

# ¿TRAMAS, NICHOS, NIDOS O EXPERIMENTOS FENOMENOLÓGICOS EN UMÉCUARO? PLOTS, NICHES, NESTS OR PHENOMENOLOGICAL EXPERIMENTS IN UMÉCUARO?

*PLOTS, NICHES, NESTS OR PHENOMENOLOGICAL  
EXPERIMENTS IN UMÉCUARO?*

**Carmen Martínez Genis**

FPBA/ UMSNH - Colômbia

**João Wesley de Souza**

DAV-UFES

**Resumo:** Enlazar un experimento artístico realizado en los bordes de una laguna en Umécuaro, Michoacán, México en 2017, con el campo de la fenomenología es el reto de este artículo. Objetivando a esta finalidad presentaremos como antecedentes a esta posibilidad de relación, la teoría del No Objeto propuesta por Ferreira Gullar, y su consecuencia en la experiencia artística llevada a cabo en Brasil en los años sesenta. En conclusión, llegamos a una posibilidad de entendimiento, donde admitimos el Arte Participativo, o Relacional, como un dispositivo conceptual que condiciona tal hecho, como una forma más de conocimiento.

**Palavras-chave:** Arte fenomenológico, Arte participativo, Arte relacional.

**Abstract:** *Linking an artistic experiment performed on the edges of a lagoon in Umécuaro, Michoacán, Mexico in 2017, with the field of phenomenology is the challenge of this article. Objectifying to this purpose, we present as a background to this possibility of reference, the theory of No Object proposed by Ferreira Gullar, and its consequence in the artistic experience carried out in Brazil in the sixties. In conclusion we come to a possibility of understanding, where we admit the Participatory, or Relational, Art as a conceptual device that conditions such a fact, as one more form of knowledge.*

**Keywords:** *Phenomenological Art, Participatory Art, Relational Art.*



## Introducción

En los bordes de la laguna de Umécuaro, en Michoacán, México, del 5 al 17 de noviembre de 2017, un grupo de artistas visuales organizados por la maestra y doctora en artes visuales María del Carmen Martínez Genis, llevaron a cabo un proyecto de intervención artística en el paisaje de este sitio. A raíz de este hecho, vamos a desarrollar el siguiente texto que intentará apuntar, a posteriori, las posibilidades de conceptualización que este gesto artístico nos permite desde el campo de la teoría.

Considerando las “ya presentes” composiciones orgánicas construidas por las ramas de los árboles locales, en una primera mirada podríamos decir que las tramas estructurales (fig. 1) realizadas por los artistas con sogas coloreadas y usando sencillos nudos, logran de pronto estrechar un diálogo con los elementos naturales dominantes de este paisaje. Tal hecho puede ser comprendido por su imprecisión

gestual, ya que, aunque la estructura de soga intente al principio ser regular, cuando finalmente es colocada en el sitio elegido, carga en sí misma alguna inexactitud generada por las múltiples manos manejando este elemento material. Este diálogo de contraste, también puede ser comprendido por medio de las contradicciones tonales, toda vez que los colores usados en la construcción de estas estructuras de intervención no son exactamente recurrentes en este sitio natural.

Más allá de esta problemática estructural y tonal que apuntamos, cuando hacemos caso a las formas que estas estructuras suscitan, podríamos decir que estas tramas coloreadas nos remiten de inmediato, a las ideas de nidos o nichos, puesto que estos enmarañados incrustados y colgados en los árboles, no nos permite escapar de estas correspondencias por similitudes formales. Sobre este comentario que no es del todo novedoso una vez que el ambiente

Figura 1. Estructura construida en soga de fibra natural coloreada. Umécuaro, 5 de noviembre de 2017. Fotografía del autor.



Figura 2. Estructura instalada en los árboles soportando un fruidor.\* Umécuaro, 2017. Elaboración del autor.

natural está siempre lleno de estos sentidos biológicos ligados al deseo reproductivo de las especies, se puede decir que también hay un procedimiento o gesto estético planteado con antelación, en el cual es evidente el sentido de concordancia con los elementos imaginarios dispuestos en esta cartografía específica de la naturaleza de Umécuaro.

