

Trabajo Final de Licenciatura en Grabado

La presencia de lo ausente en la obra de arte

María Guillermina Heredia

2002

I

LA PRESENCIA DE LO AUSENTE

En los últimos años, el arte contemporáneo ha dado muestras de prácticas artísticas que han sido criticadas por su hermetismo. El receptor se ha encontrado frente a obras que no ha podido descifrar y se ha sentido desconcertado. Cierta crítica las ha desvalorizado por su hermetismo, las ha considerado un despropósito por producir un silencio entre la obra y el receptor. Marchán Fiz, por citar un ejemplo, se ha expresado duramente en este sentido con respecto a muchas producciones de los años '60, '70 y '80; movimientos como el Arte Conceptual, Mitologías Individuales y manifestaciones Neoconcretas que, entre otras, han sido blanco de este tipo de críticas. (Marchán Fiz, 1994.)

Se considera importante plantear la ausencia en la obra de arte, no sólo como la carencia de la presencia física del objeto, sino como un índice de una ausencia mayor e intrínseca: la ausencia de significados claramente comunicables.

Lo ausente de la obra - desde la lectura que se intenta realizar en la presente investigación- se entiende como el hermetismo de sus significaciones últimas frente al espectador. Éstas al no ser enunciables, son una manifestación de lo inefable.

Se estudia la ausencia como la expresión de una poética a través de formas de comunicación no tradicionales, y como la propuesta de un desafío en la recepción de la misma. En este trabajo se pretende profundizar la idea de la ausencia en el arte como el silencio entre el sujeto y la obra. El problema está centrado en la recepción del objeto que se cierra a la comunicación clara y transparente con el sujeto y que bajo un manto de ambigüedad pretende desafiar los canales ya preestablecidos de transmisión de mensajes. Este juego, en vez de disminuir su valor artístico/estético, enriquece la poética de la obra, a la vez que obliga al sujeto a ejercitar modos diferentes de percepción de la realidad; práctica trascendental, ya que puede ser trasladada a diferentes ámbitos de la vida del individuo. Haciendo un análisis teórico desde la propuesta estética de Theodor W. Adorno se pueden discutir y profundizar estos conceptos.

La teoría estética de T. Adorno plantea la importancia del hermetismo en la obra de arte por considerarla el componente esencial que determina la autenticidad de su artisticidad. La autenticidad de la obra, para Adorno, está dada por la realidad que presenta, la cual no es afirmativa de un sistema que intenta homogeneizar al individuo a través de un discurso basado en el poder de la razón. Toda la historia de la filosofía hasta la modernidad dio a la razón instrumental un lugar hegemónico en lo que respecta a la producción de conocimiento y de captación de la realidad. Pero esta fe en la razón técnica llevó al hombre a gobiernos totalitarios; es por eso que muchos filósofos, entre ellos Adorno, recuperan lo irracional, lo intuitivo como una forma alternativa de aproximación a lo real; el hombre se topa con una realidad indecible e

inefable de la cual se pueden hacer múltiples interpretaciones. Esta corriente filosófica intenta recuperar otras formas no tradicionales de conexión con lo exterior que permita devolver la libertad al individuo. Estas formas no tradicionales, encuentran en la poesía, la música y la plástica, otra manera de conciliar el sujeto y su entorno.

Una estética silenciosa propone un discurso diferente, irracional, que fortalece la individualidad del sujeto frente a una política aplastante. Los cruces producidos entre la política y la estética han concluido en una poética afirmativa del sistema capitalista y en una idiotización del hombre. El arte auténtico dispone de mecanismos diferentes de comunicación, no tradicionales, buscando nuevas formas de percepción y transmisión de mensajes. Es un arte que niega las formas convencionales de comunicación y recepción, a favor de formas no habituales que impiden la comprensión clara del mensaje. Es por esto, que Adorno rescata el hermetismo en la obra. El hermetismo frustra el entendimiento y favorece la permanencia de la obra como un enigma a resolver, imposible de develar. En ello radica la autenticidad del arte.

