diferentes núcleos, interrumpir la experiencia, comercializarla y, sobre todo, repetirla. La reproducción y, por tanto, la repetición ¿no van en contra de la obra cuyo núcleo es el instante?

3.3. La expresión: el problema de la reproducción.

El problema de la reproducción de la obra no es algo actual, sino que “la obra de arte ha sido siempre reproducible. Lo que había sido hecho por seres humanos podía siempre ser re-hecho o imitado por otros seres humanos.”⁸⁹ En la expresión de las obras de arte, encontramos la tendencia a hacerse múltiples, a multiplicar las ocasiones que tienen de manifestarse ante un sujeto. Es decir, las obras de arte tienen una tendencia a reproducirse.

“La reproducción tiene solo por misión el repetir, por medios mecánicos y sin rehacerla, es decir, sin copiarla, una obra ya ejecutada y ofrecida al público.”⁹⁰ Con la reproducción de las obras podemos encontrar un problema semejante al que se encuentra en la ejecución; la exactitud, en este caso, es análoga a la fidelidad, pero ¿cómo podemos lograr transmitir la unicidad de la obra? ¿Cómo encontramos la semejanza?

⁸⁸ SONTAG, S. (2007) *Contra la interpretación y otros ensayos*, p. 341

⁸⁹ BENJAMIN, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. p. 39

⁹⁰ DUFRENNE, M. (2017) *Op. Cit.*, p. 78

En las obras cuyo ejecutor no coincide con el autor, el problema de la reproducción se desvanece; no presenta una dificultad. La obra puede reproducirse indefinidamente, coincidiendo con la cantidad de representaciones que se pretenda hacer. En esta intersección entre representación y reproducción encontramos, en las artes temporales, el carácter inagotable del objeto estético. Cuando se observa una representación, se puede apreciar que “la presencia que aporta no es la de la obra, y en consecuencia es menos valiosa y tiene menor precio que el original.”⁹¹ Así pues, el problema de la reproducción nos aboca a otro gran problema en la reflexión estética: la autenticidad de la obra.

3.3.1. La autenticidad.

El ámbito de la autenticidad se escapa de manera irremediable al ámbito de la reproducción. Lo auténtico mantiene la autoridad frente a la reproducción manual, aunque la reproducción técnica ha logrado conseguir una cierta independencia de la obra. Pero ¿qué es aquello que tiene el original que la reproducción no alcanza?

Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra. La historia a la que una obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a ésta, su existencia única. Dentro de esta historia se encuentran lo mismo las transformaciones que ha sufrido en su estructura física a lo largo del tiempo que las cambiantes condiciones de propiedad en las que haya podido estar.⁹²

A pesar de que las reproducciones permitan acercar la obra a un público mayor –por ejemplo, una exposición de fotografía puede contener una pieza sobre una catedral de una zona lejana a la de la exposición– y no modifique la consistencia de la obra, podemos encontrar una cierta desvalorización del aquí y el ahora constitutivo de la obra.

Walter Benjamin define la autenticidad como “la quintaesencia de todo lo que, en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico.”⁹³ Sin embargo, la privación del origen en la reproducción hace que la definición se tambalee, que peligre la autoridad tanto de la obra como de su tradición.

⁹¹ Ibid., p. 82

⁹² BENJAMIN, W. (2003) *Op. Cit.*, p. 42

⁹³ Ibid., p. 44

Los rasgos que forman parte de la definición de autenticidad pueden resumirse en la noción de aura, que es aquello de lo que se priva a la obra en la época de la reproductibilidad técnica. La técnica de la reproducción ha conseguido separar a la obra que es reproducida de la tradición que la albergaba.

Como se expuso previamente, con el paso del tiempo tanto la actitud estética como la percepción asociada a ella son susceptibles de cambio. Esto condiciona también la manera en la que se organiza la percepción humana de manera histórica; es decir, el arte ha cambiado su función a lo largo de los diferentes períodos históricos. Es posible, por tanto, mostrar a través de estos cambios la decadencia del aura de la obra. El aura se define como “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía por más cercana que pueda estar.”⁹⁴ La necesidad de las masas de acercarse a las obras, sin embargo, está logrando desvalorizar el aura del original.

3.3.2. Aquí y ahora: el arte de acción posmoderno es un arte efímero.

Tal y como se establecía previamente, la ejecución se iguala a la reproducción en las artes temporales; es decir, la propia ejecución de la obra actuará a la manera de reproducción. No obstante, la introducción de la técnica en la ecuación nos ofrece una nueva perspectiva del problema planteado.

