

LA POÉTICA VIQUIANA Y SU CONEXIÓN CON EL ARTE PARTICIPATIVO CONTEMPORÁNEO*

Amparo Zacarés
(Universidad Jaime I)

RESUMEN: En las propuestas creativas del arte participativo contemporáneo se da una labor de coproducción y de colaboración, común a todos cuantos participan, similar al esfuerzo constitutivo de aquellos primeros espectadores que fundaron la civilidad. Sus creaciones son una oportunidad para repensar nuestro devenir histórico en esta época de poshumanidad. La contribución de Vico a ello no puede ser más nítida, ya que averiguar qué es el arte es indagar qué fuimos y qué hemos hecho con nuestra *humanitas*. En este sentido, la estética del cuerpo que subyace a la poética viquiiana, está a la base del arte participativo actual y su teoría de la sensibilidad, al completo, se ha revelado muy útil para entender qué pretenden hacer hoy los artistas con algunas de sus aportaciones y creaciones.

PALABRAS CLAVE: Vico, estética, arte contemporáneo, poética, poshumanidad.

ABSTRACT: In the creative proposals of participative contemporary art, coproduction and collaboration shared by all of those participating is found, in a similar vein to the constitutive efforts that occurred among those first spectators, which founded civilization. Those creations are an opportunity to think again our historical evolution in this time of post-humanity. Vico's contribution to this issue could not be more clear, given that the goal is to find out what art itself is, and to inquiry into what we were, and what we have done with our *humanitas*. In this sense, the aesthetics of the body that is beneath Vichian poetry is at the root of contemporary participative art, and his theory of sensibility, as a whole, has proved to be useful in order to understand what artists pursue today with some of their contributions and creations.

KEYWORDS: Vico, esthetics, contemporary art, poetry, post-humanity.

A menudo resulta arriesgado enlazar propuestas poéticas cronológicamente distantes, no obstante el reto puede quedar minimizado si se trata de confrontar y relacionar un tema de actualidad con un pensador clásico. Y esto es así porque, como decía Italo Calvino, es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone.¹ Ahora bien, la confrontación con los clásicos conlleva un problema específico complejo, el del peso que pueden tener en

Este artículo responde a una invitación expresa por parte de la Dirección de la Revista para este volumen especial de aniversario, habiendo superado los criterios de valoración y del proceso de aceptación.

*El presente artículo extrae las ideas básicas de la participación de la autora en el Seminario de Cultura Visual G.I. Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico, organizado por el Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, celebrado en Madrid el 16 de diciembre de 2011. (Advertencia de la autora).

nuestra lectura las huellas de las lecturas que otros antes que nosotros han realizado y, en especial, la impronta que esas mismas lecturas han dejado en la cultura y la historiografía. No cabe duda de que éste es el caso de Vico (1688-1744), quien tras los muchos avatares que sufrió su obra y recibir tardíamente reconocimiento, se ha convertido en un clásico de la filosofía al que se remiten en la actualidad cuestiones de debate de diversa índole ya sean filológicas, epistemológicas, históricas o estéticas. Y precisamente en este último campo, el de la estética, Vico nunca fue un epígono sino todo un clásico. Aun así, la tarea de conectar, *grosso modo*, su filosofía con las propuestas participativas del arte contemporáneo puede provocar extrañeza si no se conoce que a este filósofo le cabe el mérito de haber participado en el momento auroreal de la estética, de haber cuestionado la clasificación de los saberes de su época y de haber introducido el criterio epistemológico del *verum factum* para comprender el mundo creado por el ser humano en su prolífica y polifacética actividad inventiva.

I

Desde las últimas décadas de mediados del siglo XX, el impulso participativo se potenció tanto en las creaciones artísticas que ningún estudio teórico en torno al arte puede en la actualidad omitirlo, ni mucho menos dejar de tratar las estrategias específicas de acción con las que se logra la inclusión activa del espectador. En esta tesitura el arte de acción fue el primer movimiento artístico que consideró la acción dinámica del espectador como un elemento más de su poética. No fue casual, por tanto, que el nacimiento del arte de acción y la incorporación de sus estrategias participativas coincidieran con el auge de las nuevas teorías literarias que consideraban al lector como un elemento fundamental y activo en la elaboración del sentido de la obra: pensemos por ejemplo en Umberto Eco.²

Antes que nada convendría puntualizar que en el arte de acción las obras enganchan a los sentidos, siendo el sentido primordial el de la vista, aunque obviamente también los otros sentidos pueden activarse e intensificar la atención del espectador. Desde esta perspectiva resulta comprensible que el motor de la participación resida en el intercambio físico entre los cuerpos hasta llegar a una inmersión sensorial que promueva un nivel perceptivo directo, sin mediaciones. Por este motivo, la reacción del sujeto afectado sensorialmente se manifiesta mediante movimientos corporales que conectan directamente con lo creado. Se trata de una fase perceptiva en la que quedan en pausa los procesos intelectuales. Es el cuerpo en movimiento el que pone en marcha las herramientas para crear aquello que el individuo experimenta a través de su propia corporalidad, viviendo plenamente sus sensaciones, ampliando su mundo sensorial y transmitiéndolo después directamente a su conciencia.

Dicho esto, resulta fácil detectar en el *verum factum* viquiano la persistencia de ese “ruido de fondo” que dejan los clásicos. Al igual que se pueden encontrar similitudes entre el arte de acción y la dimensión artística que la percepción sen-

sitiva tuvo en el conocer originario humano, en aquel momento primigenio de la humanidad donde el hacer ingenioso y la certeza de lo sensible quedaban unidos. En realidad, no ha habido principio epistemológico más fecundo en el campo de la estética que la tesis viquiana del *verum-factum* que ya en el siglo XVIII hizo posible, por nuestra peculiar y específica condición de actores y creadores del mundo civil, distinguir la historia de todas las producciones de la humanidad de la historia natural. Es evidente que el arte entra dentro del mundo creado por nosotros, pero la cuestión que nos atañe aquí es saber si el criterio epistemológico del *verum-factum* y la tónica como facultad primigenia del conocer humano, basada en la observación, la experiencia y la fantasía, hacen plausible o no conectar la poética viquiana con las propuestas del arte participativo contemporáneo.

A este fin conviene recordar que Vico, en su tentativa por reconstruir la historia de la cultura desde sus orígenes, introdujo las bases de un pensamiento icónico primigenio.