Este proyecto intenta plasmar la postura adorniana a través de una producción donde el mensaje estético se presente de manera ambigua; de modo que el espectador se vea forzado a detener su atención en el develamiento del enigma. El carácter no narrativo del mismo obliga al individuo a una observación detenida, dando cabida a la reflexión y a una posible comprensión de la obra. Se cree que un arte auténtico debe favorecer la producción de conocimiento del sujeto a través de formas no racionalistas; mediante la frustración del entendimiento. La comunicación hermética, poco clara, es positiva en la medida que requiere del sujeto una participación más activa y comprometida en la observación para que la obra no se convierta en mero goce estético. Esta nueva forma de percibir el arte imprime al sujeto la necesidad de detenerse, pensar y sentir. El arte es más que la contemplación fugaz de los colores sobre un lienzo; el arte debe necesariamente ser idea y pensamiento.

Esta propuesta estética favorece y fortalece la frágil individualidad del sujeto, que se ve amenazado constantemente por un sistema y por un discurso persuasivo que legitima la pasividad del sujeto y adormece los sentidos. Volver a pensar, es tomar conciencia de la necesidad de recuperar el dominio sobre la realidad. Es ser dueños de la propia libertad; y en esto el arte no puede estar ausente.

En esta instancia se utiliza el hermetismo en el arte como una forma de reflexionar sobre el hermetismo de la realidad, sobre el propio hermetismo, sobre todos esos sentidos que escapan a la razón.

La intención de esta obra es reflexionar sobre los diferentes estados de la presencia, sobre esa cara de la existencia que permanece oculta, que existe en estado marginal y que se evapora a diario por su cualidad de efímera e inefable. El objetivo no es otro más que volver a presentar o

hacer visible por un instante esa parte de la misma. No se intenta descifrar sus enigmas sino más bien presentar la existencia de su misterio.

La huella se presenta como el enigma adorniano a develar porque tiene un carácter inconcluso, es hermética su procedencia, sus fines y sus sentidos. No comunica su esencia, sólo se presenta fugazmente.

Es una metáfora de la hermeticidad de los significados. Trabajar con la huella permite aproximarse a la develación del significado oculto. La elaboración de la huella y la documentación de su desarrollo posibilita la observación de la construcción de sentidos, que de otra manera permanecerían ausentes. La manifestación de la huella, cuando no es visible, impide la captación de un sin número de actitudes y situaciones que contextualizan y dan sentido a su presencia. Lo que aparece ausente en la huella es la presencia en sí de sus significados. Hay todo un sentido en el gesto que construye la huella, pero ese gesto permanece oculto al sujeto; contenido que es fundamental para la elaboración de sentido.

Esta producción pretende presentar la huella como así también la instancia de "re- presentación" de la misma como una posibilidad de develación de lo auténtico, de lo hermético. Para ello fue necesario trabajar con la elaboración y documentación de huellas propias.

La huella es definida desde algunas líneas filosóficas que rechazan el logocentrismo como "la relación con un pasado que se sustrae a la memoria en el 'origen' del sentido, que interrumpe la economía de la presencia e introduce en la vida de los signos, lo incalculable, lo exterior." (Derrida, 1987, p. 17) Es una pista sobre la realidad, pero que no se puede cuantificar ni apresar y sus significados pueden ser infinitos.

En la metáfora de la huella es donde se encuentra esa estructura dialéctica que trasmite un no-mensaje, un mensaje oculto.

La huella posee la contradicción de lo que no es, siendo. En su rastro subyace la presencia de lo ausente, el índice de lo que alguna vez estuvo ahí, pero que hoy ha desaparecido, o bien de algo que está ahí, que no está y quiere estar, quiere materializarse.

La huella es todo, es todo gesto y acción de la humanidad, que deja su rastro, su marca en la memoria psíquica y hasta en la naturaleza. Es una impresión que se deja sin consciencia en todo lo que rodea y en el sujeto. Es un registro que da cuenta del paso del hombre en el tiempo y el espacio. Es una señal de lo que existe, de que lo otro existe, que dice que algo o alguien está o estuvo ahí.