En primer lugar, encontramos la reproducción clásica; es decir, la ejecución. Esta, al estar sujeta a la contingencia del ser humano y de su situación, no puede generar dos reproducciones idénticas. Sin embargo, ¿podemos realmente decir que solo posee aura la primera ejecución de la obra? Si pensamos, por ejemplo, en las obras teatrales –cuya esencia pide la ejecución y tiende a la multiplicidad– ¿solo podríamos encontrar un aura en la ejecución del primer día? A mi parecer, en la obra de teatro podemos encontrar un aura en todas y cada una de las reproducciones porque, sin ellas, la obra quedaría reducida a su mínima expresión, el guion. La exigencia de la obra de teatro en tanto que obra de arte es, como mínimo, su ejecución.

No obstante, si ponemos el foco en el arte de acción posmoderno, no encontramos una respuesta ante si tiende a la multiplicidad. Si nos centramos en la definición clásica de performance, encontramos que esta se realiza a raíz de un esquemático guion, una característica que comparte con los happenings, y que admite la repetición de la pieza, a pesar de que no pueda rehacerse a la manera del original por el papel fundamental de la

⁹⁴ Ibid., p. 47

intervención del público. El happening y el evento Fluxus, por otro lado, no admiten esta repetición. Los acontecimientos tienen lugar en un aquí y un ahora, y después toda referencia a la obra se realiza a través del recuerdo. Sin embargo, me parece interesante el replanteamiento de esta cuestión al introducir en ella la técnica. Cuando nosotros grabamos un vídeo⁹⁵, ya sea de una performance o de una obra de teatro, a pesar de que mantenemos intacta la manera en la que se desarrolló, actuamos en detrimento del aura de la obra.

El aquí y ahora, necesario para conformar el entretejido del aura de la obra, desaparecen en la grabación, precisamente porque se le desconecta de su origen: la ejecución en un contexto determinado. De igual manera que, cuando se observa una fotografía de una catedral separada de la obra arquitectónica de su origen y, por tanto, de su aura, la reproducción técnica de las artes temporales actúa en contra de su autenticidad.

La obra de arte temporal –y, en concreto, la posmoderna– se desarrolla y se piensa para que admita el contexto de variación; la incertidumbre que la rodea es parte de su aquí y ahora y, por tanto, una parte fundamental de su esencia. Si bien el cine, por ejemplo, ha conseguido incorporar a su producción la maquinaria y genera una obra de arte ajena a ella, la performance, no. Reproducir la performance de manera idéntica contradice el corazón de la obra. Asimismo, la reproducción técnica de un happening o de un evento Fluxus no solo actúa en contra de la esencia de la obra, sino contra la propia obra en sí, que pretende ser fruto de un aquí y un ahora, nada más.

De esta manera, por tanto, llegamos a la cuestión del núcleo de la performance. La performance, como arte que utiliza el cuerpo como objeto artístico, tiene en su centro al ser humano. Sin embargo, el aquí y el ahora son constitutivos del arte corporal. Desde luego, el arte corporal no podría existir sin un cuerpo, valga la redundancia, pero la experiencia estética adquiere su punto álgido en el instante, seas artista, espectador o, incluso formes parte de la propia obra.

La peculiaridad principal de la performance y aquello que le confiere su carácter efímero es que, habiendo anulado todas las distancias entre artista, obra y espectador, se nutre de la temporalidad que rige nuestro ser, haciéndola aún más inseparable de nosotros. La actividad artística en la performance anula la posibilidad de asistir como testigo; requiere la temporalidad propia del espectador para poder acontecer. En el momento en el que es posible volver a instaurar una distancia con respecto a la obra –ya sea

⁹⁵ No se utiliza el ejemplo de la fotografía porque el arte temporal, en tanto que su materia principal es el tiempo, se manifiesta en el movimiento y este queda anulado en la fotografía.

físicamente, con una pantalla, o no— se desvanece la autenticidad de la obra y, con ella, la pieza en sí.

El acontecimiento, en conclusión, yace en el centro de la cuestión del arte posmoderno. Su falta de forma, quizás, lo aboca a esta necesidad de regirse en calidad, casi, de sueños, siguiendo más bien una a-lógica. La reflexión sobre la imprevisibilidad del arte de acción encuentra en el acontecimiento una respuesta fructífera.

4. Conclusiones.

Es necesario que la reflexión del arte de acción posmoderno parta de la sistematización clásica del arte, precisamente para poder poner de relieve la manera en la que el arte no acepta ninguna sistematización. A pesar de que, en un principio, parecía una cuestión sencilla, al ahondar en ella nos encontramos con algunos problemas en los que quizá no habíamos reparado: la vivencia de la temporalidad de la obra de arte, la influencia de la perspectiva que adoptemos ante la obra –artista, espectador o si lo enfocamos desde la perspectiva de la obra– o cómo se inserta la técnica en esta modalidad de arte, en qué varía nuestra experiencia al conectar con la obra a través de una pantalla en vez de en persona.