### **El arte fenomenológico.**

Superando estos entendimientos iniciales que hemos apuntado hasta aquí sobre el gesto artístico intervencionista en este sitio, más allá de los contenidos correspondientes que nos llevan de inmediato a comentarios sobre similitudes estructurales e imaginativas, cuando miramos la “figura dos”, percibimos que aún resta poner en marcha otra forma de lectura que nos llevaría al

inevitable campo de la fenomenología.

Vale aquí apuntar que el término arte fenomenológico como hablamos y aplicamos en este artículo, sería un dispositivo artístico, un modo de actuación y concepción artística, una estrategia determinada con antelación que tendría por finalidad, desplazar el observador desde una actitud pasiva de contemplación, hacia una actitud participativa, donde sería posible relacionarse físicamente con la configuración visual instalada en el espacio expositivo, sea en una galería de arte convencional o en el paisaje natural, como es el caso que estudiamos. Involucrar el observador, invitando el mismo a la experiencia con la obra, sería el fundamento que permite la aparición de un conocimiento exclusivo y relativo a este sujeto.

Poner el observador en una experiencia esté-

\* En este caso, el término “Fruidor”, es aplicado para apuntar otra actitud del observador frente al hecho artístico, en el cual, la característica principal es una forma de observación activa, donde al espectador le es permitido interactuar con la obra de arte, tocarla y vivirla. De este modo, hay un desplazamiento de una observación pasiva (muy común en los museos) hacia otra forma de observación activa (interactiva), más cercana a las obras relacionales del arte pos-Neoconcretista y contemporánea.

tica de este formato conceptual, es permitir, en este hecho, la aparición del fenómeno propio que cada uno puede lograr en esta interacción. El arte fenomenológico, es entonces un dispositivo conceptual artístico que permite a cada observador, tener su propio y distinto entendimiento sobre la obra de arte, una vez que el observador y su experiencia, son las partes indispensables de este sistema estetizante.

Ahora bien, puesto que la relación entre un observador interactivo y una obra que permite una relación experimental nos lleva a esta inevitable problemática; tenemos de retroceder en el tiempo, hacia el momento en que los artistas estrecharan relaciones con este campo del conocimiento, permitiendo entonces otra forma de leer estos gestos artísticos que insertan el espectador como elemento activo ante una obra de arte, que no es más que un subterfugio tramposo hacia la aparición del fenómeno. Vamos entonces ahora a conocer los fundamentos teóricos formulados en los años sesenta que soportan y dan sentidos a estos experimentos que fueron puestos en marcha en Umécuaro. Para esto, tenemos que desplazarnos hacia Sudamérica, más propiamente hacia el Brasil de finales de los años cincuenta. Vayamos entonces al grano.

En 1960, el poeta, crítico del arte y filósofo brasileño Ferreira Gullar, publica en el periódico *Jornal do Brasil*, la *Teoria do não objeto* (Teoría del no objeto) como contribución teórica hacia la segunda exposición de los artistas Neoconcretistas<sup>1</sup>. La relación entre esta proposición te-

---

1 El Neoconcretismo fue un movimiento artístico llevado a cabo por artistas de Rio de Janeiro, que venían de un movimiento anterior llamado Concretismo, o Arte Concreto que se concentraba, en términos generales, en São Paulo. En pocas palabras, el Neoconcretismo fue una disidencia del Concretismo que reivindicaba la reintroducción de la experiencia humana en el hecho artístico. Así con este foco en la experiencia, los Neoconcretistas lograron abrir el camino

órica con la filosofía y el arte es posible cuando pensamos en una obra de arte interactiva que permite una proximidad radical con el observador, una interacción donde el observador, ahora activo y actuante, se involucra físicamente con la obra, generando desde entonces una condición experimental y por analogía, fenomenológica. El *No objeto* en este contexto, sería entonces algo inmaterial, pero no negativo, que nace en la relación entre un observador activo que experimenta algo hecho para esta finalidad. Veamos cómo apunta esta posibilidad de entendimiento, el propio Ferreira Gullar en su *Teoria do não objeto* (1960):

La expresión no-objeto, no pretende designar un objeto negativo o cualquier cosa que sea lo opuesto de los objetos materiales con propiedades exactamente contrarias de estos objetos. El no-objeto, no es un ante objeto, pero un objeto especial, en lo cual, se pretende realizada la síntesis de las experiencias sensoriales y mentales: un cuerpo transparente al conocimiento fenomenológico (...)<sup>2</sup>.