Es todo lo que de alguna manera indica la presencia de algo propio o ajeno, presencia que se puede manifestar física o inmaterialmente a través de múltiples mecanismos. La intangibilidad de su forma es una faceta de la misma, ya que lo inefable se relaciona directamente con su carácter efímero. Una huella está siempre a punto de desaparecer, de ser borrada por una nueva huella, su aparición es un intento por salir de la oscuridad en que se encuentra y mostrar su destello.

Es una manifestación de lo que vive, de lo que siente y se desenvuelve, se muestra a sí misma como una consecuencia, como una corroboración de su propia existencia.

La huella es la presencia del ser. La huella es el rastro que deja una existencia sobre el mundo.

La manifestación de esa presencia es parcial, no-total, da una pista sobre su existencia. Su voz en el tiempo es el instante y su fugacidad acentúa su imagen inasible. Se expresa en el espacio a través del rastro material.

La huella es como un enigma que desafía el entendimiento y la percepción; y es por ello que es hermética.

A través de esta idea de huella, que simboliza el concepto de hermetismo, se trabaja plásticamente con técnicas, materiales y procedimientos, que con coherencia estética y conceptual, intentaran reafirmar y plasmar en imágenes todo lo que esta investigación propone. Es en el concepto de dibujo donde se encuentra una conexión con la idea de huella, a la vez que una correspondencia procedimental.

II

DIBUJO Y TRAZO

El carácter procesual con el cual se ha identificado siempre al dibujo es retomado en esta obra como una forma de explorar la presencia de lo ausente desde esa concepción.

El dibujo es comprendido tradicionalmente en el arte como una herramienta de prueba, de búsqueda de una imagen, pero no como una obra acabada en sí misma. No se lo conoce como algo definitivo, más bien como algo transitorio. Es una parte de las etapas del trabajo creativo que luego se metamorfoseará en volúmenes y colores dados por la escultura y la pintura.

El dibujo es ese registro rápido de ideas y de trazos que forman parte del rastreo de una estructura para la obra. Es en esos gestos personales donde el sujeto imprime la idea de mundo que posee. En las líneas se descubren los gestos que expresan simbólicamente su cosmovisión. Gómez Molina explica como en el gesto, que se objetiva en el dibujo, el hombre se contacta con su individualidad, con su personalidad, donde "el gesto más convulsivo, la acción más desordenada deja siempre huella de su propia acción, nos retrotrae al momento mismo en que la realizamos; cada uno de sus trazos hace evidente la velocidad, las dudas y la ansiedad con que fueron ejecutados, nos los 're- presentan' nuevamente. Visualizan el tiempo mismo de la acción que lo realiza. La acción de dibujar nos representa a nosotros mismos en la acción de representar, clarifica los itinerarios de nuestra conciencia, haciéndose evidente ante nosotros mismos". (Gómez Molina, 1995, p. 49)

Con esta intención es retomado en este trabajo el concepto de dibujo, para reforzar la idea de huella que aparece en el proceso de construcción de una imagen; como ese trazo rápido que dura un instante en el tiempo pero que está pleno de significado y de expresión en la fuerza contundente de la línea.

El dibujo habla de lo ausente en la acción efímera que materializa las emociones personales, traducidas luego, solo en gestos conocidos por el instante de su ejecución. La acción y el movimiento del gesto queda expresado en el trazo presuroso que persigue la idea que intenta plasmar.

El dibujo es como la huella; la acción misma de dibujar refiere al instante, a lo efímero, al significado que se hace presente sólo en un momento cargado con el sentido más extremo de honestidad. Sin tamices, se hace real en la acción fugaz que deja un trazo, una huella, constancia de su existencia que se evapora en el gesto concluido. El dibujo, por su carácter momentáneo, provisional, económico, es una instancia pasajera que evolucionará hacia formas más definitivas.