Vico propone una genealogía de la cultura de la imagen, en la que describe la historia de la humanidad en su modificarse desde el “hablar mudo” a la escritura alfabética, mostrando la preeminencia de aquellas formas significativas preverbales en las que la imagen es esencial. En el intento de reconstruir las primeras fases del lenguaje humano y la “mentalidad” a él subyacente, Vico no hace más que insistir precisamente sobre la primordialidad de las formas expresivas denominadas corpóreas (“el hablar mudo” por “actos o signos corpóreos”, es decir, jeroglíficos, dibujos y pinturas) y, por tanto, mostrar la preeminencia de aquellas formas lingüísticas preverbales en las que la imagen, el signo visual lo es todo.³

De tal manera que, al indagar sobre las primeras fases de la mente y del lenguaje humano, el filósofo insistió en la prioridad de las formas expresivas denominadas corporales, como hablar sin palabras, por medio de actos o de señales kinésicas y también con jeroglíficos, pictogramas, dibujos o pinturas:

“Porque por estos principios: de que los primeros hombres de la gentilidad concibieron las ideas de la cosas mediante caracteres fantásticos de sustancias animadas, y, por ser mudos, se explicaban con actos o cuerpos que tuviesen relaciones naturales con las ideas [...]”.⁴

Al reivindicar la importancia de un impulso creativo, radicado en un hablar “mudo” que precedió a las letras del alfabeto,⁵ su intención fue defender una forma originaria de pensar y de comunicarse exenta de cualquier hermetismo y significado filosófico, una lengua natural, creativa, artística, espontánea e inmediata, basada en los movimientos corpóreos, los gestos, las danzas, los jeroglíficos y las imágenes. En síntesis, un lenguaje corporal y visual primigenio que, en su matiz genético-biológico, fue la forma natural de la comunicación humana. La originalidad de la poética viquiana consistió, por tanto, en situar el esfuerzo creativo en varias ope-

raciones mentales radicadas y fortalecidas en el cuerpo y en haber descubierto un nuevo criterio poético de verdad, basado en la capacidad que la imagen tiene para decir y significar connotativamente mucho más de lo que puede decirse con la palabra. Una cuestión nada baladí, ya que al dar preeminencia a esa lengua visiva y muda, su teoría estética puede ser considerada próxima a algunas vanguardias artísticas del siglo XX, como el arte de acción.

II

En resumidas cuentas, Vico analizó la experiencia estética dentro del proceso comunicativo del mismo devenir histórico de la humanidad. Curiosamente en el siglo pasado Joseph Beuys, obsesionado con el tema de la comunicación y del objeto artístico como esfuerzo colectivo, recogería el testigo al admitir que cada hombre es un ser capaz, un creador, un artista:

“En el momento en que yo coloco en un museo un ‘ready made’ y éste se convierte allí en arte, tengo que decir en realidad que es un objeto sacado del mundo del trabajo normal del hombre y que, por ejemplo, un ‘pissoir’ es al fin y al cabo un objeto creado en condiciones de trabajo colectivo, tengo que constatar que es también el fruto de un conjunto de capacidades y si semejante contexto hubiese sido visto siguiendo el camino recto, ya habría sido necesario decir entonces que cada hombre es un ser capaz, un creador y por este camino, por formularlo de una manera radical, un artista. Por lo tanto, en mi opinión, el concepto ampliado del arte podría haberse elaborado de este modo siguiendo un camino recto.”⁶

Tesis que, entre otras apreciaciones sobre la esencia de la obra artística, ampliaría el concepto tradicional de arte, del proceso creativo y de sus recursos expresivos. En cierta medida éstas fueron algunas de las consideraciones que subyacían a la novedosa teoría estética de Vico, alejada como estaba de las tendencias idealistas de su época y de la formulación sistemática que Kant había hecho en la *Crítica del Juicio*.⁷ Por ello, si algo le debe la teoría estética a Vico es haber enfatizado, por primera vez y de manera unitaria, la sensibilidad, las facultades corpóreas, la fantasía, la memoria y el ingenio, como facultades cognoscitivas.⁸ Una tesis que dejaba al descubierto su tendencia a plantear las cuestiones estéticas más cerca de la inmediatez de la vida que lo que lo estuvo Kant.

No en vano la conexión entre Vico y Beuys puede establecerse porque, en el sentido de una antropología global, los dos se alejaron del concepto tradicional de arte e hicieron partícipe de él a todos los hombres. Esta noción ampliada de arte quedaba fundada en el carácter creador de todo hombre y de toda actividad humana en cuanto que da forma o configura una determinada materia. Para ambos, la pro-

ducción misma del lenguaje fue originariamente una creación artística y poética, en la que de manera voluntaria quedaban ligadas las imágenes con las percepciones sensibles. Sin embargo, ni Vico ni Beuys quisieron decir con ello que todo hombre tenga que ser necesariamente un buen escultor o un buen pintor, sino que todos los seres humanos tienen capacidad de pensar y que pensar es crear.

Este principio se funda en el carácter creador de todo hombre y tiene que ver con el carácter de imprenta o impronta de toda actividad humana, en cuanto da forma a una determinada materia. Esto es lo que el hombre tiene en común con el escultor y lo que está presente incluso en la formación de la lengua. Pues la propia producción del lenguaje es una producción artística y poética, en la que –según el mismo Beuys afirma– “hay que esculpir una in-formación en el flujo de aire que el receptor ex-formará”. Aún más, la formación de conceptos, la propia vinculación de un concepto a la percepción, ya se demuestra como un acto artístico de la voluntad. De este modo –dice Beuys– “pensar es obrar”.⁹

Para comprender el arte como una forma de encuentro con lo real, fue determinante incluir el tema de los orígenes de la conciencia artística dentro de un discurso antropológico, en la doble vertiente de la ontogénesis y de la filogénesis. Ni Vico ni Beuys trataron la experiencia artística en base a cualidades estéticas relativas a la belleza de lo contemplado, sino por su implicación para esclarecer lo que los seres humanos fuimos y lo que podemos llegar a ser. En esa dirección el filósofo italiano fue pionero y estudió la infancia del género humano hasta los comienzos de la civilización con la finalidad última de extraer las líneas rectoras de la historia de la humanidad. Sólo que, con este método filogenético, los orígenes del género humano no quedaron sublimados, porque ni fueron sublimes ni nobles, sino más bien rudos y bárbaros hasta el punto de calificar a aquellos nuestros primeros predecesores como horribles bestias (*orripili bestioni*). Aquellos primeros hombres fueron criaturas asilvestradas e indefensas que se debatieron en combatir el terror y el estremecimiento que les producía, en expresión de Blumenberg, el absolutismo de la realidad¹⁰ y, en tal situación de vulnerabilidad, emplearon la energía creativa de la fantasía y la imaginación para dominar y conjurar el temor en el que vivían.