La noción de experiencia estética vertebró este trabajo, al plantearse como la manera en la que el espectador consigue conectar de manera plena con la obra; este trabajo pretende poner de manifiesto la importancia del acontecimiento en el arte. El estudio fenomenológico del tiempo es, por tanto, sustancial a la manera en que se entienden las artes a partir de la experiencia estética porque nos da las claves de la manera en la que nuestra conciencia se articula para proceder a la suspensión y vivencia plena del aquí y el ahora. A lo largo del trabajo hemos hecho un recorrido a través de los tres polos principales que conforman la obra de arte al completo: obra, artista y espectador. ¿Cómo se ven influidos por el tiempo? ¿Dónde encontramos, en sus diferentes manifestaciones, el aquí y ahora que determina la autenticidad de la obra de acción?

Como hemos visto, es posible que la obra sea una obra estática o temporal. Si bien nuestro principal problema eran las obras que se llevan a cabo a través del movimiento, a través del tiempo, es importante ponerlas en contraposición a aquellas que se desarrollan espacialmente para poder observar, precisamente, la manera en la que tiempo y espacio se entrelazan de manera sustantiva. Así pues, la obra, conformada de materia, materia-sujeto y expresión, nos conduce a la reflexión sobre el tiempo propio de la obra, que parece habitar la eternidad a pesar de que sus materializaciones se muestren distintas entre sí. De esta manera, se nos presenta por primera vez la expresión aquí y ahora; en el contexto del aquí y ahora la obra asume su objetivación contingente, que apunta a la verdad eterna de la obra en sí.

En segundo lugar, el análisis del artista a través de la óptica del tiempo nos lleva a diferenciar entre aquellas artes en las que el autor y el ejecutor coinciden y en las que no. De esta manera, en las que coinciden autor y ejecutor, la obra se ve sujeta a un objeto preexistente a la propia obra, que marca la manera en la que esta debería ser hecha. No

obstante, si difieren podemos ver que la obra termina de hacerse mientras está siendo representada y, por tanto, la misma pieza variará de manera infinita dependiendo de su contexto. Asimismo, esto nos conduce a una reflexión entre el aquí y ahora del artista y el acontecimiento de la creación, el salto a la nada.

Finalmente, hemos enfocado la mirada en el público. El espectador puede ser requerido por la obra como un testigo o como un ejecutante; así pues, se establece que es una parte fundamental de la obra –sobre todo de las obras de acción– puesto que completa el ser de la misma. La obra es un cuasi-sujeto que tiene que verse completada por su receptor, en este caso, el espectador.

El salto de lo abstracto a la performance se ha hecho a través de los términos que se habían utilizado anteriormente, ya que la performance utiliza el cuerpo como materia, ejecutor y receptor. Es importante destacar que es imposible entender una performance sin prestarle atención al cuerpo y, a la vez, al tiempo que compone nuestra conciencia. La recepción de la obra va a ser fundamentalmente distinta dependiendo de qué situación se adquiera frente a ella; es decir, si el sujeto se presenta como artista, ejecutor o receptor. Así pues, la reflexión del tiempo nos ha llevado a postular la obra –y, por tanto, el cuerpo– en términos de objeto inmanente o recuerdo, los cuales son claves a la hora de entender la obra de arte en términos de tiempo.

De igual manera, se analiza en términos de presencia la manera en la que las obras de acción posmodernas se dan a nosotros, así como su vinculación con los rituales. Además, se ahonda en el problema de la pieza como yuxtaposición, ya que esta se establecía como una característica definitoria de las artes espaciales.

Finalmente, se ha llevado a cabo una reflexión sobre la reproducción y el problema que esta genera: la pérdida de la autenticidad de la obra. Se postula la necesidad de la intervención de la técnica para que, en las artes de acción, se dé el detrimento del aura y, por tanto, de la autenticidad. Esto es debido a que en la esencia de la obra temporal encontramos el acontecimiento –el aquí y ahora– que, en tanto que son contingentes admiten la variación del objeto estético.

Esta base nos permite, por tanto, iniciar reflexiones relacionadas con la obra de arte, qué conforma una obra de arte de acción a partir de la modernidad, cómo se articula en torno al público y, sobre todo, de qué manera es constituida por el tiempo. La reflexión se ha centrado en la performance en concreto porque presenta una dislocación en los sistemas clásicos del arte, en tanto que actúa de maneras múltiples a través del tiempo, pero se aprovecha de los recursos que presentan las artes espaciales, como la

yuxtaposición. Por ello, la noción de experiencia estética nos proporcionaba un suelo seguro sobre el que aventurarnos a esta nueva forma de arte que parece, más bien, arbitraria.