El dibujo no está realizado ni pensado para perdurar en el tiempo; su formato, sus herramientas, sus soportes expresan también la caducidad de su esencia. Sus componentes son testimonio de lo perecedero de su constitución.

Tanto el dibujo como la huella tienen aquí la misma esencia, se aproximan a lo inefable, a lo innombrable, son susceptibles de ser interpretados de variadas y múltiples maneras. Se construyen de modo que su existencia se vuelve fugaz, y es eso lo que las hace inasibles, inapresables. Ambas son una representación y una expresión, respectivamente, de la realidad, de lo exterior, de lo otro. El dibujo se manifiesta en un trazo; la huella es una pista, un rastro. Estas manifestaciones poseen coincidencias estructurales que las vuelven similares, y que de alguna manera se podría producir una simbiosis entre ambas entidades y conformar una sola. El dibujo es sin duda una huella, que expresa y representa la realidad interior/ exterior del sujeto que lo imprime. De esta forma el dibujo/ huella es también un símbolo del hermetismo del sujeto, éste llena con sus sentidos ocultos, propios, los soportes. En cada gesto dibujístico el individuo descarga la cosmovisión que posee en sutiles trazos que perfilan sus ideas y sensaciones. En esos trazos que se pueden reconocer en la superficie plástica, es donde aparecen los rastros de esos gestos personales que configuran los conceptos del mundo.

El dibujo, biografía del autor, restablece el contacto con lo visceral y subjetivo, reafirmando su individualidad. Es por ello, que también, se vuelve hermético, produciendo un silencio con el espectador; porque cada trazo, cada gesto de la línea lleva consigo la impronta del sentido individual. Su estructura subjetiva fuerza a develar el enigma que encierran sus líneas, sus manchas, sus matices.

La acción de dibujar retrotrae a la instancia de "representación", es decir, al momento que se manifiesta el trazo/ huella del sujeto; y es en la documentación de este proceso donde se podría develar el enigma de su hermeticidad.

III

PROCEDIMIENTOS

La Obra es como el dibujo; en el momento de la acción exprime los sentidos a través de gestos y trazos. El desarrollo de la acción gestual/corporal que se realiza sobre diferentes soportes, se construye por medio de “escenas” que poseen diferentes componentes y que se suceden en el tiempo a través de cambios sutiles de estado; (suave, violento, etc.).

Estas escenas van dejando una huella, un rastro a través del trazo con materiales diversos, en su mayoría perecederos y económicos, sobre soportes de características diversas y más o menos efímeros, (lienzo, papel, arena, agua, etc.).

Se decide el uso de materiales no convencionales porque se intenta producir desde un lugar diferente al tradicional. Se desea trabajar y crear rompiendo estructuras tradicionales de composición con la intención de dejar fluir la acción sin límites preestablecidos. El uso de algunos materiales nobles – como el lienzo y el grafito que provienen de la tradición artística- fueron incorporados, pero ya rompiendo con el uso habitual de los mismos; a través de procedimientos académicos; como la utilización del cuerpo para la realización de los trazos con grafito en polvo sobre lienzo. Toda esa búsqueda se llevo a cabo con la idea de que la producción y la recepción corriera por canales convencionales de comunicación; lo cual obligaría al receptor a recibir la obra de manera diferente. Al presentar una obra no tradicional, el espectador necesariamente tiene que romper con sus formas habituales de percepción y recepción del arte. Esto hace que el individuo se encuentre con una obra que en principio se cierra a su comprensión, pero que lo obliga a cuestionarse por ese enigma que se le presenta.

La no convencionalidad de los materiales y de los procedimientos supone una tarea ardua que implica romper con las propias estructuras. Se necesita recorrer un largo camino para romper con amaneramientos procedimentales adquiridos y para buscar formas alternativas de producción que cubran las necesidades requeridas y con las cuales se pueda trabajar con comodidad. La anticonvencionalidad de la obra busca convertirse en un lenguaje hermético que evite la narración tradicional de sus elementos, de modo que éstos, al organizarse de manera antagónica, posibiliten la conformación de un enigma irresoluble.