De ahí que Vico no refiera la experiencia estética a cuestiones formales, relativas a la belleza, sino a su carácter eminentemente perceptivo enraizado en el cuerpo. Desde esta perspectiva el cuerpo no es nunca un objeto mecánico, limitado por las dimensiones de la cantidad y la extensión, ni una entidad biológico-fisiológica, ni tampoco a la manera platónica la prisión en la que se encuentra el alma sino que es el elemento central para explicar cómo se formaron el pensamiento y el conocimiento humano. El cuerpo se constituye así en el primer criterio con el que valoramos y damos sentido al mundo de las cosas mismas. Por este motivo, puede decirse que la sabiduría poética de la *Scienza nuova* es sobre todo una estética del cuerpo o también una teoría general de la sensibilidad; a decir de Patella y de Formaggio:

“En este punto se podría verdaderamente afirmar, con Dino Formaggio que *en principio era el cuerpo*, un cuerpo como ‘plexo de intuiciones perceptivas memorístico-imaginativas y de relaciones intercorpóreas’, un cuerpo para Vico originariamente estético, en el que como unidad viviente de sentido asentamos las raíces de la facultad del sentido, de la memoria, de la fantasía y del ingenio, a partir de cuyas elaboraciones se ha podido formar una sabiduría poética que ahora parece configurarse como una sabiduría estética del cuerpo”.¹¹

Aquel paradigma corpóreo propio de un *sensu comune*, en el que se conectaban *corpus* y *humanitas*, fue el primer marco gnoseológico y hermenéutico de la humanidad. Hasta tal punto fue así que su tesis de un pensar poético autónomo, que provenía del cuerpo y de la imaginación, sólo podía entenderse dentro de un discurso histórico y antropológico de corte filogenético. De hecho, él mismo definió su obra más emblemática, la *Scienza nuova*, como “una historia de las ideas, de las costumbres y de los hechos del género humano”.¹² En consecuencia, no cabe duda de que Vico estuvo en el momento auroral de la estética y que su contribución fue importante por haber formulado interrogantes relacionados con una epistemología que acercaba la sensibilidad a la razón dentro de un saber sapiencial unitario. En ese contexto aún hoy sus ideas tienen presencia, máxime cuando el actual debate sobre el *status* teórico de los sistemas de saber de nuestra cultura persiste en ahondar más que limar las diferencias entre las ciencias y las humanidades, y en olvidar que el positivismo ha dado la espalda a un saber histórico-hermenéutico crucial para comprender nuestra *humanitas*.

III

A vueltas con el hacer y el conocer humanos, Vico los concibió en estrecha analogía con la creación divina, donde el criterio del *verum factum*, definido como el principio por el que el criterio de verdad de una cosa consiste en hacerla, le pertenecía en sentido estricto únicamente a Dios. De este modo los humanos sólo podemos conocer con certeza aquello que hemos hecho o creado. En las creaciones humanas primigenias, tal principio quedó necesariamente vinculado al hacer ingenioso y a la certeza que ofrecían las percepciones sensibles. De ahí que la impronta indeleble de Vico en la historia de las ideas estéticas se deba a que nadie antes había tratado, con tanta relevancia y dignidad, la potencialidad artística originaria de la sensibilidad en la creación del mundo de la cultura. Sin duda se da en todo ello un punto de encuentro con la *Fenomenología de la percepción* de Merleau Ponty,¹³ para quien la percepción no es una facultad pasiva, recolectora de meras sensaciones, sino activa. Nuestras percepciones no están separadas del mundo y éste no significa nada para nosotros hasta que no ocurre una fase posterior a la perceptiva, en

la que entran en funcionamiento la sensibilidad, la corporalidad y el movimiento. Conviene traer a colación que estas consideraciones fenomenológicas copan también hoy el análisis de diversas propuestas artísticas, donde la participación se comprende como una forma de acción que incluye la mente y el cuerpo del espectador en el espacio físico de la obra, participación que se consigue a partir de provocaciones dirigidas a los sentidos.

Para la fenomenología, la percepción es el origen y el fundamento del conocimiento, el medio por el que la conciencia se abre al mundo, el principio de enlace entre él y nosotros. Pero como el mundo tiene una existencia previa a nuestra percepción y está ahí antes de cualquier análisis que podamos hacer de él, lo realmente importante es lo que se siente. De tal modo que, siendo la percepción anterior a un análisis intelectual, el mundo de las cosas, antes que una significación para el intelecto, es una estructura accesible a la inspección del cuerpo.¹⁴ Resulta evidente que en tales consideraciones también Vico sobresale como un clásico pues, ya en el siglo XVIII, mantuvo la imposibilidad de escindir el conocimiento de la existencia. En esa línea argumentativa criticó, en clara oposición al mecanicismo cartesiano y al experimentalismo galileano, la reducción que el concepto de conocimiento había sufrido separando la teoría pura de la orientación práctica de la vida. En el binomio teoría y experiencia, filosofía y vida, la reflexión intelectual es siempre algo añadido que viene después de la inmediatez de la experiencia sensible. En términos viquianos: la lógica fue posterior a la tópica, el análisis siguió al ingenio. Se entiende entonces que, desde esta óptica, el conocimiento se sitúe en un mundo pre-científico, en las condiciones histórico-existenciales del mundo de la vida. Hay, pues, una continuidad relacional manifiesta entre la fenomenología y la filosofía viquiana. Es más, desde ese fondo común fenomenológico-existencial, es habitual retomar su filosofía para vincularla con la necesidad de recobrar la unidad del saber, de buscar un mismo árbol, un mismo tronco con diversas ramas, y explicar el antiguo mundo de las ciencias tal como debieron nacer de las mentes toscas y primitivas.

Ahora bien, quizás porque la estética aún sigue siendo considerada en cierta medida como la hermana menor de la filosofía, las consideraciones de Vico todavía no han entrado de lleno en el análisis del proceso de recepción de un tipo de arte que involucra al espectador a partir de su participación física y psíquica. Se trata de poéticas participativas, como instalaciones y performances, en las que el proceso creativo se completa en el momento de su recepción y donde el mismo momento receptivo va más allá de una mera contemplación, formando parte activa de un proceso conformador. Es cierto que, para hablar con exactitud, la recepción contemplativa de las piezas tradicionales también es un proceso activo en el que el espectador hace suyo el contenido de la obra. En efecto, se puede afirmar que cualquier producto artístico es activo en tanto que se ha realizado para comunicar algo a quien lo ve. Sin embargo, al referirme al arte de acción mi interés se centra en una categoría

de obras que exigen la participación dinámica del espectador en su proceso productivo material y simbólico. Obras que en la actualidad son conocidas y catalogadas como arte participativo. Dentro de esta categoría de arte participativo son varias las estrategias creativas generadas por los artistas para incentivar la acción e involucrar física, mental y/o socialmente al receptor con el fin de establecer comunicación y convertirlo en interlocutor. Una pretensión similar a la que, en el planteamiento viquiano, se produjo en la infancia de la humanidad, cuando los impulsos creativos fueron generados para conocer el mundo y comunicarse los hombres entre sí. Una similitud que permite reivindicar a Vico dentro de la reflexión estética actual del hecho artístico, estableciendo un nexo de conexión entre su poética y la poética participativa del arte contemporáneo.