Asimismo, su vinculación con el tiempo nos pone en la vía del cuestionamiento fenomenológico del ser, en tanto que conforma nuestra conciencia y, por tanto, a nosotros mismos en sí. El mundo del arte, por tanto, se nos presenta como una manera de entender el mundo y no hay otra aprehensión posible del mismo que no sea a través del tiempo. Sin embargo, se ha pretendido centrar el análisis en un momento concreto del tiempo y no en su plena duración; se ha pretendido establecer el *hic et nunc*, el aquí y el ahora como centro de la experiencia estética desde las múltiples ópticas abordadas. De esta manera, se resalta la importancia del acontecimiento y, por tanto, se manifiesta la manera en la que el tiempo kairológico nos aborda al contemplar una obra de arte. El aquí y ahora se presenta como la posibilidad de aprehender el culmen de la experiencia estética desde cualquier óptica, de maximizar la manera en la que esta toma parte del sujeto y lo somete a su propia lógica y temporalidad.

Desde la perspectiva del aquí y el ahora, por tanto, hemos tratado de abordar otras cuestiones fundamentales para la obra de arte, como pueden ser la eternidad, la libertad o nada. Estos conceptos universales, no obstante, en la performance ceden ante la contingencia de lo que está por suceder, que pende del hilo del azar en tanto que está directamente vinculado al público y a su reacción. Es, por tanto, una manera de mostrar cómo el aquí y ahora ha tomado las riendas del arte actual; si bien antes poseía gran importancia, la ruptura de los universales en la modernidad ha conseguido situarlo como único centro del arte de acción posmoderno.

El trabajo sobre el arte y su vinculación con el tiempo tiene un largo recorrido, del que solo se ha podido abarcar una pequeña parte. Si ya el mundo generado por una obra de arte es prácticamente inabarcable, una sola porción del mundo del arte –como puede ser el tiempo– es una cuestión extensa y profunda. En este trabajo se ha intentado ser fiel a la figura de obra, del artista y del espectador, para trazar a través de ello un hilo rojo que los vincule de manera directa con el tiempo, siendo este tratado como una experiencia y no tanto como una duración, que se abarca de manera más “objetiva.” En conclusión, el trabajo se ha realizado de la manera más sistemática que el tema permite, a partir de un aquí y ahora que encendió la chispa de la reflexión y, sobre todo, por amor al arte.

5. Bibliografía.

- ADORNO, T. W. (2004) *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- BENJAMIN, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- BURGOS, R. P. (2011). La Relación Estética: Notas para un Análisis de la Experiencia Estética a partir de su Multiplicidad Intencional. *Revista Portuguesa de Filosofía*, Vol, 67, p. 391-416.
- CASTRO, S. J. (2002) *La trama del tiempo*. Salamanca: San Esteban
- CASTRO, S. J. (2004). La trama temporal del arte. *Diánoia*, 49 (52), 75-98.
- CASTRO, S. J. (2007) *Vituperio de orbanejas*. México: Herder.
- CASTRO, S. J. (2017) *Filosofía del arte: El arte pensado*. México: Herder.
- CRUZ, P. A. y Miguel A. Hernández-Navarro (2004). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.
- CRUZ, P. A. (2022) *Arte y performance: Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. Madrid: Akal.
- DEWEY, J. (2008) *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- DÍAZ, R. (2023) *El fulgor de la presencia: Ritual, experiencia, performance*. México: Gedisa.
- DUFRENNE, M. (2017) *Fenomenología de la experiencia estética*. Valencia: Universitat de València.
- FERAL, J. (1993) La Performance y los «media»: La utilización de la imagen. *Estudios sobre performance*. Sevilla: Graficas del Sur.
- GADAMER, H. G. (1997) *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- HEIDEGGER, M. (2019) *El origen de la obra de arte*. Madrid: laOficina.
- HOOKE, S. (1939) *John Dewey: An Intellectual Portrait*. Nueva York: The John Day Company.
- HUSSERL, E. (2002) *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta.
- KANT, I. (2019) *Crítica a la razón pura*. Madrid: Taurus.
- KRISTELLER, P. O. (1952). The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II). *Journal of the History of Ideas*, 13(1), 17–46.
- LESSING, G. E. (2014) *Laocoonte: o sobre los límites de la pintura y la poesía*. México: Herder.

RAVENTÓS-PONS, E. (2011). El cuerpo en performance: Algunas reflexiones sobre la obra de Esther Ferrer y Nieves Correa. *Letras femeninas*, 37(1), 15-30.

SARTRE, J. P. (1993) *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica*. Barcelona: Altaya.

SONTAG, S. (2007) *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Penguin Random House.

STEINER, G. (1991) *Presencias reales: ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino.