

CAPITULO III

LA FOTOGRAFIA DE BARBARA KRUGER, UNA VISION FENOMENOLOGICA DESDE MERLEAU-PONTY

1. Fenomenología: relación visión-movimiento

El estudioso que realiza una reflexión sobre la experiencia estética en una obra de arte, no puede ni debe pensar ingenuamente que las experiencias estéticas son puras, desinteresadas y maravillosas, que son meramente lúdicas y que no hay nada político, ético ni sexual en ellas.¹¹³ En las sociedades actuales se sostienen discursos específicamente sociales, morales y políticos a través de las obras de arte, lo que hace prácticamente imposible cuestionar su existencia.

Sin embargo, la fenomenología nos permite penetrar a una etapa previa a la mediación simbólica y al análisis del discurso. Al enfrentarnos a una obra de arte visual surgen preguntas fenomenológicas: ¿Qué es lo que ve?, ¿Cómo obliga la obra a establecer la relación entre visión y movimiento? La pregunta fenomenológica se centra en la visión del artista y la forma en la que el artista hace ver el mundo, ofreciendo un análisis y una descripción de la mirada en tanto vivencia. La discusión fenomenológica servirá entonces para proponer un brinco del momento trascendental epistemológico de la vivencia, momento en que la imaginación y la emoción son elementos indispensables para esa experiencia vital, al momento psicológico, cultural, político y social de la vivencia.

¹¹³ La discusión sobre lo bello y lo sublime sólo tiene lugar en la modernidad. En la Edad Media no era motivo de discusión porque política, socialmente y como cosmovisión, el mundo no estaba dividido en lo secular y lo sagrado. La idea de lo sublime y lo bello es una secularización de los valores. Todo era bello porque todo era divino. Todo era sublime porque era bello. Por ejemplo, al analizar una obra de arte medieval como lo es una catedral gótica, no se pueden hacer descontextualizaciones, se puede circunscribir estéticamente desde lo sublime, pero historiográficamente se tendría que asumir el uso de una categoría que pertenece al discurso estético de la modernidad, en una época donde ese valor no existía como concepto. José Luis Barrios, comentarios en clase.

Los momentos de mediaciones simbólicas son procesos de socialización de lo estético que finalmente se convierten en discursos políticos, sociales y culturales. Estos momentos son legítimos en la experiencia estética pero no son su condición estética, actúan más bien como parte del proceso con el cual el espectador construye el sentido de la obra y le atribuye un significado político a la experiencia. Por ejemplo, El “*Guernica*” de Picasso, es una obra de arte mediada políticamente y su discurso político incluye la desolación, el terror y la monumentalidad en la experiencia estética¹¹⁴.

Si la fenomenología se refiere a la relación del cuerpo como intencionalidad hacia el mundo, la reflexión fenomenológica aborda la obra de arte a partir de la relación entre visión y movimiento corporal. Esta reflexión plantea al mismo tiempo la intencionalidad y la doble relación que se da entre visión y movimiento. El cuerpo se mueve porque ve y la mirada mira porque el cuerpo se mueve. Una intención o una acción se relaciona en su sentido más fundamental con la relación entre lo que el sujeto ve como intención de una acción y el modo en que todo el movimiento corporal se enfoca en relación al objeto.

2. El Método de Merleau - Ponty

El método fenomenológico desarrollado por Merleau – Ponty en sus obras: *La Fenomenología de la Percepción*, *La Prosa del Mundo* y *El Ojo y la Mente*, permite lograr una mejor comprensión de la experiencia vital que proporciona una obra de arte. La fenomenología¹¹⁵ defiende el hecho de que la conciencia puede pensarse a sí misma cuando está dirigida a algo, a diferencia de la idea del sujeto trascendental que puede pensarse a sí mismo y por ello puede dirigirse al mundo. En la fenomenología existen dos momentos: la vivencia y la conciencia.

¹¹⁴ Las características formales son la síntesis de los gestos expresivos, el uso del color, las formas abstractas y cubistas, la monumentalidad como referencia a las proporciones humanas, la composición y el título de la obra, todas en conjunto, conforman el significado afectivo y político.

¹¹⁵ Para efectos prácticos, durante el desarrollo de este texto al hablar de fenomenología, se hablará de la fenomenología de Merleau-Ponty, en cualquier otro caso se utilizará el nombre del autor correspondiente, e.g. Fenomenología de Husserl.

El verdadero *Cogito* no define la existencia del sujeto por el pensamiento que éste tiene de existir, no convierte la certeza del mundo en certeza del pensamiento del mundo, ni sustituye al mundo con la significación mundo. Al contrario, reconoce mi pensamiento como un hecho inajenable y elimina toda especie de idealismo descubriéndome como ser del mundo ¹¹⁶.

La condición de la conciencia es que siempre se dirige a algo, por tanto, la conciencia intencional es una relación entre el sujeto y el objeto y no entre dos realidades en contacto. No es condición de la conciencia construirse a sí misma, sino que está dada a su objeto, tiende hacia un objeto posible. Si existe el sujeto y el objeto, es porque existe previa, una estructura que los precede, “la estructura noético – noemática del conocimiento”. La conciencia intencional hace operar la estructura, en la que el momento noético es la conciencia dirigida al mundo y el momento noemático es el mundo.

Pensarme a mí misma viva, es una evidencia vital y no intelectual, ésta es la objeción de la fenomenología a los conceptos de sujeto intencional aperceptivo y del sujeto trascendental¹¹⁷.

Antes de ser conciencia de sí, es conciencia de algo. La conciencia se transforma en representación cuando está dirigida a algo o está intencionada a algo en el momento de tener vivencias. La estructura trascendental de la

¹¹⁶ Maurice Merleau – Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Barcelona, Planeta – Agostini, 1993, p.13.

¹¹⁷ El problema filosófico de la modernidad se plantea como un problema epistemológico. La pregunta no es por el ser, es por el conocer. El sentido de la verdad es el modelo de todo conocimiento posible. Todas las discusiones se dan en función del objeto racionalmente condicionado como punto de la construcción racional del objeto. Existe la metafísica, la filosofía política pero siempre es a partir de la genealogía fundamental de la pregunta por el conocer. El fundamento de las ciencias matemáticas, geometría y física es el canon de lo que es conocer. Esto supone que la pregunta fundamental del conocimiento tiene que ver con el proceso racional del conocimiento no por el proceso vital, motivo o imaginario.

El concepto del sujeto intencional aperceptivo de Descartes, se ubica en la capacidad del propio sujeto que al representarse a sí mismo puede representar las cosas. En la frase “*cogito, ergo sum*”, es el pensamiento lo que le da condición a la existencia. Lo que se percibe de las cosas son las sensaciones. La idea de la apercepción resuelve la condición del sujeto trascendental de Kant, que a la función de la conciencia humana le llama “Yo lógico”. Éste tiene la capacidad de reproducir en la conciencia las sensaciones de las cosas. El trabajo de síntesis está en la facultad de la razón del sujeto, que lo logra sólo a través de las facultades de intuición del tiempo y el espacio y del entendimiento de las categorías para poder acceder a lo que se nos presenta. Cfr. Manuel Kant, *Crítica de la Razón Pura*, México, Porrúa, 1996. Introducción, Capítulo I. La estética trascendental, La Lógica Trascendental, La Analítica Trascendental.

vivencia no se encuentra ni en la conciencia ni en la capacidad de hacer juicios, se da a nivel de la vivencia. La relación con las cosas no es una relación lógica sino vital porque las vivencias se perciben y se viven. La vivencia es una sensación corporal, la vivencia es una emoción.

La crítica-aportación que realiza Merleau – Ponty a la tradición, es que la conciencia está dada a la acción como totalidad vital y no como capacidad de representarse a sí mismo. Al escribir una carta, primero pienso el pensamiento de actuar para escribir la carta y después porque lo pienso escribo la carta, al contrario de representarme a mí mismo escribiendo la carta para escribirla. La conciencia está ahí, pero no es la conciencia que primero se da a sí como representación y luego actúa. La conciencia es intencionalidad porque actúa.

En el argumento cartesiano, el pensamiento que se piensa a sí mismo supone que al poder pensarse a sí mismo y después de pensarse a sí mismo y poner como criterio de verdad la evidencia del pensamiento que se piensa a sí mismo, puede pensar el mundo. La operación de reconstruir la idea del sujeto y a partir de ello, relacionarse con el mundo es una operación de segundo grado, no de primer grado.

Merleau – Ponty dice que este argumento hace una reflexión incompleta porque pierde conciencia de su propio comienzo. El “*Yo pienso*”, no es una función de pensar o un qué, sino un quién que piensa y que ha sido olvidado por la historia del pensamiento filosófico. En el momento de ser consciente de su actividad de existir, se sabe consciente de su actividad de pensar. Asimismo se han olvidado también los datos vitales genealógicos.