IV

Antes de avanzar conviene recordar que la estética como reflexión sobre el hecho artístico nunca guardó en Vico relación con la tradición estética idealista que mantenía una visión abstracta y canónica de la belleza. Como se ha señalado antes, sus ideas estéticas se empeñaron más bien en demostrar la base sensible del conocimiento creativo, radicado en el mundo de la experiencia y de la vida. Fue él quien nos ayudó a comprender que las adquisiciones de un mundo humano, en su esfuerzo por salir de la animalidad, fueron el resultado de las operaciones cognoscitivas de un Sujeto que tuvo su base primigenia en la historia biológica de la especie humana. De ahí que enmarcara las operaciones de la mente dentro de una teoría de las facultades que desarrolló en el *De antiquissima Italorum sapientia*. Allí distinguió tres facultades cognoscitivas o *facultates sciendi* que estaban ligadas a tres operaciones mentales: *perceptio*, *iudicium* y *ratiocinatio*,¹⁵ y asignó a cada una de ellas un arte: la tópica para la percepción, la crítica para el juicio y el método para el raciocinio. Pero sin lugar a duda, de las tres operaciones mentales citadas, la que considera primordial y determinante es la tópica, que va unida a la sensibilidad y a cuatro facultades sensibles: el sentido, la memoria, la fantasía y el ingenio.

Con todo, no concibe la tópica como una pasiva captación sensorial, sino como la primera operación mental pre-reflexiva del conocer humano. Se comprende así la asociación que establece, por una parte, entre sentido y memoria y, por otra, entre fantasía e ingenio. Admitiendo en primer lugar que nada hay en la mente que antes no haya pasado por los sentidos, comienza por identificar el sentido con la memoria y la define como la facultad que recoge a modo de recipiente las percepciones captadas por los sentidos. Y luego, cuando define la fantasía como la actividad productora de imágenes, termina por asimilarla al ingenio, del que dice que es la capacidad de reunir en una unidad cosas diversas y separadas, a partir de las semejanzas que se dan entre ellas. El ingenio emerge así como el padre de todas las invenciones y, gracias a él, la tópica puede encontrar y descubrir cosas nuevas. Aún

así, hay que matizar que entre las cuatro facultades de la tópica se da una interdependencia que no puede interrumpirse para que tenga lugar el lado activo y creativo de la conciencia. Sentido, memoria, fantasía e ingenio son un continuo y constituyen una única operación mental que descansa en la función del ingenio cuando conecta de manera sintética y creativa las semejanzas que ha descubierto entre elementos diversos y remotos.

El hecho de prestar atención de manera destacada a la tópica demuestra con creces que Vico, como ya se ha referido, no fue ajeno al debate epistemológico del siglo XVIII que alumbró la idea de una ciencia de la conciencia sensible o estética. A pesar de que el texto fundacional de la estética, como disciplina filosófica propiamente dicha, fue la *Crítica del Juicio* de Kant, esto no desmerece en modo alguno al pensador italiano, ya que a él se le debe el haber descubierto que el ingenio fue la primera actitud humana realmente poética y creativa. Al respecto no está de más recordar que Vico no se interesó, como hizo Kant, por el juicio de gusto o por la valoración estética de la obra, en el sentido de una valoración consistente de la misma, sino por el modelo de conocimiento interpretativo, más o menos verosímil de la realidad, que ofrecían la sensibilidad y la fantasía. Un modelo que, por utilizar la recomendación que dejó escrita Gadamer en *Verdad y Método*, lejos de centrarse en cuestiones estéticas formales, se inclinaba por defender la experiencia del arte como un tipo de conocimiento hermenéutico al que se le debía hacer justicia:

“La estética debe subsumirse en la hermenéutica. Y este enunciado no se refiere a las dimensiones formales del problema, sino que vale realmente como afirmación de contenido. Y a la inversa, la hermenéutica tiene que determinarse en su conjunto de manera que haga justicia a la experiencia del arte.”¹⁶

Por cierto, algo que se encontraba ya en la tópica viquiana al presentarla como un modo de conocimiento que, gracias a la fantasía y el ingenio, nos permitía trascender la sensibilidad, en su condición epidérmica y animal, para acceder al mundo humano del sentido. Desde esta perspectiva puede decirse, con toda certeza, que la obra de Vico supuso el mayor reconocimiento tributado por la filosofía al valor autónomo de la conciencia fantástica y poética de la realidad y, por tanto, del primado del pensamiento estético sobre el pensamiento lógico-racional.

V

Llegados a este punto, se comprende bien que Vico sea considerado un filósofo interesado por el tema del conocimiento vinculado con los orígenes de la conciencia artística. En sus ideas subyace un concepto de arte basado en un pensar poético y en una lengua mental común constituida por metáforas, metonimias y sinécdoques, que provienen del sentir del cuerpo y de la imaginación. Pero también sub-

yace un concepto de artista que crea de manera intuitiva impelido por la necesidad humana de pensar y comunicarse. De tal manera que no se centra en el arte como una transmisión directa o indirecta de diversas habilidades técnicas de un maestro a su discípulo, ni tampoco se refiere a las aportaciones originales de los grandes genios de la historia del arte, sino que, por el contrario, considera el arte como una fuerza creadora característica y diferencial de la misma condición humana.

Liberar al arte de la preocupación por la belleza y situarlo en medio de una realidad primigenia, son por sí mismos motivos suficientes para mostrar que las tesis estéticas de Vico guardan mayor conexión con algunas vanguardias artísticas del siglo XX que con la filosofía moderna de lo bello. De hecho, cuando Vico afirma que las facultades de la tópica, aunque pertenecen a la mente, tienen sus raíces en el cuerpo, está claramente reivindicando al cuerpo como fuente de conocimiento, al igual que en la Antigüedad hicieron atomistas y epicúreos. No obstante, a diferencia de estas teorías, el cuerpo no sólo es el medio del que se sirve la tópica en el nivel observacional y empírico del conocimiento, sino también una herramienta desde donde configurar y dar sentido a lo cotidiano vivido. Y es ese acercamiento de la idea de “creación” (*poiesis*) a la experiencia de la vida lo que permite establecer un nexo de unión entre la poética viquiana y el arte de acción, puesto que éste es ante todo un arte vivo y activo, un arte que adopta sus formas de la propia vida.