El *No objeto* sería entonces el propio fenómeno, es decir conocimiento, nacido de la experiencia entre un observador activo con una obra de arte que permite esta interrelación. En este sentido, la obra de arte interactiva con su fundamento fenomenológico no pasa de un subterfugio, una trampa hecha conscientemente por el artista, para inducir la posibilidad de experiencia del fruidor, y de este modo, viabilizar la aparición de este conocimiento especial (fenómeno) que nace en la propia experiencia del observador.

Una vez formulada y publicada esta teoría, el

---

para la aproximación con el campo de la filosofía, y desde ahí, más exactamente con la fenomenología.

2 Ferreira Gullar, José Ribamar Ferreira. *Teoria do não objeto*. (Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 1960), 01.

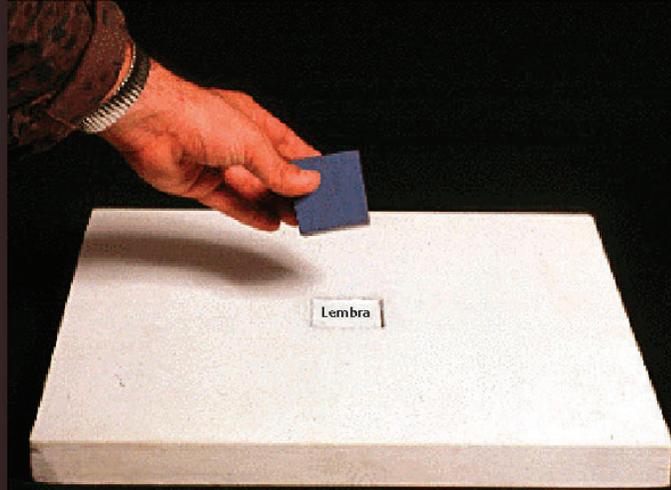
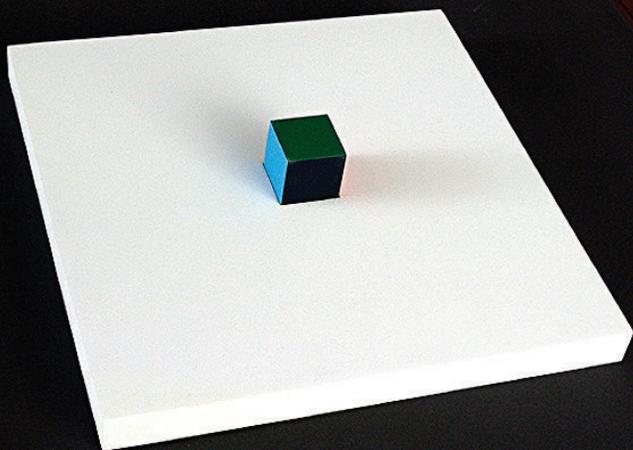


Figura 3. Lembra - Poema não objeto, Ferreira Gullar, Acrílico sobre madeira y vinilo, 1959.

propio Ferreira Gullar, se involucró en los años siguientes con la construcción de “obras de arte”, poemas visuales (Fig. 3) que trataban de ilustrar esta teoría. Es decir, Ferreira Gullar se ocupó personalmente de producir configuraciones espaciales y experimentales que ilustraban con precisión y eficiencia tal concepto apriorístico. En este sentido se puede decir, puesto que la parte visible de la obra es construida después de su concepción conceptual, que, en Brasil, a finales de los años cincuenta, ya se producía arte conceptual, o que el origen del arte conceptual producido en Brasil estuviera involucrado inevitablemente con principios fenomenológicos.

Dejando ahora las consideraciones históricas al lado y pasando directamente al proceso fenomenológico incrustado en las obras participativas, vayamos a un breve relato que apunta los acontecimientos y conceptualizaciones accionadas en cada recorte temporal de este proceso.

En la figura tres, es posible reconocer dos tiempos distintos: un antes de la experiencia, y otro que surge después de la experiencia. Al acercarnos a esta obra por la primera vez, vemos un cubo azul sobre una base blanca, lo que sería posible decir en este momento es: que miramos exactamente esto, o concretamente hablando, un cubo azul sobre una base blanca. Como el *Poema Não objeto* es una obra de arte

interactiva, el observador es invitado a participar hasta tocar la obra, de este modo se genera un segundo tiempo de fruición y entendimiento. Una vez que el observador levanta el cubo, descubre la palabra, *Lembra* (recordar).

Tal hecho, cambia la primera lectura (o entendimiento) que el observador, ahora participativo, había percibido de esta imagen. Al devolver el cubo a su lugar de origen, recubriendo la palabra, la primera lectura (concreta) es aplastada por una nueva condición que la experiencia ha impuesto. La palabra *Lembra*, ahora sigue pulsando, mismo que recubierta. Es decir, la interacción con la obra cambia totalmente la objetividad de la primera mirada.

Finalizando este breve recorrido sobre aspectos históricos y conceptuales, es posible decir que en las configuraciones experimentales y fenomenologías de los años sesenta llevadas a cabo en Brasil, la aparición del fenómeno aquí comprendido como un conocimiento especial que nace en la experiencia del observador, es el principio conceptual que ha ligado definitivamente estas obras con el campo de la fenomenología.

### El hecho de Uméuaro

Volviendo a los nuestros *Nidos, Nichos o Tramas*, ahora ya pudiendo ser admitidos como



instalaciones fenomenológicas actualmente ubicadas en Umécuaro, podríamos decir por analogía, que estas configuraciones espaciales hechas con tramas de sogas colgadas en los árboles permiten igualmente como el *Poema no objeto* de Ferreira Gullar, distintos tiempos de sensación y entendimientos. Hay una clara distinción de entendimiento por la parte del observador, entre una lectura de este objeto-imagen (o instalación), antes y después de su experiencia con él, ocurriendo así, una clara distinción entre la experiencia sencillamente visual de una mirada a una cierta distancia, con la experiencia física, donde el cuerpo del observador tiene todos sus sentidos activados.

Se puede decir que las estructuras colgadas en los bordes de esta laguna en Umécuaro, cuando contempladas y usadas por los pasantes, permiten a nosotros, construir por analogía, una correspondencia directa con los distintos tiempos de fruición y de entendimiento que el

citado poema de Ferreira Gullar ha apuntado. Vayamos entonces a este campo de posibilidad de relación y conceptualización.

Hay una lectura concreta<sup>3</sup> de esta imagen (Fig. 4) y otra posterior, de naturaleza fenomenológica, que es afectada directamente por la experiencia del observador con esta misma instalación. Podríamos decir que hay un entendimiento concreto en una primera mirada, antes de la interacción física entre el observador y esta imagen instalada. En esta interpretación inicial, sería hecha una lectura más racionalista de lo que se ve, es decir, se ve “concretamente” tramas de sogas coloreadas y colgadas en los árboles en las orillas de la laguna de Umécuaro.

---

<sup>3</sup> Es usado el termino Concreto, para definir una lectura exacta, sin subjetividades, de aquello que se ve inmediata y objetivamente, sin interpretaciones y sentidos indirectamente involucrados. Debemos aun comentar que este mismo término y sus variaciones, forman parte del usual vocabulario de la teoría del Arte Concreto.

Figura 4. Estructura instalada en los arboles de Umécuaro, 2017. Fotografía del autor.



Figura 5. Estructura instalada en los árboles soportando observadores activos. Umécuaro, 2017. Fotografía del autor.

Hecho interpretativo posible a un observador pasivo y racional que mira a una determinada distancia, sin interacción física con la instalación.

Vayamos ahora a un segundo tiempo de sensación y entendimiento de esta misma obra. Imaginemos un observador, o varios, caminando en los bordes de esta laguna que en algún momento deparan en estas estructuras coloradas y colgadas insertas en el paisaje. Como el paisaje natural no es un museo y no hay ninguna regla o carteles comentando u orientando el uso de estos objetos instalados, se puede con-

cluir que están ahí para ser usados (Fig.5).

La interacción con estas sogas instaladas abre la posibilidad de que el observador abandone su pasividad para tomar una actitud activa al experimentar físicamente con su cuerpo estas configuraciones espaciales colgadas. La resultante de esta acción relacional con esta materialidad suspendida sería un cambio inmediato de lectura y entendimiento después de esta interacción. Después de experimentar estos pretextos visuales instalados, la interpretación del observador sobre estos objetos (imágenes) cambia radicalmente ubicándose en una



posición mucho más allá de la objetividad de su primera mirada. Ahora el entendimiento sobre esta imagen está inevitablemente influenciado por los posibles sensaciones derivadas de la experiencia, es decir, conocimientos que aparecerán en la propia experiencia, son las diferencias que cambian la lectura sobre esta imagen, distinguiendo perfectamente un antes y un después de la experiencia.

#### **Una nube de hilos sobre estructuras de sogas**

En un segundo momento, ya finalizando las acciones estéticas, después de construidas las estructuras de sogas colgadas en los árboles, el mismo grupo de artistas se han puesto a trabajar en otra interferencia en este mismo sitio. De esta vez, una nube etérea, construida por hilos blancos y mucho más finos que las sogas, cubre las citadas obras relacionales. Ubicándose entre las intervenciones coloradas y las cumbres de los árboles, en este espacio intermedio,

fuera construido por una intensa trama de hilos, una nube que adorna, aún más, un cielo ya atravesado por árboles. Tal hecho intensifica, en teoría, el horizonte imaginativo del sujeto que se involucra en esta configuración habitable. La abobada celeste antes ya filtrada por las hojas de los árboles, es otra vez sobrepuesta por una fina trama de hilos (Fig.06), resultando en un ambiente cómodo que invita el pasante a una interacción experimental.

Ahora bien, como parte complementaria a esta ya mencionada serie de tramas, nichos o nidos suspendidos entre los árboles, una vez que el o los espectadores decidan interactuar con ese objeto que parece estar ahí para disponer de él y disfrutarlo a plenitud, con todos los sentidos abiertos a la experiencia, inevitablemente al hacerlo y levantar la vista hacia el cielo, se encontrarán con un entramado más, en el que probablemente no habían deparado inicialmente puesto que éste se extiende a lo

Figura 6. Estructura instalada en los árboles soportando observadores activos. Umécuaró, 2017. Fotografía del autor.

alto entre las ramas de los mismos árboles que sostienen a los nichos, como una bóveda celeste constituida por cientos de delgados hilos blancos que se entretajan y reflejan la luz que se filtra formando pequeños destellos lumínicos que contribuyen a redondear la obra haciendo de ella una experiencia fenomenológica en toda su extensión que cada fruidor habrá de vivir e interpretar de acuerdo a su particular experiencia con ella y con el entorno en el que se desarrolla.

### Conclusión

Un sentido especial que estaría ligando de modo definitivo al arte relacional y fenomenológico, sería la amplitud interpretativa que esta forma de arte permite. Considerando que la interpretación de una misma obra, se puede abrir en un abanico infinito de lecturas, puesto que: cada interpretación posible y distinta, estaría directamente ligada al modo particular de recepción y de entendimiento, exclusivo de cada sujeto (observador activo) que se involucra en este tipo de experiencia estética, podríamos así admitir que tal dispositivo, aparato, o modo de participación, que se concentra en la experiencia particularizada por estos múltiples sujetos que interactúan con esta calidad de obra artística, sea el motor que pone en marcha esta amplitud de entendimientos.