El pensamiento kantiano supondría que para conocer primero me tengo que percibir a mí mismo para luego representar el objeto¹¹⁸. Husserl propone que la condición de la conciencia es su apertura a las cosas y que la reducción eidética¹¹⁹ o el objeto ideal es esta condición estructural donde el sujeto establece la función de relación conciencia–mundo como condición de

¹¹⁸ Cfr. Manuel Kant, *Op. Cit.*

¹¹⁹ E.Husserl, *Ideas I*, Al intentar refutar el psicologismo en que se encontraba la filosofía, Husserl separa lo que “está de hecho” y lo ideal y propone “ir a las cosas mismas”. La *epoché* es poner entre paréntesis la creencia en el mundo.

conocimiento. No es una función vacía, sino proyectada al mundo. Una entidad ideal en Husserl significa el momento donde se conectan la estructura y la relación entre conciencia y mundo. La conciencia trascendental en Husserl implica la condición vital de la conciencia y por tanto los momentos materiales de la conciencia. La percepción no es la captación sensorial de datos de las cosas. No se debe preguntar qué son las cosas sino qué sentido tienen esas cosas para el sujeto en su relación directa y fáctica. La fenomenología no puede dar definiciones porque supondría confirmar que el método científico es la condición del discurso filosófico, por lo que solamente puede haber constataciones.

La fenomenología es...una filosofía que re – sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su facticidad. Es una filosofía trascendental que deja en suspenso, para comprenderlas, las afirmaciones de la actitud natural, siendo además una filosofía para la cual el mundo siempre <<está ahí>>. ¹²⁰

3. Fenomenología y Mundo

Para Merleau-Ponty, la relación entre sujeto y mundo estaría dada en la condición vital del sujeto, esto es, en la estructura noético–noemática de la conciencia intencional y no en la percepción de la conciencia. La primera operación es la relación vital con el mundo. “El mundo está ahí previo a cualquier análisis que pueda hacer del mismo”¹²¹ y en esta primera condición ya existe una reducción fenomenológica. Es importante notar que está diciendo que el mundo está previo a cualquier análisis que el sujeto pueda realizar, y no previo al sujeto. El sujeto percibe el sentido de finalidad y causalidad de la naturaleza como una totalidad. De aquí se introduce la idea de significación de mundo¹²². La idea de mundo ofrece la posibilidad de entender el orden en la naturaleza, al comprender que existe un orden en el universo. Lo trascendental parte del concepto griego de *hylé*. Por ejemplo el color sería una reducción a la

¹²⁰ Maurice Merleau – Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, Barcelona, Planeta – Agostini, 1993.

¹²¹ *Idem*, p.9.

¹²²El idealismo trascendental de Kant describe la significación de mundo como el descubrimiento del *a priori* trascendental de la idea de mundo que permite descubrir y captar la existencia de leyes en la naturaleza. No se puede saber si hay orden en el mundo, pero se puede categorizar el orden del mundo porque se tiene la idea de mundo. Manuel Kant, *Op. Cit.*

conciencia de una percepción localizada en una superficie, porque el color por sí mismo no puede existir. En otro ejemplo, el dato nouménico es la posibilidad de darle universalidad a la experiencia de ver salir y meter el sol y la experiencia vital del sujeto se significa como un dato fenomenológico.

En la estructura trascendental de la conciencia encontramos dos precisiones importantes: primera, la conciencia trascendental o estructura formal de la conciencia universal y común a todo ser racional y segunda, la Trascendencia del Mundo o la exterioridad radical y absoluta de la conciencia. Aquello que existe absolutamente independiente del sujeto.

(La fenomenología unió)...el subjetivismo y objetivismo extremos en su noción del mundo o de la racionalidad...Hay racionalidad...las perspectivas se recortan, las percepciones confirman, un sentido aparece ... El mundo fenomenológico...se transparenta en la intersección de mis experiencias y en la intersección de mis experiencias con las del otro, por el engranaje de unas con otras; el mundo fenomenológico no es la explicitación de un ser previo, sino la fundación, los cimientos del ser; la filosofía no es el reflejo de una verdad previa, sino, como el arte, la realización de una verdad...el único Logos preexistente es el mismísimo mundo, y la filosofía que lo hace pasar a la existencia manifiesta no empieza por ser posible: es actual o real, como el mundo del que forma parte...La verdadera filosofía consiste en aprender de nuevo a ver el mundo...Nosotros tomamos nuestro destino en nuestras manos, nos convertimos en responsables mediante la reflexión, pero también mediante una decisión en la que empeñamos nuestra vida...La fenomenología se apoya en sí misma...en nuestra comunicación con el mundo como primer establecimiento de la racionalidad. La filosofía...será un diálogo o una meditación infinita...que nunca sabrá adonde se dirige...La fenomenología (revela) el misterio del mundo y el misterio de la razón. ¹²³

En la fenomenología, el mundo no es real o irreal para un sujeto. El mundo existe y la condición de la existencia del mundo es su opacidad. Para Merleau Ponty, primero existe la opacidad del mundo y después hay

¹²³ Maurice Merleau – Ponty, *Op. Cit.* p.20.

conciencia¹²⁴. Fenomenológicamente la relación del sujeto con el mundo se da cuando la posibilidad representacional del objeto (árbol, auto) tiene un fondo trascendental fenomenológico y no cuando se representa a los objetos¹²⁵. Esto significa que la relación con las cosas siempre se realiza como una expectativa vital, la relación está dentro y está fuera. Se le llama mundo a todo lo de afuera, pero la noción de mundo se construye dentro del sujeto. Se entiende entonces la razón por la cual el aspecto lógico y el aspecto fenomenológico se conectan en la vivencia o la expectativa vital. El mundo es la categoría abstracta cuya condición fundamental es realizarse como vivencia, es interior porque es vivencia, es exterior porque revela la condición del sujeto hacia fuera.

...el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce. Cuando vuelvo hacia mí a partir del dogmatismo de la ciencia, lo que encuentro no es un foco de verdad intrínseca, sino un sujeto brindado al mundo¹²⁶.

La fenomenología permite a cada sujeto hacer conciente su propia vivencia en el mundo, en todos los registros posibles. El sujeto es lo que es, por ser sujeto. Los factores sociales, el cuerpo, la psique, la sociología, etcétera entran en la configuración de una subjetividad porque existe esa subjetividad. Es un sujeto que se experimenta a sí mismo, no su representación conciente o una abstracción de “*yo pienso, luego existo*”, sino una experiencia de sí mismo.

¹²⁴ Para Kant primero es la conciencia, después es el darse cuenta de que la conciencia tiene un límite y ese límite es un noúmeno (Dios, naturaleza y mundo o libertad e inmortalidad). La idea del noúmeno es incognoscible, es decir, es entendido como negación de posibilidad de acceder a la representación de la conciencia. “En virtud de que el espacio y el tiempo son leyes de la conciencia...sin ellas no es posible representación alguna...Por tanto, las “cosas en sí”,...únicamente pueden ser imaginadas...son noúmenos (del griego *noumenon*, lo que no se manifiesta). Cfr. Manuel Kant, *Op. Cit.* p. XXXVII.

¹²⁵ “El método fenomenológico se mueve íntegramente en actos de reflexión”. El objeto intencional no se encuentra en la conciencia; es trascendente (afuera) porque sólo es objeto para la conciencia y es immanente (adentro) porque hay una vivencia intencional. La conciencia es constituyente, no creadora. La vivencia puede ser vista como un objeto intencional, mediante la reflexión. Husserl retoma el planteamiento de intencionalidad, pero centrándose en la diferencia entre fenómenos psíquicos en los cuales siempre hay una intencionalidad y los fenómenos físicos, en los que siempre hay un objeto. La intención significativa es la expresión (signos con significado) o acto de conciencia y sólo se puede acceder a ella por medio del lenguaje. La intencionalidad se halla en la relación entre lo categorial y lo sensible.

Cfr. E.Husserl, *Ideas I*, 77; *Investigaciones Lógicas I*^a, 5^a, y 6^a.

¹²⁶ Maurice Merleau – Ponty, *Op. Cit.*, p.11

Antes de Husserl se hablaba de la conciencia de sí mismo con todas las lecturas morales, políticas, sociales, lógicas y sexuales. El pensamiento que se piensa a sí mismo no es una auto conciencia en un sentido moral, es la función de captar la función de pensar. El cuerpo es el lugar donde el mundo se dibuja y se desdibuja, se aclara y se oscurece. La gran diferencia entre Husserl¹²⁷ y Merleau – Ponty es la idea de la corporeidad. Husserl habla de la experiencia vital como principio de la fenomenología y para Merleau – Ponty la condición de esa experiencia vital es la corporeidad. El espacio y el tiempo son el movimiento del cuerpo, la situación del arriba y el abajo, la posición, la habitud, son elementos que enriquecen y profundizan los problemas de acción – significación para conectarlos posteriormente con el psicoanálisis.