En esencia el arte de acción funciona como un conjunto de prácticas artísticas que se basan en la acción presente del artista y/o espectador

“El arte de acción es un concepto abierto a través del que podríamos designar unas prácticas artísticas que casi siempre se llevan a cabo en directo, efectuando un esteticismo o investigación de una relación con el público, un espacio o un espacio público social y ético.”¹⁷

En esta modalidad las aportaciones artísticas quieren poner en contacto a los espectadores de manera provocativa con la vida y aspiran a relacionarlos con la fuente más primitiva de la realidad. Una intención que ya estaba en Dadá y que, en el arte de acción, tendría su origen en la acción neodadaísta de los artistas norteamericanos Allan Kaprow y Claes Oldenburg. Sus propuestas, en forma de performance o acciones, fueron participativas *per se* con una marcada incidencia en lo cotidiano. Su desarrollo tuvo varias vertientes, siendo *18 happening in 6 parts*, del artista *fluxus* Allan Kaprow, la obra paradigmática del inicio del performance, que realizó en 1959 en la Reuben Gallery de Nueva York, pieza en la que se destacaba la invitación abierta al público para que participase.

Desde aquella fecha, la acción artística o performance¹⁸ es un acontecimiento efímero en el que el artista, usando su cuerpo como material artístico, se implica directamente con los espectadores para que incrementen la conciencia de la realidad y, al mismo tiempo, animarles a hacer una nueva interpretación, o bien sólo provocarles,

sacudirles y sacarles de la indiferencia y el letargo. Es en ese contexto en el que el arte de acción se entiende, por tratarse de un proceso vital, como una parte de la vida misma. Precisamente fue Kaprow quien denominó *happening* a la acción neodadaísta y quien la situó en el primer plano del arte. Para él las situaciones ya dadas en nuestro entorno cotidiano son la materia prima del arte. De hecho, en un primer momento, el mismo concepto de *happening* anulaba la diferencia entre actor y espectador. Ocurría así porque en el proceso de toma de conciencia y de irritación que provocaba la acción, artistas y público podían cambiar sus papeles con facilidad y no había diferencia entre uno u otro rol. Sin embargo, cuando más adelante se abandonó la improvisación y las acciones se planeaban ya para visualizar procesos experimentales primarios, mediante la utilización del lenguaje, del grito y del gesto, tal como ocurrió con el arte procesual y el arte demostrativo, volvió a cumplirse la separación entre artista y espectador. De todas formas las acciones, previamente planeadas o improvisadas, fueron siempre realizadas para hacer participar al espectador mediante una interpretación comprensiva de los objetos a través del color, del olfato, del gusto y del movimiento.

En general puede decirse que el arte de acción intenta por una parte potenciar el descubrimiento del cuerpo en relación con los objetos utilizados en el *performance* y, por otra, impulsar la interacción entre el mundo material y el mental. En cualquier caso, la finalidad es siempre la misma y se reduce a promover cambios conductuales en el espectador al potenciar la toma de conciencia de la realidad. A esto hay que añadir que un *performance* no es una alegoría y, en consecuencia, no dice algo para que se piense otra cosa, ya que sólo en la acción puede extraerse lo que tenga que decir. En esta línea, la única acción para el espectador es percibir en directo lo real, pero no tanto en el sentido de captar impresiones sensoriales sino en el de tomar algo como verdadero. Pierre Rastany lo expone con meridiana claridad:

“La contribución del performance es precisamente crear entre los hombres aquellos dispositivos relacionales que hace que hablen entre sí, que se comuniquen en lo mejor de sí mismos sin tener que recurrir a criterios estéticos estancados de lo bello, el performance contribuye a que se pase a la noción de verdadero, nos da la sensación gratificante de lo verdadero. Para experimentar la sensación de lo verdadero ante un performance es necesario que lo verdadero se convierta en verosímil y para ello hace falta que sea un poco más verdadero que la realidad.”¹⁹

En los actos de concreción de sentido que el artista le pide al público no hay pretensión de goce estético sino provocación para estimular su participación y llevarle a la evidencia de que aún está vivo. De igual modo, el *topos* sensorial en el que se encuentran los espectadores en estas propuestas participativas guarda relación con una concepción de la verdad como *poësis*, invención o creación. Al final no queda más que rendirse a la evidencia, pues al presentarse el arte de acción,

ajeno a toda alegoría, inserto en lo cotidiano, en la propia vida, en la necesidad intersubjetiva de comunicarse y en la actitud de percibir lo que se siente como algo verdadero, es fácil detectar el rumor de fondo que las tesis de Vico han dejado en la historia reciente de las ideas estéticas.

VI

En la época del fin del arte y de las bellas artes,²⁰ de las instalaciones, del arte conceptual y de las acciones, ya no puede sorprender a casi nadie que cualquier cosa pueda ser presentada como arte. Aún así valgan unas cuantas consideraciones más para recalcar que hoy el mérito de Vico en el ámbito de la estética reside en haber ayudado a replantear una de las cuestiones más candentes, como es la de entender qué están haciendo los artistas en la actualidad. En este sentido su estética de la sensibilidad puede arrojar algo de luz y aclarar por qué los artistas han desplazado sus intereses hacia el ámbito de la verdad más que de la belleza. Es más, su estética del cuerpo, con las limitaciones pertinentes, puede servir de ayuda para comprender que las propuestas creativas del arte de acción son una apuesta para replantearnos nuestra evolución histórica en estos tiempos de poshumanidad. Indagar qué es verdaderamente el arte es preguntarnos qué fuimos y en qué hemos transformado nuestra *humanitas*. Y para este tipo de esclarecimiento no cabe la menor duda que el legado viquiano ha sido esencial.

Por lo demás, el ocaso de la Idea de la Belleza en el arte es hoy un hecho reconocido. A tenor de esto las cuestiones artísticas no se plantean sobre un criterio doctrinal en busca de cánones con el que valorar o descalificar la entidad estética de una obra. Y Vico, más cercano a la categoría de lo sublime que de lo bello, tampoco se interesó por esas cuestiones formales. Para él, más bien, la pregunta por el arte se incluía dentro del ámbito de la antropología y de la epistemología, y desde ese planteamiento entendió el arte como poesía, refiriéndose fundamentalmente al carácter creado de la obra y a la etimología de la palabra poesía que deriva del verbo griego *poiein* que significa crear. Términos parecidos a los que en el siglo XX utilizó Heidegger en el conocido texto: “El origen de la obra de arte”, recogido luego en su libro *Sendas perdidas*.²¹ Con respecto a esto, hay que recordar que para Vico la poesía no fue nunca un asunto de mera retórica, sino el arranque de una ley estética con la que originariamente se accede al mundo humano del hacer y del crear, para más tarde extenderse a todo ámbito de conocimiento y disciplina. A su entender, los hombres que vivieron en la infancia de la humanidad fueron poetas sublimes y como poetas, según la etimología griega de la palabra, eran creadores.²²

Es cierto que con este concepto tan amplio de arte, unido a la capacidad creativa e inventiva propia del ser humano, Vico no resuelve el problema de la calidad de las obras de arte que de forma legítima interesa hoy tanto a la crítica. A pesar de ello, al hacer hincapié en la naturaleza inventiva, emotiva, referencial y fática de

aquel primigenio esfuerzo cognitivo y comunicativo que nos convirtió en humanos, se aproxima a uno de los temas que más interesan hoy a la estética: el del público o el receptor del arte. Un tema de reflexión ineludible desde que en la segunda mitad del siglo pasado la estética de la recepción, cuyo mayor representante fue Hans Robert Jauss,²³ se interesara no sólo por quien produce el arte sino por quien lo recibe. Un tema a examen desde que la afirmación de la muerte del arte en sentido tradicional supuso el fin de un tipo de público y el advenimiento de otro. En el caso concreto de ese nuevo espectador creativo, que ha sustituido la antigua reverencialidad pasiva ante la obra por una actitud activa, la poética de Vico tiene mucho que decir, pues guarda mucha sintonía con las tendencias que consideran que las aportaciones e innovaciones artísticas son interesantes y valiosas en la medida en que nos conmocionan, nos activan psíquica y corporalmente, y nos hacen pensar.

En esa dirección, desde hace más de cuatro décadas se ha venido desarrollando un tipo de arte participativo que ha terminado por extenderse a todos los ámbitos de la producción estética. En este contexto el arte de acción fue el primer movimiento artístico que consideró la acción dinámica del espectador como un elemento crucial de su poética. Desde entonces, el impulso participativo del público se ha potenciado tanto que las propuestas artísticas se valoran más por los niveles de participación que por su ausencia. Es lo que ocurre cuando se sopesan las propuestas de artistas como Yoko Ono, Marina Abramovic y Ulay o Herman Nitsch, entre otros muchos. Según estas ideas, en el arte de acción la inclusión activa del espectador empieza en el ámbito físico y emerge de su relación con un objeto donde se produce la sensación. La participación física se convierte así en una estrategia de contacto directo o inmersión del cuerpo en la obra, y donde las reacciones suscitadas a nivel sensorial tienden a activar materialmente la misma obra.

En realidad, por el mismo hecho de que el artista comparta las cualidades sensoriales del objeto con el espectador, resulta difícil que el público rechace la provocación directa que se le ofrece a los sentidos. Es a ese espectador al que el arte de acción quiere sacar de ese nivel de cosificación en el que circulan las mercancías artísticas como productos industriales de marketing. Es en ese sujeto receptor, en ese sujeto afectado sensorialmente, conmocionado, impelido a nivel psíquico a interpretar lo que está ocurriendo en el momento, donde acontece la conexión con aquel primer tipo de espectadores del mundo que fueron nuestros más antiguos predecesores en la prehistoria de la humanidad. Vico trató a aquellos primeros moradores y fundadores de las naciones como si hubieran sido el primer público participativo que existió. Un público sometido por necesidad a una recepción interpretativa y no a una mera contemplación pasiva con ánimo de deleite visual o goce estético. Un proceso interpretativo de autocomprensión en el que, al igual que hoy, se involucraba al público/espectador y se reconocía la universalidad antropológica de la creatividad dentro de los orígenes comunes de nuestra historia.

VII

En una dinámica de retorno a nuestros orígenes la acción participativa propone, a sujetos que no ejercen el arte como profesión, vivir las experiencias desde el lado productivo como un proceso de poésis y de catarsis. Una circunstancia comparable a la potencialidad inventiva de aquella comunidad inicial de actores y espectadores que, en la contingencia de lo que ocurre, en un espacio determinado y en un momento histórico dado, agitaron su sensibilidad y su conciencia y crearon el mundo de la civilidad de manera ingeniosa. En aquella etapa de nuestra historia contada por Vico, al igual que ocurre hoy en el arte participativo contemporáneo, los efectos de la creación no fueron privilegio de unos pocos. En ambos casos, la autoría de lo creado tiene un matiz múltiple y compartido que involucra a los mismos espectadores en determinados asuntos de naturaleza social. Alrededor de la acción, el público se constituye como un conjunto de actores al que se apela como comunidad en su potencialidad creativa. Los espectadores se implican con algo que está ocurriendo en el momento y que tiene que ver con ellos, con algún elemento de su entorno, bien porque la temática les resulte cercana o bien porque guarda relación con la comunidad de la que forman parte.

Efectivamente, las prácticas participativas a partir de los años noventa del siglo pasado tuvieron una implicación intencional social en la comunidad. Sin embargo, ya se habían dado precedentes en la *Bauhaus* que, como estrategia colectiva, desarrolló el concepto de fiesta a través del arte, entendiendo la fiesta como la representación de la comunidad misma. Es en el ritual de la fiesta donde nos congregamos para celebrar algo y esto se hace evidente, sobre todo, en la experiencia estética, donde no se trata de estar uno al lado del otro sino de potenciar la intención que une a todos. Por otra parte, también el *accionismo vienés* de los años Sesenta fue un precedente importante en las prácticas participativas que buscan incidir en la conciencia social. Los accionistas utilizaron el ritual como una serie de acciones colectivas para liberar las fuerzas del inconsciente a través del cuerpo como, por ejemplo, fueron las acciones realizadas por Herman Nitsch, que empleó ritos de sacrificio con su propio cuerpo, el de los participantes o con animales. O también las acciones que fueron llevadas a cabo por Otto Mühl para despertar y liberar al sujeto de la opresión familiar y social. En estos rituales accionistas los artistas parecen retroceder a la barbarie, a un ánimo convulso y pasional, semejante a aquel saber heroico con el que Vico dio un nuevo fundamento histórico-antropológico al concepto de lo sublime.²⁴