Esta acción procesual que involucra al cuerpo, se expresa por medio de gestos y movimientos que corresponden a una idea o concepto previo.

La acción es un proceso que concluye en un registro material que da cuenta de su existencia, a su vez; el video y la fotografía lo testimonian.

Por su estructura interna la acción posee un desarrollo temporal breve, a veces momentáneo. Ese es el motivo por el cual debe ser documentada esa instancia tan acotada pero tan cargada de sentido. Son esos gestos los que esconden significados, que se manifiestan en un trazo casi caligráfico, como una expresión autobiográfica.

La acción es el contacto con lo visceral, con lo intuitivo, con la fuerza del contenido oculto que está cargada de potencia interior.

¿De dónde viene esa fuerza? De la potencia de lo oculto; de aquello que se aneja y se reserva hasta explotar en rayas, movimientos y manchas. Cólera, pasión, triteza, dolor, alegría son emociones que se expresan en el lienzo.

La acción se documenta en el momento de su desarrollo. La filmadora se lleva en la mano derecha y con ella se trata de registrar todos los movimientos y gestos que suceden durante la acción. La documentación vuelve a presentar el instante mismo de la “re-presentación”. El uso de la filmadora durante el proceso condiciona la movilidad y el aprovechamiento de determinadas partes del cuerpo para realizar los trazos. A su vez, la documentación, inevitablemente propone un punto de vista particular y un recorrido visual.

La documentación es la instancia donde se pretende mostrar aquello que normalmente permanece oculto a los demás. La acción de dibujar muestra el cuerpo en ese devenir donde aparece realizando los trazos que configuran la obra. En general, la instancia de la acción es la que se vuelve hermética. La documentación trata de develar el hermetismo personal, ese cuerpo cargado de sensaciones que expresa con gestos y actitudes trazos plenos de sentido. Ese cuerpo que permanece oculto, que quiere ocultarse, que no quiere exponerse, deja su rastro sobre la superficie como una huella de su presencia, de su estado y paso por el tiempo y por el espacio. El cuerpo muestra cómo se construye el dibujo, pero aún más importante; muestra desde dónde se construye. Desnuda y hace visible los sentidos de los trazos que intentan asomarse pero que se mantienen como enigmas.

La acción de dibujar es una metáfora del hermetismo personal, mostrar la instancia de producción/ creación es develar lo oculto del sujeto. En los trazos, el individuo comunica sus sentimientos, pero de manera tan ambigua, que sus significaciones últimas podrían ser infinitas, generando más preguntas que respuestas. Hacer visible la acción es presentar lo incalculable, lo innombrable.

El cuerpo tan privado, mapa revelador de la biografía del artista hace lo imposible por permanecer ausente. Tímidamente hace su aparición con un pie, toma distancia con una herramienta, pero los movimientos dan cuenta de las intenciones, de las limitaciones, de los pudores, de las reacciones. Aún cuando se esconde, cuando intenta permanecer oculto, cuando prefiere mantenerse como un enigma, aún entonces está presente expresando su propia hermeticidad, su pudor ante el espectador y ante sí mismo. El cuerpo símbolo del hermetismo

personal, cae en la contradicción, quiere estar presente sin estarlo, dejando huellas para no quedar totalmente expuesto.

Los límites entre la vida y el arte, parecen no ser tan claros, se confunden. Aún cuando en el arte existe toda una construcción poética que no tiene nada de ingenua, la vida se filtra en la subjetividad del individuo. El sujeto representa desde su propia historia, puede tomar distancia y resemantizar, pero siempre desde su mundo y desde sus experiencias. Por eso, hablar del hermetismo del arte, no puede ser otra cosa que hablar del propio hermetismo; las preguntas del arte no son más que las propias preguntas. El individuo habla siempre desde sí mismo y la práctica artística es un medio para comunicar sus ideas. Es ahí donde entra en juego la poética del artista, que transforma una idea, un sentimiento, en algo más que una catarsis personal.