4. La Mirada y el Cuerpo

La vivencia es la relación que existe en todo momento como sujeto dado al mundo y no como un proceso de conciencia o representación lógica de las cosas. El pensamiento filosófico de Merleau – Ponty propone dejar de pensar en que la condición humana por un lado es el interior o el espíritu y por otro lado se encuentra el exterior o el cuerpo. Dice el que la conciencia es conciencia porque es cuerpo y el cuerpo es cuerpo porque es conciencia, todo conjuntado en el proceso de una subjetividad encarnada. El ser humano no es cuerpo y alma, es humano porque es cuerpo, puede pensarse como un interior y un exterior porque es interior y exterior al mismo tiempo, es decir, primero es humano.

La condición de la fenomenología es el sujeto y la mirada. “Para recorrerla con mi mirada” es la idea de la posición vital del sujeto. La mirada es la que aprende y se encuentra localizada en un cuerpo. El sujeto en primer lugar es cuerpo. Es un cuerpo subjetivo, no es “el Cuerpo en general”. Es el sujeto que es cuerpo. Si no fuéramos cuerpo, el mundo siempre sería claro y no tendríamos problema ni con la verdad, la certeza o la abstracción.

¹²⁷ La fenomenología habla del cuerpo en su abstracción, un poco más cercano a la forma en que Heidegger habla del estar-en-el-mundo.

“La mirada del otro me mira a mí y me hace descubrirme a mí como visto, no como cosa”¹²⁸, por eso Merleau-Ponty se postula contra el dualismo cuerpo-alma, pues el descubrimiento del alma se muestra a través del gesto de los ojos o la mirada y eso es el cuerpo humano. El alma no hace gestos, los gestos los realiza el cuerpo que es subjetividad. Lo que se llama alma es la opacidad del otro que se muestra en el cuerpo. El cuerpo propio, no será jamás un objeto, el cuerpo del otro puede llegar a ser un objeto si existe un deslizamiento entre la posibilidad de objetivarlo o no. Cuando hay un mirar en la segunda persona, no es un objeto, es “otro”, la mirada cambia la intención. La noción particular de corporeidad de Merleau – Ponty, describe al cuerpo como el quicio del adentro y el afuera. El sujeto encarnado es el cuerpo como subjetividad, como intencionalidad, como individualidad brindada al mundo.

Un concepto muy importante para la fenomenología es la intencionalidad porque recupera los accidentes del objeto que son los que le dan su significación. La percepción no es la función epistemológica con la cual se perciben y captan los datos sensibles de la realidad y luego se representan en la conciencia. La percepción para la fenomenología es **una expectativa posible de acción sobre el mundo que implica una significación para el sujeto que realiza la acción**. Supone la conciencia, el cuerpo, la emoción, la voluntad, la sexualidad que en ningún momento se da como fragmentación.¹²⁹

Buscar la esencia de la percepción es declarar que la percepción no se presupone verdadera, sino definida para nosotros como acceso a la verdad...La evidencia es la percepción porque percibimos en relaciones de significación con las cosas...El mundo no es lo que yo pienso sino lo que yo vivo...El método eidético es el de un positivismo fenomenológico que funda lo posible en lo real.¹³⁰

¹²⁸ Sartre elaboró un estudio fenomenológico sobre la mirada: “el otro me mira, y cuando me mira, me avergüenza, y la vergüenza es una relación de pudor a través de la cual me resisto a ser objetivado por él”. Jean Paul Sartre, *El Ser y la Nada, Ensayo de Ontología Fenomenológica*, Buenos Aires, Losada 1972, p.31.

¹²⁹ En un intento por explicar la función del organismo como totalidad, Merleau-Ponty comenta sobre el miembro fantasma, que a pesar de haber sido amputado, sigue percibiéndose como parte del cuerpo.

¹³⁰ Maurice Merleau – Ponty, *Op. Cit*, p.16-19.

Se considera a la experiencia vital como la génesis del pensamiento fenomenológico, ya que todas las experiencias son significativas, de otra manera, si tratamos de reconocer la causa final de un objeto, lo volvemos una representación y por tanto no resuelve situaciones de acción – significación. Es decir, la capacidad de abstraer la esencia del objeto y relacionarlo con su naturaleza, es un proceso que resulta en la conceptualización del objeto en la conciencia, pero eso no es una significación vital. Por ejemplo, si tratamos de abstraer la esencia de un vestido, previamente hay una relación donde el vestido antes de ser un concepto, es la significación vital de cubrir un cuerpo para protegerlo del ambiente. El conocimiento de la causa final del vestido, no cubre la necesidad de protección del cuerpo.

En todo caso, la fenomenología nos dice que el conocimiento no necesariamente debe dirigirse hacia el qué es del objeto. La evidencia nos demuestra que **sí** conocemos y se relaciona con esta experiencia vital de la verdad. No se trata de generalizar conciencias y experiencias, precisamente la posibilidad de la subjetividad encarnada es trascendental a condición de ser mía, [donde se encuentra el principio de la diferencia] de otra manera no sería trascendental y estaría limitada al plano del sentido común [negado por la fenomenología], y pudiera atraparnos en su trampa retórica de estandarización de la conciencia y la subjetividad, peor aún cuando se aplica el sentido común a la moral.

Los aspectos vitales de la experiencia del conocimiento deben relacionarse con todo lo que significan como interpretación de lo estético. A pesar de su complejidad, existen ejemplos en los cuales los discursos filosóficos han podido ligarse a las experiencias vitales de los sujetos. La fenomenología trata de ligar el conocimiento con la vida para entender la relación acción-significación. Al mismo tiempo, Merleau-Ponty está justificando la dimensión histórica de lo humano desde el dato fenomenológico de ser sujeto encarnado, es decir, al manifestar una situación y una posición¹³¹ del cuerpo, se justifica su

¹³¹ Maurice Merleau – Ponty, *Op. Cit.*, p.117.

historicidad. En la relación vital con las cosas, el mundo se descubre como **horizonte**.

Horizonte es el círculo de visión que abarca y circunscribe todo lo visible desde un punto. Al concepto de situación le pertenece esencialmente la noción de horizonte¹³².

En términos fenomenológicos, la línea del horizonte se define como la expectativa de acción, cuyo sustrato vital es la posibilidad de una vivencia. Los distintos horizontes, (horizontes propios, alternos y comunes) se cruzan y se desplazan enriqueciendo las memorias, las tradiciones y los estilos. Cada una de las vivencias, al darse en un sujeto encarnado, se da en una perspectiva, es decir, en una **situación - posición**...“mi cuerpo se me revela como postura en vistas a una cierta tarea actual o posible,...el esquema corpóreo es finalmente una manera de expresar que mi cuerpo es-del-mundo,...su espacialidad no es, como la de los objetos exteriores, una espacialidad de posición, sino una espacialidad de situación”¹³³.

En la fenomenología, **perspectiva** significa la **posición y situación** del sujeto y el horizonte es la acción que ese sujeto realiza sobre el mundo, funcionando en ambos casos por principio de equivocidad ya que no son claros y estables; lo que en un momento es motivo de atención concentrada o percepción atenta, puede cambiarse a ser percepción distraída en cualquier instante. El horizonte siempre tendrá su parte oscura, de opalescencia y zonas de indeterminación. El horizonte supone una expectativa de una acción y no se considera una categoría abstracta fija. Uno de los prejuicios es pensar en el horizonte a manera de la perspectiva renacentista, considerando un ojo fijo sobre el mundo. Ésta es solamente una de las varias resoluciones posibles de la configuración del horizonte de acuerdo a una posición del cuerpo, a un ojo sin movimiento y a un desplazamiento del ojo por campos y espacios de narración.

¹³² Hans Georg Gadamer, “Historia de efectos y aplicación”, en *Estética de la Recepción*, Rainer Warning, ed., Tr. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1989.p-126

¹³³ Maurice Merleau – Ponty, *Op. Cit.*, p. 118

Epistemológicamente, perspectiva y horizonte no pueden ser consideradas como condición de conocimiento y percepción del mundo.

5. Planteamiento Estético

El trabajo fenomenológico supone ir reduciendo los estados de construcción judicativa de la relación del sujeto con el mundo para recuperar la experiencia vital de su relación con las cosas y sólo a partir de esta experiencia vital reconstituir el mundo judicativo con el que se relaciona. La fenomenología quiere recuperar los datos genealógicos y describir en términos de ser¹³⁴ y tiempo, lo que significa la fatiga, la vivencia de la fuerza de la naturaleza o el dolor que son problemas preceptuales, sensoriales, vitales es decir, estéticos pero que en su propia estructura plantean problemas éticos¹³⁵. Aunque la fenomenología puede ser calificada de psicologista, el entendimiento de estas estructuras vitales permite una comprensión de los órdenes pre – judicativos y proporcionan las herramientas para un análisis posterior del discurso.