A pesar de tales antecedentes, interesa subrayar que las prácticas participativas que potencian la implicación comunitaria pertenecen a las cuatro últimas décadas y en el presente son una tendencia habitual entre los artistas. Desde entonces los artistas han reforzado la idea de aunar el arte con la vida diaria y preferentemente enfocan su atención en la dimensión colectiva de la experiencia social. Si la tendencia a fijarse en la dimensión social de la experiencia artística prevalece en las últi-

mas generaciones de artistas más que en las anteriores, se debe a que las prácticas participativas ponen más el acento en la crítica de este tipo de cultura ecléctica en la que vivimos y que ha generado la sociedad del espectáculo:

“La generación de los años noventa retoma esta problemática, pero quitando el lastre de la cuestión de la definición del arte, central para los decenios sesenta y setenta. El problema ya no es ampliar los límites del arte sino sentir las capacidades de resistencia del arte en el campo social. A partir de una misma familia de prácticas, se ve entonces sobrevenir dos problemáticas radicalmente diferentes: ayer, la insistencia puesta sobre las relaciones internas al mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegia lo nuevo y que llama a la subversión del lenguaje; hoy por el acento puesto sobre las relaciones externas en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte hace resistencia frente al laminador de la sociedad del espectáculo”.²⁵

Este matiz implicative de índole social se da especialmente en las estrategias participativas del arte público. En este caso las intervenciones presuponen que el artista conozca el entorno en el que la obra funcionará. Son obras que excluyen la rigidez doctrinal e indagan en lo social auténtico, buscando generar conciencia crítica y regeneración de la vida comunitaria. Pero son algo más que un despertar de la conciencia crítica, ya que también pretenden producir nuevas relaciones sociales y, en consecuencia, nuevas realidades sociales. Sirva de ejemplo la obra *Vehicles* de Krzysztof Wodiczko y el *Poetry Garden* de Siah Armajani. El primero realizó en 1986 una serie de habitáculos móviles destinados originalmente para el uso de los *homeless* de la ciudad de Nueva York. Sus piezas eran plataformas de supervivencia a modo de vehículos funcionales que podía servir como refugio cotidiano, donde aquellas personas marginadas podían comer, lavarse y dormir. Lo curioso era que los usuarios de aquellos vehículos, con diseño de artefacto, podían almacenar allí sus cosas y desplazarse por la ciudad. Esta intervención social requirió de dos grupos de público distintos: por una parte los indigentes y por otra los transeúntes, que eran los mismos habitantes de la ciudad y a quienes las piezas ambulantes les mostraban el lado más desfavorecido de la realidad social. En definitiva Wodiczko, al dar visibilidad a un problema social que acontecía en el corazón de la ciudad, buscó movilizar la conciencia crítica de los espectadores para que se replantearan la supervivencia de este grupo social urbano e intentaran encontrar soluciones óptimas a nivel práctico.

En cuanto a Siah Armajani, sus jardines de lectura en espacios públicos situados en diversos lugares como Nueva York, Minnesota, Virginia y California, son Salas de Lectura que facilitan el encuentro y el diálogo entre las personas, para transformar la experiencia individual de la lectura en un arte colectivo. En el *Poetry Garden* creado para la *Lannan Foundation* en la ciudad de Los Ángeles en 1994, el

espacio central está circundado por una valla metálica reservada para la lectura poética, se trata de un lugar descubierto pero cerrado por cuatro muros donde propone un disfrute introspectivo en el ámbito público. Resulta reseñable cómo las propuestas de estos artistas se han interesado por la utilidad del arte para satisfacer las necesidades de la ciudadanía. Como el mismo Armajani dice:

“Lo que más nos importa es la misión, el programa y la obra en sí. Es a través de acciones concretas y en situaciones concretas que el arte público adquiere un determinado carácter. Una de nuestras creencias es que el arte público no ha de ser monumental. Debe ser bajo, corriente y próximo a la gente. En una democracia resulta anómalo que se celebren las cosas con monumentos. Una auténtica democracia no proporciona héroes porque exige que cada ciudadano participe plenamente en la vida cotidiana y que contribuya al bien público.”²⁶

Ese sacar al arte de lo meramente decorativo y acentuar su utilidad para constituirnos como comunidad humana es, en esencia, la convicción que Vico atribuyó a la actitud creativa de los primeros hombres de las naciones gentiles. Es en ese proceso de viva participación, a la vez personal y colectiva, donde en la *Scienza Nuova* se ubica la capacidad creativa de aquellos seres primitivos que fueron poetas por necesidad natural. El principio fundamental de esta tesis hace que el arte, en su naturaleza originaria de poesía sublime, no pueda corresponderse con un estilo grandilocuente, distante y frío, con una actitud impostada y diletante, como un mero ornamento, sino con el esfuerzo de salir de la animalidad y encarnar un momento concreto de la historia de la humanidad. En esa línea de volver a activar la capacidad expresiva y cognitiva de los hombres para construir su mundo y su historia se encuentran las estrategias participativas del arte contemporáneo. Estrategias cuya finalidad es propiciar que el espectador pueda modificar o renovar su percepción de las cosas para salir de la alienación y manipulación que provoca la industria de la cultura a la que se refirieron Max Horkheimer y Theodor W. Adorno.²⁷

VIII

En estas consideraciones sobre la intencionalidad del arte contemporáneo para denunciar el horror de la lógica cultural del capitalismo²⁸ y cuestionar la racionalidad cínica²⁹ que se ha impuesto en las actitudes colectivas es donde en la actualidad cabe la reformulación de la pregunta sobre el tipo de conocimiento que proporciona el arte. En ese desplazamiento del arte hacia cuestiones más propias de la comprensión de la realidad y de la verdad que de la belleza se entiende su cercanía y analogía con la teoría del Arte en la Antigüedad. Tal como, en su ensayo sobre la teoría de lo bello en el mundo antiguo, señaló Ernesto Grassi al referirse a *Dadá* y a la *Bauhaus*:

“De nuestra investigación se desprende que en la Antigüedad la teoría del arte y de lo bello en general se refiere a valores más amplios y profundos que los denominados ‘estéticos’ y deja tras de sí lo subjetivo e individual que siempre vemos conectado a lo estético. Este hecho nos ha parecido adecuado para contribuir a iluminar ciertas cuestiones que nos conciernen hoy.”³⁰

Desde la estética de Jauss el arte vuelve a ostentar un carácter cognoscitivo y, en la medida que renueva la percepción de lo que nos rodea, supone una estrategia contra la extrañeza del mundo. Hoy el absolutismo de lo real se llama razón instrumental y nos remite a la exigencia de volver a ver el mundo, volver a comprenderlo y a moldearlo hasta convertirlo en un lugar más habitable y menos desalmado. Al respecto, el arte participativo contemporáneo, como arte de acción o arte público, mantiene objetivos relativos a la auto-expresión y auto-representación de los mismos espectadores a lo largo de un proceso de identificación dentro de una comunidad humana:

“[...] a través de tales expresiones creativas, los individuos son dotados adquiriendo paulatinamente, voz, visibilidad y conciencia de formar parte de una colectividad mucho mayor”.³¹

La posibilidad de experiencia que los sujetos tienen a través del arte participativo es innegable, ya que no sólo experimentan algo acerca de sí mismos o del entorno y las condiciones en que viven o actúan, sino que experimentan también qué significa hacer. En el arte de acción el tipo de conocimiento que se promueve para el público es un tipo de saber constructivo con el que renovar la percepción de las cosas y donde comprender y producir convergen. De este modo, en la *poiesis*, la *aisthesis* y la *catarsis*, los tres niveles donde según Jauss se desarrolla la experiencia estética, acontece la capacidad de liberarse tanto de una verdad conceptual preexistente como de una praxis instrumental alienante.