Cuando se habla del hermetismo de la obra, también se habla del propio hermetismo. Por eso la documentación trata de develar los sentidos ocultos, los sentimientos. Hay emociones reprimidas que aparecen en la acción por falta de racionalidad. Son los sentidos ocultos, y por ser propios, son ajenos, herméticos a los demás.

La autoreferencialidad de la obra es una estrategia, una herramienta que se usa como una aproximación plausible a lo oculto. Es la posibilidad de ser honesta y poder profundizar sobre lo que se sabe como parte de un todo más extenso e inaprensible. La autoreferencialidad del autor en lo que refiere a sus emociones, sensaciones y su propio cuerpo, en general permanecen herméticas al espectador. Lo otro, lo exterior siempre es un enigma a resolver. Esta obra reflexiona sobre este punto, planteando como enigma la propia personalidad.

Las acciones entre sí no son muy diferentes, cuentan la misma historia con matices diferentes y tenues que pretenden enriquecer la idea primaria.

Los gestos y movimientos que componen la escena están determinados en principio por la filmadora que se lleva, y en segundo lugar; por las herramientas, soportes y materiales con los cuales se ejecutan los dibujos.

Cada uno de ellos requiere una actitud corporal diferente, a la vez que el contexto espacial modifica la producción y los resultados. La acción transita por variados estados, pero estos son apenas perceptibles. El estado corresponde a una sensación emocional o psíquica, que se ve en sensas suaves, violentas y activas, en tratamientos detallados y pausados, en desplazamientos amplios y rápidos que abarcan la totalidad, etc.

Los instrumentos de trabajo son barras, palos piedras o el propio cuerpo. Cada uno de estos instrumentos modifica la actitud corporal y la manera de incidir sobre el soporte, modificando los estados y produciendo variantes. Este es el objetivo primordial por el cual se varía el uso de los mismos y del material. La permutación permite ampliar el espectro de escenas, estados y gestos.

El material también hace su aporte en la construcción de la escena; el grafito, la arena, el agua, brindan calidades y modifican actitudes corporales. La superficie sobre la que se trabaja genera alteraciones en la configuración. Este elemento se relaciona directamente con el uso del cuerpo y el espacio.

El espacio al ser vertical u horizontal también aporta novedad, modifica la postura corporal, a la vez que provoca un nuevo límite en la movilidad y el trazo. El ambiente interior propone además del límite espacial, condicionante de la movilidad, una relación con el concepto de hermetismo. Hay todo un sentido de intimidad, de privacidad, atrapado en el silencio propio de los lugares cerrados. La luz natural llega a través de alguna ventana, la cual se combina con las luces artificiales de las lámparas dirigidas. El exterior muestra la situación inversa, el espacio ilimitado, pero también inabarcable. Se ve la influencia del contexto en la variación de la luz solar y en la proyección de sombras y reflejos de los objetos del entorno. También están presentes los ruidos propios del ambiente y la incidencia sobre la superficie del dibujo de hojas y ramas, por ejemplo.

El cuerpo se utiliza como instrumento de trabajo, se dejan trazos utilizando diferentes partes del mismo, en función de las variantes que presenten el espacio y las herramientas. Estas variables funcionan a la vez como condicionantes del comportamiento, favoreciendo escenas de mayor soltura o máximo control. El cuerpo además de ser instrumento clave, también funciona como soporte o apoyo de la filmadora con la cual se documenta la acción. Esta doble función instrumento/ observador, modifica las relaciones del cuerpo con el espacio, los materiales y las herramientas. A veces el máximo control coincide con una situación espacial/herramientas que impide el uso libre del cuerpo en el proceso, debido al cuidado que es necesario hacer de la máquina, (golpes, salpicaduras, etc.), y de la instancia de documentación, que debe recorrer y seguir el desarrollo de la acción.

CONCLUSIÓN

Los materiales elegidos para realizar la obra poseen una significación que se relaciona con el concepto de huella. Tanto la arena, el agua como el grafito en polvo, tienen una tendencia a desaparecer rápidamente. La condición de efímeros fue un elemento fundamental que se tuvo en cuenta a la hora de hacer la selección de materiales. Era indispensable establecer una coherencia entre concepto y lenguaje.