...no puedo asimilar la percepción a las síntesis que pertenecen al orden del juicio, de los actos o de la predicación. En cada momento mi campo perceptivo está lleno de reflejos, de fisuras, de impresiones táctiles fugaces que no estoy en condiciones de vincular precisamente con el contexto percibido y que, no obstante, sitúo desde el principio en el mundo, sin confundirlos nunca con mis ensueños...La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen. El mundo...es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas.¹³⁶

El planteamiento estético de la fenomenología de Merleau-Ponty defiende la idea de que el arte inicialmente descansa en este nivel pre-judicativo y ese es su privilegio. La experiencia estética sería imposible si los elementos vitales de

¹³⁴ El Ser para Merleau – Ponty está expresado en la palabra francesa “*Il y a*” que en castellano se traduce por “hay”. Esta frase es cercana a la idea del impulso de la vida y la naturaleza que se encuentra en todas partes, pero no puede definirse en alguna. El “*Il y a*” es una figura tiempo – espacio.

¹³⁵ La fenomenología de Merleau – Ponty ha realizado grandes aportaciones al problema de la iconografía de los usos del cuerpo como retórica del poder, cuestiones analizadas por los estudios de género.

¹³⁶ Maurice Merleau – Ponty, *Op. Cit.*, p.10

una obra de arte, como la fantasía, el deseo, la imaginación, el gozo, o el placer fueran considerados objetos ideales, pues el momento de la existencia de la obra de arte no tendría intencionalidad.

La estructura trascendental del objeto en su condición de ser representado requiere un momento de vitalidad. No se refiere a una vitalidad psicológica pues de ser así se condenaría la obra a los procesos históricos, sociales, culturales y coyunturales. Aún cuando siempre estamos en el borde de lecturas psicologistas de la experiencia estética, lo importante es que la lectura fenomenológica trasciende esa posibilidad. Si se hablara de un objeto ideal como construcción lógica, la condición de los objetos ideales sería el discurso científico y sería más fácil leer un tratado matemático que una novela. La fenomenología busca la estructura trascendental en su nivel fenomenológico, no en su nivel lógico. El valor estético en la fenomenología se cumple porque es una estructura vital. No hay que olvidar que el cuerpo es el principio fundamental a partir del cual se genera la condición de percepción de las artes.

Si es cierto que el arte privilegia esta relación del sujeto encarnado con el mundo, entonces el problema fenomenológico está en descubrir cuáles son estos modos de relación carnal que las artes establecen con el mundo. La obra de arte genera una serie de preguntas que serían factibles de responder fenomenológicamente. ¿Qué es el objeto representado? ¿Qué es la intencionalidad? ¿Qué significan fenomenológicamente las ideas de profundidad? ¿Qué es el mundo de la obra de arte? ¿Qué es una proporción fenomenológica?

Como se explicó en un capítulo anterior de esta tesis, los elementos formales, como el color, la línea y el espacio, en *El Ojo y la Mente*, son tratados también como vivencias. La experiencia estética exige una disposición a la percepción que estaría dada en la relación entre significación – acción. En el momento de refigurar una obra de arte, el espectador a través de la sensibilidad, del placer o el dolor, se da cuenta si la obra le agrada o le desagrade.

La obra es una relación del cuerpo con el mundo y es uno de los movimientos posibles del cuerpo del artista sobre el mundo. El estilo propio del

artista se crea, al reiterar ese movimiento como un esquema intencional con el que siempre se relaciona con el mundo. El movimiento del artista, exige al espectador observar la obra de la forma en la que él la está observando. En esta relación entre visión y movimiento se encuentra la pauta básica de acceso vital o fenomenológico. La obra de arte obliga al espectador a moverse de determinada manera y no se moverá de otra¹³⁷. Aunque los análisis formales del arte siempre parten de los elementos estrictamente canónicos de la definición de la percepción, como si viéramos en perspectiva, esta forma de ver también es una construcción cultural, social, que se inició con el desarrollo de la ciencia, por tanto no puede tomarse como un dato fenomenológico.

Todo lo que yo veo está al alcance de mi vista. El cuerpo es el interior del exterior y el exterior del interior, por eso todo acto de mirada no es un acto mecánico sino una intención. Mirar ya es intencionar y si intenciona ya es subjetividad.

El estatuto aporético del tiempo está precisamente en la acción corporal. Esto es a lo que se refiere Merleau - Ponty cuando dice que “en mirando”, es que me muevo, es que acciono. El tiempo puro es la idea de que la mirada es el movimiento del cuerpo y el cuerpo es la focalización de la mirada. Cuando una acción en el momento en que actúa en su propia acción distiende como tensión todo el tiempo pasado en el presente, presente en el futuro, quiere decir que el pasado es presente, el presente es presente y el futuro es presente. Esto se relaciona con el modo en que se percibe una obra de arte, plásticamente hablando, es el registro de la percepción de lo plástico.

“El enigma de mi cuerpo es que al mismo tiempo que ve, es visto”. En esta descripción del cuerpo es donde Merleau - Ponty introduce el orden de lo metafísico que está en la propia estructura del cuerpo como posibilidad de intencionalidad. El cuerpo tiene un frente y una espalda, tiene un pasado y un futuro. La estructura vital del pasado y el futuro está en la posibilidad del cuerpo

¹³⁷ e.g. La obra madura de Jackson Pollock, exige al espectador un movimiento similar al que él realizó durante el proceso de pintar. Es una especie de majestuosa danza corporal alrededor del monumental bastidor, que acompaña a la danza del ojo al ir descubriendo cada una de las líneas y espacialidades que impregnan su obra.

de ocultarse y mostrarse a sí mismo. La condición de todo lo invisible (lo metafísico) es lo visible.

6. Aplicación de la fenomenología de Merleau-Ponty a una fotografía de Bárbara Kruger

La siguiente fotografía, realizada por Bárbara Kruger en 1982, servirá como ejemplo práctico para describir los distintos registros de percepción de la experiencia estética, comenzando por el registro fenomenológico. Aclaro que este registro no es suficiente para interpretar los procesos de significaciones imaginarias y culturales. Para lograr esto, es necesario llevar la fenomenología a un terreno de construcciones culturales y aplicar otras metodologías.

Es importante notar que la forma redactada se realiza en primera persona para una mejor comprensión de la explicación. Este ensayo permitirá realizar una explicación fenomenológica de la vivencia ante esta fotografía, una descripción de los órdenes pre – semióticos o prejudicativos del cuerpo y de génesis vital de todo signo y de ahí hacer la deriva a la interpretación simbólica e histórica. El análisis de las características formales de la obra, contribuye a la obtención de los datos fenomenológicos y a la construcción de los niveles de significación, razón por la cual es importante desintegrar sus componentes, uno por uno.

El enfoque de la artista depende en un sentido más amplio de lo político y en una redefinición del sujeto humano como constructo de las fuerzas sociales¹³⁸. Los mecanismos del poder imponen arbitrariamente una serie de patrones por medio de los cuales someten y desencarnan el cuerpo, mostrándolo como un continuo de mandatos sociales. Kruger desarrolla este enfoque porque sabe que el poder no reside en instituciones específicas sino que se dispersa a través de una multiplicidad de lugares y opera en el rango de los procedimientos discursivos que gobiernan la sexualidad, la moralidad, la familia y la educación. El poder descrito así no se centraliza, al contrario, es difuso, descentralizado y en consecuencia, anónimo. Existe como una red de

¹³⁸ Kruger tiene siempre presente el concepto de poder desarrollado por Michel Foucault

relaciones que unen los aparatos sociales y las instituciones, más que como una institución o un cuerpo material. Pero no se conforma con integrar el concepto de poder en su obra, intenta presentar un imaginario simbólico en sus imágenes performativas y a través de los textos dislocar la significación, creando un choque emocional en los espectadores, que los deja temblando, reflexionando y con mucha suerte, siembra en ellos la semilla del “devenir”¹³⁹.

El concepto del “devenir” está vinculado con [el] propósito declarado [de Deleuze] de imaginar la actividad del pensamiento de un modo diferente...Devenir no es ni la oposición dinámica de opuestos ni el desarrollo de una esencia en un proceso teleológicamente ordenado que conduzca a una identidad sintetizadora. El devenir deleuzeano es la afirmación del carácter positivo de la diferencia, entendida como un proceso múltiple y constante de transformación...se renuncia al orden teleológico y a las identidades fijas a favor de un fluir de devenires múltiples...En su intento de ir más allá de la imagen dogmática del pensamiento sostenida por esta tradición, que expresa el discurso monológico del falogocentrismo, Deleuze redefine la filosofía como la actividad no reactiva de concebir el presente, el momento actual, a fin de poder explicar adecuadamente el cambio en condiciones cambiantes...para [él], pensar no es la expresión de una interioridad profunda, o la promulgación de modelos trascendentes, es una forma de establecer conexiones materiales y semióticas concretas entre sujetos concebidos como una multiplicidad de fuerzas impersonales.