En suma, en las propuestas creativas del arte participativo contemporáneo se da una labor de coproducción y de colaboración, común a todos cuantos participan, similar al esfuerzo constitutivo de aquellos primeros espectadores que fundaron la civilidad. Sus creaciones son una oportunidad para repensar nuestro devenir histórico en esta época de poshumanidad. La contribución de Vico a ello no puede ser más nítida, ya que averiguar qué es el arte es indagar qué fuimos y qué hemos hecho con nuestra *humanitas*. En este sentido, la estética del cuerpo que subyace a la poética viquiana, está en la base del arte participativo actual, y su teoría de la sensibilidad, al completo, se ha revelado muy útil para entender qué pretenden hacer hoy los artistas con algunas de sus aportaciones y creaciones. Motivo suficientemente fundamental para que Vico ocupe el lugar determinante de los clásicos dentro de la historia reciente de las ideas estéticas.

Notas

1. I. CALVINO, *Por qué leer los clásicos*, Madrid, Siruela, 2015.
2. U. ECO, *Opera aperta*, Bompiani, Milán, 1962; ID., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativa*, Bompiani, Milán, 1979.
3. G. PATELLA, “Giambattista Vico, padre de los estudios culturales”, *Cuadernos sobre Vico*, 28/29, 2014-15 pp. 83-84.
4. G.B. VICO, *Scienza nuova*, Einaudi, Milán-Nápoles, 1976: § 431.
5. *Ibid.*, § 435
6. H. SZEEMANN, *Joseph Beuys*, catálogo de la exposición, Madrid, MNCARS, serie Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1994, p. 102: Con ese concepto ampliado del arte, se refiere a la energía imaginativa que la creatividad permanente integra en el conjunto social.
7. E. KANT, *Crítica del Juicio*, Tecnos, Madrid, 2007.
8. G. PATELLA, *Senso, corpo, poesia. Giambattista Vico e l'origine dell'estetica moderna*, Guerini, Milán, 1995, p. 139.
9. M. CERECEDA, *Problemas del arte contemporáneo*, Murcia, CENDEAC, 2008, p.143 Las palabras del propio Beuys están recogidas por Cereceda de: *Eintritt in ein Lewewesen*, conferencia pronunciada el 6 de agosto de 1977 en el marco de las actividades de la Universidad libre internacional en la Documenta 6 en Kassel, publicada en *Soziale Plastik, Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg, 1984.
10. J.A. MARÍN, “Un sentir metafórico común: Vico y Blumenberg”, *Cuadernos sobre Vico* 9/10, 1998, pp. 109-133.
11. G. PATELLA, *Senso, corpo, poesia*, cit., p. 90. Cfr. D. FORMAGGIO, *La “morte dell'arte” e l'Estetica*, il Mulino, Bolonia, 1983, pp. 284-305.
12. G.B. VICO, *Scienza nuova*, cit., § 368.
13. M. MERLEAU PONTY, *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1997. En esta obra el filósofo francés reconoce la influencia recibida del filósofo alemán Edmund Husserl.
14. *Ibid.*, p. 334: “Toda percepción es una comunicación, la consumación por nuestra parte de una intención extraña, la realización acabada al exterior de nuestra potencias perceptivas, y como un acoplamiento de nuestro cuerpo con las cosas”.
15. G.B. VICO, *De antiquissima Italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda*, en *Opere filosofiche*, Sansoni, Florencia, 1971, cap. VII.
16. H.G. GADAMER, *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 2010, p. 14.
17. R. MARTEL, *El arte del reencuentro*, en VV.AA., *Arte Acción 1*, Valencia, IVAM, Doc 10, 2004, p. 12.
18. A modo de aclaración : “Las acciones, los happenings y las performances son simplemente acontecimientos efímeros, cuya existencia como obra de arte tiene una duración siempre limitada”, en S. AZNAR ALMAZÁN, *El arte de acción*, Nerea, Hondarribia Guipuzcoa, 2000, p. 13.
19. P. RASTANY, *La inflexión del arte en la esfera existencial*, en VV.AA., *Arte Acción 1, op. cit.* p. 74.
20. A. DANTO, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 2002.
21. M. HEIDEGGER, *Sendas perdidas*, Losada, Buenos Aires, 1969. Como se sabe, Heidegger en aquel texto que data de 1935 relacionó la esencia de la obra de arte con la verdad, algo que hasta entonces parecía poco usual, sin embargo más que dar respuesta a la pregunta qué es una obra de arte, invitó a que ésta sirviera para orientar otras cuestiones.
22. G.B. VICO, *Scienza nuova*, cit., § 376.
23. H.R. Jauss, al referirse al tipo de conocimiento que promueve el arte señala que “es un conocimiento que depende del poder de la acción tentativa, de modo que comprender y producir convergen”. H.R. JAUSS, *Pequeña Apología de la experiencia estética*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 59.
24. G. PATELLA, *Senso, corpo e poesia*, cit, p. 109.
25. N. BOURRIAUD, *Estética Relacional*, A. Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 35.
26. S. ARMAJANI, “La escultura pública en el contexto de la democracia americana”, publicado en VV.AA., *Siah Armajani. Espacios de Lectura*, MACBA, Barcelona, p. 37.
27. M. HORKHEIMER Y TH.W. ADORNO, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 1994.
28. FR. JAMESON, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991.
29. P. SLOTERDIJK, *La Crítica de la Razón Cínica*, Siruela, Madrid, 2006.
30. E. GRASSI, *Arte como antiarte. Ensayo sobre la teoría de lo bello en el mundo antiguo*, Anthropos, Barcelona, 2016, p. 190.
31. N. FELSHIN, “¿Pero es esto arte? El espíritu del arte como activismo”, en VV.AA., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 75.

* * *