El grafito en polvo, que quizás de todos es el menos efímero; tiene una cualidad de perecedero, que aparece mientras se realiza la acción: cuando un nuevo paso desdibuja el anterior. La volatilidad de su composición hace que aparezca su rastro, de la misma manera en que puede desaparecer. El agua y la arena, por estar insertos en la naturaleza están condicionados por los cambios climáticos, y por ello, son susceptibles de ser modificados.

Los materiales y los dibujos simbolizan lo efímero, lo perecedero, acentuando el enigma de la huella. Los dibujos expresan esa caducidad de los materiales y es por ello, que fue necesario utilizar otros medios para registrar la obra. Existe un límite entre obra, registro y residuo estético; que es preciso aclarar. La obra es la acción que a su vez deja un residuo estético sobre las distintas superficies, pero en algunos casos, es necesario documentar este residuo con un registro para que de cuentas del mismo. La naturaleza no puede ser trasladada a la galería de arte. En este caso el registro de la obra (fotografía, video) son presentados como la obra. La obra está presente en la muestra en el objeto estético que es residuo de la acción y en la documentación presentada como registro de la misma. Cuando el registro estético no puede ser trasladado a la sala, es el registro fotográfico y fílmico el que suple esta carencia, presentándolos a través de estos medios.

La anticonvencionalidad de los materiales hizo que la obra- por su carácter procesual- planteará toda una cuestión entorno al arte. La obra en sí, no se presenta tradicionalmente; los objetos y registros estéticos introducen una ampliación al concepto moderno de arte. Esta ampliación de lo artístico se debe a la necesidad de expresar contenidos con los medios que mejor se adecuen a la idea, aún cuando impliquen una ruptura con la tradición. Estos nuevos materiales construyen nuevos canales de comunicación que implican un cambio necesario en la percepción y recepción del espectador: le obligan a buscar la resolución del enigma que plantea y, así, conectarse de manera diferente con la obra y el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. Dialéctica negativa. Ed. Taurus. Madrid. 1975.
- Adorno, Theodor. Teoría estética. Ed. Taurus. Madrid. 1980.
- Ander- Egg, Ezequiel. Técnicas de investigación social. Ed. Humanitas. Bs. As. 1987.
- Derrida, Jacques. La desconstrucción. Paidós. Barcelona. 1987.
- Eco, Umberto. Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura. Ed. Gedisa. Barcelona. 1977.
- Eco, Umberto. La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Ed. Lumen. S.A. Barcelona. 1989.
- Ferrater Mora, José. Diccionario de filosofía. Tomo 3. Ed. Alianza. Madrid. 1979.
- Gómez Molina, Juan José. (Coord.). Las lecciones del dibujo. Capítulo I. Cátedra. Madrid. 1995.
- Franquesa, Xavier. "El dibujo como estructura del material." en: Gómez Molina, Juan José. (Coord.). Las lecciones del dibujo. Capítulo I. Cátedra. Madrid. 1995.
- Heidegger, Martín. "El origen de la obra de arte." En: Sendas perdidas. Ed. Losada. Bs. As. 1960.
- Hernández- Pacheco, Javier. Corrientes actuales de filosofía. La escuela de Francfort. La filosofía hermenéutica. Ed Tecnos. Madrid. 1996.
- Krippendorff, Klaus. Metodología del análisis de contenido. Teoría y práctica. Ed. Paidós. Barcelona. 1990.
- Lyotard, Jean Francois. ¿Por qué filosofar? Cuatro conferencias. Cap. I ¿Por qué desear? Ed. Paidós. Barcelona. 1989.
- Marchán Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Ed. Akal. S.A. Madrid, 1994.
- Vattimo, Gianni. Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger. Ed. Península. 1985.
- Weibel, Peter. "La era de la ausencia" en: Gianetti, Claudia. Arte en la Era electrónica. Perspectivas de una nueva estética. L'Angelot. Barcelona. 1997.