¹³⁹ Rosi Braidotti, *Sujetos Nómades*, Tr. Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós, 2000, p.131-133.

SIN TITULO, 1982
FOTOGRAFIA BLANCO Y NEGRO 72" x 48"
Subtítulos en blanco y rojo
Galería Mary Boone, Nueva York



¿Por qué tiene clavos?, ¡Ay! ,¿Está clavada de verdad?, ¡Brrrrrr!, ¡Pobre, le ha de doler!, ¡Órale!, ¿Qué es eso?, ¿No le duele?.

Imaginamos que son algunas de tantas preguntas que podrían formularse los espectadores de esta obra y todas ellas sobre una foto de 72" x 48". Podemos decir que la vivencia estética nos estimula a cuestionarnos el porqué de la fotografía, y eso ya es parte del porqué de la obra.

- ¿Y por qué la clavaron? - Se nota que es una "ella", por el peinado, por los zapatos, no olvidemos el pecho. - ¿Qué hizo que no le permiten mover?

- Debe cansarse en una posición como esa.

- ¿Para qué pone las letras en rojo? - ¿Y por qué usa la fotografía en blanco y negro?...las preguntas pueden continuar. Hemos realizado el primer paso en la observación de la obra de arte y nos involucramos emocionalmente en esta experiencia. Imaginamos conclusiones que se suceden una tras otra. Si nos damos la oportunidad de continuar observando la obra y prolongamos la experiencia, cada uno de nosotros, aún sin tener plena conciencia de ello, encontraremos parte de la respuesta, sabiéndonos poseedores de una corporalidad semejante a la de la figura representada en la fotografía.

Se generan las preguntas y con ellas se originan también sentimientos diversos. Angustia, desesperación, incluso miedo. Podremos también sentir coraje, impotencia, estatismo o inmovilidad. Pero cada sensación que tengamos se produce precisamente porque la artista con su mirada nos hace mirar de cierta forma dado que ella pertenece a una sociedad a la que también pertenecemos los espectadores. La relación punto-fondo¹⁴⁰, figura-horizonte, la posición-situación de la artista, le han permitido ubicar un cuerpo en un espacio, apoyada también por los elementos fotográficos que ha utilizado. Es la expresión artística de su propia visión y movimiento¹⁴¹ que ofrece como vivencia

¹⁴⁰ "Punto-fondo, figura-horizonte son la expresión conceptual de mi aquí corporal y del ahí del mundo y los objetos". José Luis Barrios, *Tiempo Narrado*.

¹⁴¹ "Es prestando su cuerpo al mundo, como el artista transforma al mundo en pintura", Maurice Merleau-Ponty, "El Ojo y la Mente" en Harold Osborne *Estética*, FCE, México, 1976. Merleau-Ponty se refiere a la relación del cuerpo como intencionalidad. Reflexiona cómo la obra de arte es una relación entre visión y movimiento corporal.

intencional¹⁴² dirigida al espectador que la percibirá desde su propia corporeidad. Los nudos tramáticos en la fotografía de Kruger están soportados en el color y las formas.

El espectador de esta obra puede ser cualquier cuerpo humano, masculino o femenino. El dato fenomenológico intentaría explorar la estructura vital a la que responde la representación de este cuerpo coartado en su libertad, abriendo diversas posibilidades de significación, sin quedarse únicamente a un nivel psicológico. Para explicar lo anterior, tomemos por ejemplo, el hecho de que algunas mujeres, al observar la obra, pueden imaginar lo que siente la figura de la fotografía. Jurarían que eso es exactamente lo que ellas sienten, que literalmente, la imagen es lo que ellas son, se identifican inmóviles porque son mujeres y porque les ha sucedido lo mismo. De alguna manera han quedado paralizadas por el ambiente, por la situación o por su propio aprendizaje cultural para actuar como mujeres “buenas”, abnegadas, obedientes y sometidas. Esta lectura psicológica, estaría situada fuera del registro fenomenológico, porque existen mujeres que no se identifican así y se corre el riesgo de que al no haber experimentado circunstancias similares, no se reconozcan a sí mismas como la “clavada” y por el contrario, la ignoren o sientan apatía.

La pregunta en términos de fenomenología del arte, y por tanto de una posible hermenéutica sobre el registro fenomenológico es: cómo mira Bárbara Kruger.

Desde el plano socio-cultural, la artista se comunica, expresando su particular punto sobre esa sociedad y esa cultura. Está tratando de gritarnos con su agresión visual, lo que significa o puede intencionar el hecho de que la figura no tenga profundidad y la relación que esto guarda con el cuerpo monocromo. A través de los planos de expresión de este fotomontaje, la artista nos participa lo que piensa en relación a una forma específica de conducta de las mujeres. El registro simbólico de la obra logra comunicarse con la espectadora¹⁴³, a distintos

¹⁴² Según Merleau-Ponty, la intencionalidad significa subjetividad y por tanto movimiento, Maurice Merleau-Ponty, *La fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1970.

¹⁴³ En este caso específico, se precisa el término espectadora, porque la obra está dirigida directamente a las mujeres, se comunica con las mujeres.

niveles de significación, en cada espacialidad compuesta por los elementos formales, confirmando una y otra vez la postura de la artista.

Kruger estructura el sentido de profundidad y da orden al sentido del espacio. La intencionalidad de esta obra es exteriorizada en los elementos formales de la misma: la iluminación, la composición, los colores, las formas, los planos, las líneas y por último, el texto. Para comenzar, en la fotografía descubrimos la existencia de dos espacialidades¹⁴⁴ dadas por la superposición de planos. En el fondo, la figura femenina, referenciada como una especie de espectro sin vida. El siguiente plano, el texto sobrepuesto a la imagen.

Para la construcción de la imagen fotográfica en blanco y negro, Kruger utiliza varios recursos técnicos: una modelo, las luces directas e indirectas, una malla, los clavos, y finalmente para completar la composición, el diseño del texto en blanco sobre fondo rojo. Los planos espaciales son proporcionados por la composición de todos estos elementos. El uso de colores tan opuestos como el negro-blanco y el rojo, en conjunto también contribuyen a la construcción de los distintos niveles de significación de la imagen.

En función de lo que se representa, no existe el movimiento como dato imaginario en este fotomontaje. En una primera observación, nos damos cuenta de la existencia de una figura femenina en negro. La figura aparece a contraluz en alto contraste y ligeramente se percibe una malla sobre la imagen. Los clavos, como elemento accesorio, la sostienen pegada a algo y le dan sentido a la imagen y a la idea de sujeción. Ella está posicionada allá en el fondo solamente insinuado, que no se muestra. Allá lejos de aquí.¹⁴⁵

Al seguir observando, lograremos ver trazos blancos en lugares estratégicos: la parte trasera del tobillo, la línea que separa el espacio entre las dos piernas, la línea entre el antebrazo y el muslo, la separación entre los dedos de la mano derecha, el reflejo de luz sobre la mejilla y el ojo, en el cuello, en la parte superior de la espalda y el área del hombro. Todos ellos producto de una

¹⁴⁴ “La espacialidad, fenómeno existencial, es la comprobación de que somos seres humanos de carne y hueso. Proporción, perspectiva y movimiento son los tres pilares de la estructura espacial del mundo de acuerdo a la situación y posición del hombre en él”. José Luis Barrios, *Op. Cit.*

¹⁴⁵ “El aquí de mi cuerpo es la fundación de todo espacio. Es quién funda el espacio. Aquí supone una lectura del espacio, dibuja mi intencionalidad ante el mundo”. M. Merleau-Ponty, *Op. Cit.*

tenue iluminación lateral que constata que es una persona y no una simple silueta. Este elemento nos permite confirmar que se trata de alguien, que es un cuerpo sólido de carne y hueso. Los sutiles toques luminosos sobre esta mujer, que en una primera observación parecía una figura plana, verifican su volumen y solidez sugiriendo temporalidad.¹⁴⁶

Por lo tanto, no respondemos a la percepción bidimensional del contorno. Como espectadores respondemos a la presentación de un cuerpo de carne y hueso con luces y sombras, masa-figura que supone un volumen situado en una especialidad, y lo que percibimos es un cuerpo sin carne ni hueso, que no es cuerpo. Fenomenológicamente, se agrava la percepción que se tiene de ella. Se percibe a una persona que no es. A nivel simbólico, esta mujer ha casi desaparecido. Es solamente una figura, sin personalidad, sin ser. No existe como persona, sino como la sombra de alguien que debiera existir y no existe. Esa imagen espectral que ha desaparecido como ser humano, es un vivir fantasmal que implica un no ser en el mundo y que es captado a nivel de significación del inconsciente.