Una vez admitida esta mirada sobre el arte participativo y relacional, por qué no decir, de naturaleza fenomenológica; podríamos afirmar que esta forma de hacer y poner en disponibilidad el hecho artístico para el público, sería la forma más horizontal y democrática que hemos logrado a lo largo de la historia del arte. De este modo, a cada participante-fruidor, le es permitido construir a su manera, su propio entendimiento sobre lo que pasa entre él y esta forma de arte, en la cual, es posible tocar y conocer, lejos de la interpretación uniforme y pasteurizada

del experto en arte.

El arte fenomenológico sería la admisión de la *Diferencia* por toda parte<sup>4</sup>, algo descentralizado y democrático que se abre en una infinidad de interpretaciones, dando así, espacio y voz a una multitud de observadores activos que, por medio de sus distintos modos de recepción de un mismo objeto o imagen, alargan los sentidos del arte visual. Veamos como apunta Stuart Hall en *A identidad cultural na pós-modernidade* (1998), la imposibilidad en el logro de estabilidad, cuando hacemos caso al significado relativo a cada interpretante, es decir, cuando tenemos en cuenta la diferencia insertada por cada sujeto -interpretante:

(...) El significado es inherente mente inestable: Él busca la conclusión (la identidad), pero él es constantemente perturbado (por la diferencia). Él está constantemente escapando de nosotros. Hay siempre significados suplementarios sobre los cuales no tenemos cualquier control, que surgirán y subvertirán nuestras tentativas hacia crear mundos fijos y estables (...)<sup>5</sup>.

Así concluimos que el arte fenomenológico que atraviesa la experiencia diferenciada de cada sujeto-observador, permite, por estar soportada y sostenida por el entendimiento específico y particular del mismo, una amplitud interpretativa y descentramiento sobre el entendimiento de una obra de arte, cuando esta es de naturaleza relacional e interactiva.

Es por estas consideraciones que hemos apuntado hasta ahora, con todos estos detalles y posibilidades que fueron puestos en marcha en México, que podemos afirmar que los experimentos estéticos llevados a cabo en este sitio (cartografía específica), son correspondientes

4 Veja Jacques Derrida, 1967.

5 Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*. (DP/A Editora, Rio de Janeiro, 1998), 41.

em termos de estrutura conceptual y posibilidad de entendimiento con el campo de la fenomenología, de ahí que los hemos nombrado finalmente como *Experimentos Fenomenológicos de Umécuaro*.

Que sean bienvenidos estos tiempos de las infinitas posibilidades de interpretaciones que se abren en cada sujeto usuario de estos gestos estetizantes llevados a cabo en nuestra actualidad. Hechos que nacen ya impregnados de anchas posibilidades de entendimientos, oriundos de las experiencias conceptuales latinoamericanas desarrolladas en los años sesenta.

### Referência

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro**. Editora Funarte, Rio de Janeiro, 1985.

CASTRO, Amílcar et al. **Manifesto Neoconcreto**. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 1959.

DERRIDA, Jacques. **De la Grammatologie**. Collection Critique, Minuit, Paris, 1967.

GULLAR, J. R. Ferreira. **Teoria do não objeto**. Suplemento dominical do Jornal do Brasil. 21-11-1960., 1960.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. DP/A Editora, Rio de Janeiro, 1998.

HEIDEGGER, Martin. **Ser y tiempo**. Editorial Trotta, Madrid, 2009.

### Carmen Martínez Genis

É escultora e professora na Faculdade Popular de Belas Artes da Universidade Michoacana de San Nicolás de Hidalgo desde 1997. Doutora em Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Granada. Bacharel e Mestra em Artes Visuais na Escola Nacional de Artes Plásticas da Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM).

### João Wesley de Souza

Artista visual, Teórico da arte e Arquiteto; Mestre em Linguagens Visuais, (2001) pela EBA da UFRJ; Mestre em Produção e Investigação em Artes (2012), pela Universidad de Granada, UGR, Espanha. Doutor em Artes (2015), pela Universidad de Granada, UGR, Espanha, com período sanduiche na Bauhaus, Universitat Weimar, Alemanha. É Professor Adjunto na Universidade Federal do Espírito Santo, UFES. Vem atuando na área de Artes Visuais com ênfase em: Arte contemporânea, Arte Pública, Arte e Paisagem, Arte e Natureza, Escultura e Instalação.