La resolución posicional proyecta una completa inmovilidad debido a los clavos que la atan al fondo. Si bien es cierto que los clavos dan la sensación de inmovilidad, fortalecen el sentido de incomodidad, pues evitan el movimiento. Es una confirmación más del sentimiento de inmovilidad de las mujeres en esta sociedad patriarcal. Los clavos han sido siempre las formas simbólicas como las mujeres hemos aprendido a no movernos en la vida. Estamos clavadas ¿Por ellos? ¿Por nosotras mismas?

La estructura espacial en la fotografía, nos muestra un cuerpo que intrínsecamente debiera ser intencionalidad y que debido a su posición se restringe su derecho de existir y por tanto su libertad de movimiento. La posición indica que está sentada, sin embargo, en el sitio donde debería estar sentada observamos sólo espacio. ¿Sobre qué está sentada? Si no existe ese asiento, nuestra propia carnalidad imagina la incomodidad de una posición difícil de

¹⁴⁶ “La temporalidad en el arte plástico es siempre virtual. En este sistema estético el tiempo no existe...se compone y organiza... con los modos específicos en que los elementos formales dan la intención a la acción como acontecimiento del sentido de la obra” José Luis Barrios, *Op.cit.*

mantener, pues sólo la sujetan los clavos y su propia gravedad. La malla sobrepuesta frente a la sombra de lo que debiera ser una mujer, complementa el sentido de estar sujeta. Este objeto aumenta el sentido de estar inmóvil. No es una cárcel, está situada sobre ella confirmando su retención y confinamiento.

Según Berger¹⁴⁷, los gestos de la mujer, su tono de voz, sus expresiones y opiniones y su manera de vestir, su postura corporal, expresan la percepción que tiene de sí misma. En cuanto a la posición corporal, esta imagen muestra un cuerpo sentado en una postura incómoda que indica sumisión. La acción de este cuerpo es la no acción. Esta espacialidad de situación establece el vínculo vital sobre el cual se registra la significación con el mundo y la gente. La “sujeta” está en actitud de obediencia. Se encuentra en una agobiante posición sentada, doblada con el torso hacia delante y la cabeza agachada, mirando a sus rodillas.

Sabemos que todo movimiento corporal implica una intencionalidad. El cuerpo es una intencionalidad que supone historicidad, mutación, cultura, técnica, sin embargo el acceso a estas significaciones se da a través de la percepción estética. La afección de sometimiento está mediada por los registros simbólicos que se estructuran a nivel fenomenológico. Las sensaciones siempre son sentidos de la propia relación de la estructura noético-noemática¹⁴⁸. El cuerpo en posición vertical indica fenomenológicamente, una representación de poder, porque la relación vital se muestra como dominio del ser humano sobre la naturaleza¹⁴⁹. En contraposición, la estructura vital del cuerpo sentado indicaría sumisión y vulnerabilidad, más aún si está mirando hacia abajo.¹⁵⁰ La representación del cuerpo sentado como gesto de subordinación se convierte en una codificación cultural.

¹⁴⁷ Cfr. Capítulo II de esta tesis.

¹⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Op.Cit.* En el momento en que la conciencia es intencional, esto hace operar la estructura noético – noemática. Sólo hay sujeto porque hay objeto y sólo hay objeto para un sujeto. Noesis es el sujeto y el noema es el mundo.

¹⁴⁹ Históricamente, con la iconografía se ha construido la concepción de lo que significa estar parado, como una estructura simbólica de poder.

¹⁵⁰ “Por regla general, el verdugo no emplea el lenguaje de la violencia que ejerce en nombre de un poder establecido, sino el del poder que aparentemente lo excusa, lo justifica y le da una razón de ser decorosa. Georges Bataille, *El Erotismo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1997

La posición tiene que ver con las afecciones e intencionalidades, en este caso, la figura de la imagen está sentada y teniendo en consideración que el objeto material en el que podría estar sentada no existe, la posición es extremadamente incómoda. Asumiéndola como una forma de molestia, la postura en sí, hace patente un nivel de comunicación, que transmite precisamente incomodidad, en este caso, en la forma de comportamiento de las mujeres en el mundo.

A través de un recurso formal fotográfico, Bárbara proporciona al mundo la vivencia de estar “clavada”, sujeta, confinada, presentada como una intencionalidad estética haciendo uso de la expresión corporal, el gesto, la posición, el movimiento (sin movimiento), la paleta monocromática y la discrepancia en los colores.

La sensación de no avance o estatismo de ese cuerpo logra alterar los ritmos normales de mi exterioridad y de mi interioridad¹⁵¹ y provoca una ruptura de la temporalidad¹⁵², ya que como cuerpo, siempre estoy dentro de la lógica de movimiento corporal. La lectura de todos estos elementos composicionales articula la espacialidad de situación en el mundo y me exige mirarla de tal manera que se rompe el orden natural de mi subjetividad. Fluye la emoción en la distensión de mi corporeidad, se encogen mis músculos, mi experiencia vital con la imagen es que siento escalofríos en todo mi cuerpo al verla. En un registro fenomenológico de la totalidad de la vivencia, logro construir el sentido del dolor porque sé que hay un cuerpo inmovilizado por unos clavos y por una malla. La percepción del miedo (lógica fenomenológica) es provocada por esa inmovilidad,

¹⁵¹ La pregunta “¿quién mira?”...exige identificar “el que mira”...”Yo”. Emmanuel Levinás, *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, Sígueme, Salamanca, 1995, p.73.

El mundo es interior y exterior porque es vivencia y porque revela mi condición de sujeto hacia fuera... La fenomenología es la capacidad de autoconcientizar, en todos nuestros registros posibles, nuestra propia vivencia del mundo. M. Merleau-Ponty, *Op.Cit.*

Yo...a partir de aquí, empiezo a describir mi experiencia vital con el objeto estético como sujeto de la vivencia estética.

¹⁵²El tiempo (remisión de la eternidad inmóvil, de la inmanencia del todo al todo) es necesario para que se establezca la nueva tensión,... mediante la cual en el ser se despierta la intencionalidad o el pensamiento. En Husserl la conciencia interna del tiempo y la conciencia sin más se describen dentro de la temporalidad de la sensación: “sentir es aquello que tomamos como conciencia originaria del tiempo”, Emmanuel Levinás, *Op.Cit.* p.80.

“El tiempo, antes de ser un concepto, es una vivencia, es la sensación y la percepción de nosotros mismos” Jose Luis Barrios, *Op.Cit.*p.44.

vivo la angustia del dolor. Se colapsan los ritmos vitales de mi cuerpo. Existe un quiebre en mi propia intencionalidad. El dolor se convierte en puro presente. Presente presente, sin pasado ni futuro.¹⁵³

De una manera sutil pero a niveles significativos muy profundos, al observar esta fotografía, se daña mi propia afectividad corporal¹⁵⁴. Me pregunto, ¿Cómo no me va a causar confusión ver un espectro fantasmal en la sombra de una mujer que no vive, que no actúa, que no piensa, que no ríe? La sombra significa eso, sólo sombra sin vida. ¿Cómo no me va a causar dolor observar un cuerpo sin carne ni huesos y sin movimiento, si la propia naturaleza corporal es precisamente la movilidad, la intencionalidad de ser sujetos encarnados? No sólo eso, el hecho de estar sujeta e inmóvil significa en el largo plazo, la pérdida de las funciones básicas primarias, la pérdida de toda habilidad física y con ello la putrefacción de los miembros. El sentido fenomenológico de la finitud me proporciona los niveles de significación del dolor¹⁵⁵. El momento de dolor remite a pensar en la muerte. Estoy reconociendo la vivencia del dolor y la conciencia de la muerte¹⁵⁶. La inmovilidad significa muerte. El dolor es un sentido de interioridad corporal que exhibe la estructura trascendental de la muerte¹⁵⁷ en el sujeto, es decir, la vulnerabilidad de la vida humana, como condición mitológica de la representación.

¹⁵³ “El extravío es la esquizofrenia de vivir un tiempo propio que no logra recuperarse como porvenir” Emmanuel Levinás.

¹⁵⁴ Según Merleau-Ponty, el esquema corpóreo introduce la totalidad de la intención como motricidad en el mundo. El cuerpo es movimiento antes que ser idea. El cuerpo es libertad porque es interioridad y exterioridad al mismo tiempo, es afectividad porque emana del cuerpo, como movimiento hacia el mundo. El cuerpo es intencionalidad porque es humano, tiene una posición de ser en el mundo vinculado a través de las sensaciones. El cuerpo es trascendental por ser subjetividad y ser particular. Maurice Merleau-Ponty, *Op. Cit.*

¹⁵⁵ Desmond Morris nos dice que el dolor participa de ese poder fantasmal y a veces abrumador de acabar con todo lo que da al mundo vida, color, coherencia y valor.

¹⁵⁶ Esta sería la reducción eidética de la percepción y vivencia del mundo.

¹⁵⁷ “La angustia de la muerte está precisamente en esta imposibilidad de acabar en la ambigüedad de un tiempo que falta, y de un tiempo misterioso que queda aún. Muerte que, en consecuencia, no se reduce al fin de un ser. Lo que queda aún, es diferente del futuro que se recibe y se proyecta y que, en cierta medida, se saca de sí. La muerte es, para un ser al que todo llega conforme a proyectos, un acontecimiento absoluto, absolutamente a posteriori, no ofreciéndose a ningún poder, ni aun a la negación. El morir es angustia, porque el ser al morir, no se termina simplemente al terminarse. No hay más tiempo, es decir, no puede ir ya a ninguna parte”. Emmanuel Levinás, *Totalidad e Infinito*, Sígueme, Salamanca, 1999, p. 80.

Finalmente en el plano frontal, en este fotomontaje, se incorpora el diseño del texto, no como lenguaje fotográfico sino como diseño. Esta primera espacialidad, compuesta por el texto colocado sobre la imagen fotográfica completa otro plano y se percibe la totalidad espacial de la composición. Deja de ser sólo fotografía y pasa a ser una composición con alto contenido político – ideológico y con una clara referencia al orden establecido por el sistema patriarcal. Se descubre una estrecha relación entre semiótica y fotografía.

Como se ha explicado con anterioridad, las fuerzas sociales y las redes de relaciones creadas entre los individuos, definen su identidad. El dominio de unos sujetos con respecto a otros se ejerce por medio del lenguaje¹⁵⁸. Ser mujer no es un acto natural, “es una actuación cultural mediante actos performativos discursivamente restringidos que producen el cuerpo a través y dentro de las categorías de sexo”.¹⁵⁹ Es una invención del discurso patriarcal que margina, devalúa y construye las representaciones de la mujer para continuar imponiéndole su “función” específica. La actitud de ser mujer construida en relación al matrimonio y a los hijos, su belleza intrínseca y la convicción de su poder sexual sobre los hombres, propician la construcción equivocada de su identidad.

El lenguaje tiene un inmenso poder para subordinar y excluir a las mujeres...la sexualidad siempre se construye dentro de lo que establecen el discurso y el poder, y éste último se entiende parcialmente en función de convenciones culturales heterosexuales y fálicas.¹⁶⁰

El lenguaje, funciona por medio de signos, metáforas y símbolos, permite la creación de la identidad¹⁶¹ de los sujetos, y mediante éste, se establecen los patrones básicos de comportamiento. La imagen de ser mujer comienza a formarse desde la casa, aprendiendo posturas, comportamientos y actitudes

¹⁵⁸La teoría lacanianiana, dice que las etapas de maduración de la psiquis humana están representadas por estructuras de lo imaginario, lo simbólico y lo real, el inconsciente llega a la existencia sólo después de que el lenguaje ha sido adquirido.

¹⁵⁹ Judith Butler, *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*, Trad. Mónica Mansour y Laura Manriquez, Barcelona, Paidós, 2001, pg.59/64

¹⁶⁰*Ibidem*, pg.28

¹⁶¹En la creación de la identidad, interviene también el inconsciente, que está asimismo estructurado como lenguaje.

“propias de las niñas”. Entramos al mundo social, al orden simbólico como un “yo” diferente de los sujetos masculinos, sin lenguaje, porque carecemos de la posición de poder en el mismo.¹⁶²

La sociedad patriarcal¹⁶³ silencia a la mujer, condenándola a un comportamiento mezquino, que busca obtener poder y otros beneficios ocultos por medio de la manipulación, el chantaje, la victimización y (permitiéndole a ambos géneros) la objetivación de ella misma. Existen varios aspectos que inciden en la creación de la identidad de las mujeres. Uno de ellos es el condicionamiento de los roles sexuales, que define a la mujer como “muy mujer” cuando al utilizar su hemisferio derecho, solamente expone los aspectos mal entendidos como femeninos, es decir, que sea débil, fácilmente influenciable, sumisa, emocional, poco agresiva, poco competitiva, poco objetiva, centrada en su apariencia física, (con la creencia de lograr cierto dominio sobre los hombres si es joven y bella) e incapaz de comprender conceptos matemáticos y científicos.

El orden simbólico proveniente de los mitos fundantes, ordena todos los espacios de la vida social, dando significación y sentido al mundo por medio de valores éticos, teológicos, filosóficos y morales. Se construye así un imaginario colectivo, que establece patrones de comportamiento entre hombres y mujeres. Las antiguas religiones de Diosas, proporcionaban una visión cosmogónica del ser humano. Eran religiones holísticas que reconocían su integración con la naturaleza, acentuaban el sentimiento de respeto y devoción y permitían la participación activa de las mujeres dentro del orden social. A partir de la instauración de religiones monoteístas centradas en el pensamiento patriarcal, se ha establecido ontológicamente el lugar de la mujer en la sociedad. Desde la creación, la mujer simboliza el poder del mal relacionándola con el pecado y la serpiente, el cuerpo femenino encarna la alegoría de la tentación.

¹⁶²Según la teoría lacaniana, antes de que un niño/a nazca, ya existen estructuras sociales que conforman el orden simbólico. Éste incluye las costumbres, la familia, la religión, los roles de género y el lenguaje mismo. Dentro de este sistema, la mujer queda atrapada en el orden de lo imaginario y excluida del orden simbólico por no tener un falo – con el cual identificarse y que representa el poder sexual.

¹⁶³ La sociedad patriarcal incluye a hombres y mujeres, que promueven, refuerzan y reproducen el mismo patrón social.

Todos los registros que rodean a la mujer, la educan para pertenecer a un orden social y actuar, legitimando el contrato sexual implícito en el orden de dominación masculina donde se considera que todos los cuerpos de las mujeres pertenecen a los hombres. Lo que se espera social y culturalmente de la mujer es que sienta la necesidad de encontrar su identidad mediante la negación de su sexualidad y la aceptación del matrimonio y (la maternidad en consecuencia) como única forma de ordenamiento social, introduciendo a la mujer al mundo de lo privado, de su casa y de su marido. La costumbre ha ocasionado que la mujer se sienta sometida y devaluada.

En la actualidad se entiende por condición femenina aceptar las desigualdades de género frente a los hombres y las desigualdades de clase frente a las mismas mujeres, estableciendo entre nosotros un sentimiento de competencia. A pesar de que se asume el derecho de las mujeres a la educación, al empleo o al voto, en muchas naciones estos derechos aún son negados. Algunos discursos feministas argumentan que la naturaleza de las desigualdades legales o de subordinación privada dentro de la familia, se ha transformado en formas más sutiles de dependencia económica de los estados modernos administrados por el género masculino y de manipulación de la sexualidad por una cultura pornográfica¹⁶⁴.

Las mujeres constituyen el fetiche de la representación y por lo tanto, lo no representable como tal, por lo que no se puede explicar a las mujeres como “sujeto” dentro del sistema de representación convencional de la cultura occidental. Las mujeres nunca pueden “ser”,...porque precisamente son la relación de diferencia, lo excluido...Las mujeres son una “diferencia que no puede entenderse como la simple negación o el “Otro” del sujeto siempre ya masculino...no son ni el sujeto ni su Otro, sino una diferencia respecto de la economía de oposición binaria, que es de suyo un ardid para el desarrollo monológico de lo masculino...El sexo aparece dentro del lenguaje hegemónico como una *sustancia*, como un ser idéntico a sí mismo, en términos metafísicos... la gramática sustantiva del género, que supone a hombres y mujeres, así como sus atributos de masculino y femenino, es un ejemplo de una oposición binaria que efectivamente

¹⁶⁴ Valerie Bryson, *Feminist Political Theory*, London, The MacMillan Press Ltd.1992, p. 261.

enmascara el discurso unívoco y hegemónico de lo masculino, el falogocentrismo, silenciando lo femenino como un sitio de multiplicidad subversiva.¹⁶⁵

En la obra de arte *"We have received orders not to move"*, el nivel de significación integrado por la relación entre la posición corporal, la textualidad, el poder social y la memoria histórica revela el efecto de la mirada social sobre el cuerpo femenino, que termina por convertirla en un ser pasivo, casi inexistente. La imagen nos muestra la invocación del estatismo social y la retórica feminista de las estructuras de control patriarcales, que según Freud, "realizan la función de poner a la mujer en su lugar"¹⁶⁶. La postura comunica la forma en que permite que se le oprima y que se le objetive, mostrando la conexión entre el rol social y la ideología patriarcal. Kruger enfatiza las imágenes de la mujer y confirma cómo a través de éstas, se construye su identidad femenina desde el punto de vista ontológico, social, cultural y político. El registro simbólico en la obra de Bárbara, expone el principio de poder y la manera en que las codificaciones sociales y políticas de las estructuras dominantes se imponen sobre el cuerpo. Kruger se apoya en la idea de que el arte plástico es más dominante que cualquier otro discurso y que sostiene la legitimación del poder, por tanto a través de su obra, revela la forma en que la supremacía visual¹⁶⁷ se transforma en aliada de la diferencia y como las representaciones posicionan a la mujer como objeto de la mirada masculina, confirmando que la visión es una práctica histórica fundamentalmente de los hombres.

En otro nivel de análisis, encontramos que la omnipotencia de la economía de libre mercado, induce a creer que necesitamos obtener y ser todo lo que vemos en los medios de información y comunicación, apoyándose en la

¹⁶⁵ Judith Butler, *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*, Trad. Mónica Mansour y Laura Manriquez, Barcelona, Paidós, 2001, p.53.

¹⁶⁶ "La sexualidad es considerada como el punto de pasaje para las estructuras de poder y a partir del siglo XVIII, se organizan 4 grandes estrategias para someterla, una de ellas es la histerización del cuerpo de la Mujer:...el cuerpo de la mujer fue calificado y descalificado, como cuerpo saturado de sexualidad; fue integrado, bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de las prácticas médicas; fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social, el espacio familiar y la vida de los niños". Michel Foucault, *Historia de la sexualidad, vol 1. La voluntad de saber, siglo XXI*, México, 1977, p.88

¹⁶⁷ Irigaray observa que el privilegio de la mirada se da como una prerrogativa masculina más que femenina. El ojo objetiviza y domina, impone una distancia, mantiene una distancia.

publicidad. La producción de objetos ha servido históricamente para satisfacer necesidades. Los objetos se convierten en bienes, su valor de cambio es el dinero y simbólicamente adquieren el significado del bien. Estos bienes se compran con dinero, sin embargo, el capitalismo se ha encargado de producir, además de bienes, deseos en el consumidor. Se instauran necesidades básicas que no son básicas, sino creadas. El consumismo produce la necesidad del deseo, no del objeto, porque hay un aspecto simbólico en éste, que es signo de prestigio, rango y estatus social. La necesidad no es sobre el producto sino sobre la necesidad creada de distinguirse socialmente, de ser diferente. El consumo no es natural, es un constructo cultural que requiere inmensos recursos y energía y finalmente no causa placer.

El consumo se basa en códigos culturales que exigen comprar sin cesar. Los códigos culturales organizan los objetos producidos en sistemas jerárquicos de significado que se basan en el precio y el prestigio, la búsqueda por el ser, de lograr significado y prestigio por medio del consumo, causa fatiga y alineación.¹⁶⁸

La publicidad fabrica una clase de conocimiento controlado por los sistemas económicos, que obliga al consumidor a incorporarse a un juego de engaños ya establecido. El sistema publicitario transmite una serie de códigos iconográficos que garantizan la eficacia de la retórica visual. La representación de la belleza y la felicidad en las imágenes, el texto corto y sencillo y los colores utilizados, son herramientas que la publicidad utiliza para llegar profundamente al inconsciente. La imagen de la mujer en la publicidad funciona como un imaginario simbólico de lo que debe ser una mujer. A través de la publicidad, se crea una idea de mujer, que debe actuar bajo estándares “socialmente aceptados”. La imagen de la mujer en la publicidad significa el ideal de la belleza y la posibilidad de ser aceptada por el hombre. Estas imágenes han penetrado en todo el discurso social y en la iconografía del poder sexual de las mujeres. El imaginario social, cultural e histórico adquirió la certeza en el falso poder femenino logrado mediante la exhibición y venta de su belleza y juventud.

¹⁶⁸ Jean Baudrillard, *La Ilusión y la Desilusión Estéticas*, Caracas, Editores Latinoamérica, 1998, p.65.

Debido a sus antecedentes en el ámbito de la publicidad, Kruger tiene la posibilidad de abordar el estereotipo en su significado semiótico más general, es decir, como código en sus formas más insinuantes, y utilizarlo como paradigma de identidad. Utiliza los mecanismos del poder para presentar su obra de la misma manera en que se realiza la publicidad de un producto.

A través del concepto de poder, combate el lugar asignado a la mujer. Es decir, en estos elementos publicitarios, uno espera encontrar una imagen que me ayude a confirmar mi ser mujer. Sin embargo, lo que observo en esta obra es una réplica de las actitudes que estimulan a la mujer a ser un fantasma sin alma, a ser una sombra, a comportarse como un ser desamparado, a buscar la protección del sexo opuesto. Actitudes que la inducen hacia la pasividad y la dependencia. La intención del discurso de la artista es corroer la impasividad producida por la imposición de las normas sociales. La emotividad que intenta provocar la imagen, es un dato imaginario donde los sentidos funcionan en conjunto para crear movimiento, en este caso, de desarticulación en el instrumento usualmente utilizado para producir “sujetos normativizados insertados en su propio orden ideológico, social y económico”.

El texto “*We have received orders not to move*” termina por corroborar cada uno de los niveles de comunicación y significación de la imagen, al insistir en que las mujeres no podemos movernos porque hemos recibido órdenes de no movernos. El uso de las letras blancas sobre el fondo rojo, colocado sobre el negro – blanco de los planos anteriores, crea un violento contraste que provoca tensión en el espectador. Al recorrer la obra con mi mirada me doy cuenta que los colores también contribuyen a esta disposición. Porque soy cuerpo en movimiento a través del mundo y lo vivo como ritmo y continuidad, el impacto de los contrastes cromáticos contradice mi sentido de la armonía. Hay una ruptura de mi temporalidad producida por el choque violento entre el blanco-negro y rojo, creando una tensión en mi actitud corporal. Los significantes *We - have - received - orders - not - to - move*, adquieren su sentido en la práctica social. El juego del lenguaje, nos permite asociar las palabras, con la imagen y con lo que representa, nos lleva a actuar con obediencia ante el dominio de los hombres. El

texto “hemos recibido órdenes de no movernos”,¹⁶⁹ confirma el discurso ideológico y debería ser un elemento característico muy importante que sintetizara el soporte de la imagen. Sin embargo, su lectura disloca la idea que se presenta en la imagen, porque el espectador reacciona ante la incongruencia de los elementos fenomenológicos y semióticos del texto y de lo que supuestamente esperamos encontrar en la imagen.

Dentro del orden de lo real¹⁷⁰, hay algo que no se alcanza a mostrar y que debate la imposición autoritaria de los términos masculinos. Es necesario actuar desde el inconsciente y traerlo a la conciencia para que podamos entender de qué se trata. Nos ordenan no movernos, pero eso no es lo que Kruger quiere confirmar una y otra vez. La espectadora responde ante la fuerte carga emocional, que se repite en todos los niveles discursivos de la obra, abriendo rizomáticamente, distintas posibilidades de actuación. Por un lado, podría estar mostrando que las mujeres, a pesar de que esa posición impuesta es nuestra condición actual, no debemos conformarnos con ello. Funciona de manera similar a las terapias psicológicas, una vez que te das cuenta de tu problema, de tu dependencia, de tu inmovilidad y obediencia, se abre un abanico de opciones para superarlos. Las mujeres estamos en proceso de transformarnos, no hemos cambiado todo, aún cuando sabemos que podemos hacerlo, la identidad del sujeto (mujer) es un constructo y como tal puede desconstruirse en cualquier momento. Por otro lado, la construcción de la identidad en este fotomontaje, por medio de la publicidad, se mueve en forma opuesta. Mediante el ataque a la conformidad, nos impulsa a ejercitar nuestra capacidad de análisis que ha sido confrontada por la enorme fuerza expresada en esta obra de arte. Podemos deshacer esa imagen y construirnos una nueva, Kruger no propone soluciones de cómo ser mujer, pero desafía la apatía y el conformismo. La espectadora tiene la última palabra.

¹⁶⁹ Ordenar es actuar sobre una voluntad. Entre todas las formas del hacer, actuar sobre una voluntad es actuar verdaderamente. E. Levinás, *La huella del otro*, Taurus, México, 1998, p.35.

¹⁷⁰ El orden o registro de lo real es la tercera de las estructuras que utiliza Lacan para representar las etapas de maduración de la psiquis humana. El orden de lo imaginario y el orden de lo simbólico son las dos primeras.