

# LAS ESTRATEGIAS CONCEPTUALISTAS EN ARTES VISUALES DESDE UN ENFOQUE HERMENÉUTICO SIMBÓLICO

*Conceptualist Strategies in Visual Arts from a Symbolic Hermeneutic Approach*

Magalí Pastorino\* 

Soledad Bettoni\*\*

## RESUMEN

Tras los efectos traumáticos de la dictadura cívico-militar en Uruguay (1973-1985), algunos artistas utilizaron estrategias conceptualistas en su obrar para revisar el (ese) pasado y brindar nuevas lecturas en clave formal y conceptual. Para su abordaje, y con el fin de orientar una investigación en artes visuales, en el presente artículo se propone un enfoque hermenéutico y simbólico que permita, en un diálogo comprensivo, profundizar y actualizar las significaciones que no pudieron ser pensadas ni dichas en aquella producción visual. En esta ocasión, se ofrecen las referencias teóricas utilizadas para elaborar dicho enfoque, se definen las estrategias conceptualistas y el concepto ampliado de arte que involucra y se plantean algunas pautas metodológicas aplicadas a una intervención del artista uruguayo Mario D'Angelo.

**Palabras clave:** hermenéutica, alteridad dialogal, estrategias conceptualistas, concepto ampliado de arte, *poiesis*.

## ABSTRACT

After the traumatic effects of the civic-military dictatorship in Uruguay (1973-1985), some artists used conceptualist strategies in their work to review the past and offer new readings in formal and conceptual terms. For its approach, and in order to guide research in visual arts, we form a hermeneutic and symbolic approach that allows—in a comprehensive dialogue—to deepen and update the meanings that could not be thought or said in that visual production. On this occasion, we present the theoretical references used to elaborate this approach, we define the conceptualist strategies and the expanded concept of art that it involves, and we propose some methodological guidelines that we apply in an intervention by the Uruguayan artist Mario D'Angelo.

**Keywords:** hermeneutics, dialogical otherness, conceptualist strategies, extended concept of art, *poiesis*.

## 1. Introducción

Esta propuesta está enmarcada en el programa de la Maestría en Arte y Cultura visual de la Facultad de Artes (Universidad de la República del Uruguay); forma parte de una investigación en arte (Vilar, 2021) que incorpora un enfoque hermenéutico simbólico para abordar el obrar artístico basado

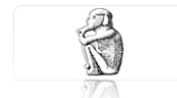
---

\* Universidad de la República (UdelaR) Montevideo, Uruguay. Profesora agregada del Instituto Bellas Artes de la Facultad de Artes. Licenciada en Artes Plásticas y Visuales y en Psicología, Magister en Psicología y Educación y Doctora en Educación. Correo electrónico: [magalipastorino@gmail.com](mailto:magalipastorino@gmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2258-7423>

\*\* Universidad de la República (UdelaR) Montevideo, Uruguay. Docente del. Instituto Bellas Artes de la Facultad de Artes. Licenciada en Artes Plásticas y Visuales y Magister en Arte y Cultura Visual. Correo electrónico: [soleb11@gmail.com](mailto:soleb11@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v47i2.55457>

Recepción: 14/9/2022 Aceptación: 5/3/2022

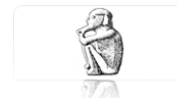


en estrategias conceptualistas producido en el Uruguay a fines del siglo pasado y comienzos de este que trataron la cuestión de la memoria. En esta oportunidad, se presenta un avance de la conformación de dicho enfoque y algunas pautas generales para aplicar en un estudio de caso con el fin de revisar su capacidad heurística.

El enfoque hermenéutico y simbólico, en la línea gadameriana (Gadamer, 1991, 1996), puede ofrecer una vía alternativa a la perspectiva de la historiografía del arte y la estética formalista en el estudio del obrar artístico. Por el contrario, la perspectiva formalista, dominante en el ámbito académico, reduce el fenómeno a un objeto supeditado a la categoría de arte contemporáneo y presenta limitaciones para abordar el proceso productivo, en tanto omite la dimensión existencial propia de lo que podría llamarse «saber del arte», un sentido que no se reduce a la técnica ni la apreciación estética y que involucra la apertura de sentidos por el que se instauran otros modos de ser en el mundo. Por ello, la novedad de esta propuesta es incorporar dicho enfoque a la investigación artística en artes visuales al colocar el foco en el obrar artístico dirigido al tratamiento de la memoria.

Siguiendo a Vilar (2021), se ha tomado la definición de investigación artística entendida como *exploración del Gran Afuera*, de carácter filosófico y cuestionador de *los apriorismos disciplinarios, institucionales o mentales*, que puede dar cabida a «un dispositivo para la aparición de algo que aún no ha sido pensado o dicho» (p. 39). Por lo cual, profundizar en la memoria a partir del obrar artístico de los artistas que se sirvieron de estrategias conceptualistas permitiría abrir lecturas actualizadas y revelar sentidos, o por lo menos, iluminar facetas no vistas. Ahora bien, el tratamiento de la memoria y, en particular, el del pasado reciente en el Uruguay está marcado por el ocultamiento de información de la violencia fáctica que produce vacíos traumáticos y por las muertes y desapariciones ocurridas en la dictadura, aún no resueltas. Después de la dictadura cívico-militar (1973-1984) y frente a su régimen autoritario, durante la década del noventa del siglo pasado y los primeros años de este, algunos artistas entendieron que era necesario reformular el campo de la memoria social a partir de los nuevos lenguajes que inauguraron las tendencias conceptualistas, actualizarlos a su contexto local y utilizarlos como un modo de posicionamiento estratégico.

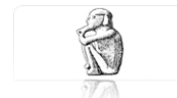
Para el investigador en historia del arte Peluffo (2013), identidad y memoria fueron dos ejes discursivos privilegiados de las producciones artísticas de los años noventa. Dichos ejes no se



presentaron como temáticas, sino como lugar donde operar transacciones éticas y estéticas desde el campo poético de las artes visuales, en un panorama posdictatorial que exigía la reformulación del campo de la memoria frente a ciertas prácticas culturales que buscaban ocultar la historia reciente y sus vacíos traumáticos que incluyen la muerte y desaparición de personas. Peluffo (2013) se refiere con el término *estrategias conceptualistas* a un modo de producción artística asociado a los efectos de la represión política en el medio social, que consiguió generalizarse en el campo del arte con el rótulo de «arte contemporáneo». Sus orígenes se encuentran a finales de los años sesenta y en la década del setenta del siglo pasado y es producto de operaciones reflexivas que se incorporaron a los formatos artísticos convencionales. Se trata de prácticas cuyas poéticas «revisan el pasado y lo reinstala bajo nuevas claves formales y conceptuales» (Peluffo, 2013, p. 40).

Así, operando en clave estratégica y conceptual, a partir de la experimentación y ruptura con los lenguajes tradicionales, las producciones de algunos artistas, entre ellos las de Nelbia Romero, Mario Sagradini, Luis Camnitzer, Clemente Padín, Pablo Uribe, Ricardo Lanzarini, Rimer Cardillo, Juan Ángel Urruzola, y Mario D'Angelo, presentaron un tratamiento crítico de la memoria sirviéndose de la combinación de medios visuales diferentes y haciendo referencia a distintos tópicos, como lo cotidiano y lo político, la historia del arte y la historia nacional. Esta modalidad los alejaba de los sistemas de representación dominantes y del discurso oficial (Peluffo, 2013). Algunos de los artistas encontraron en el relato autobiográfico un soporte confiable donde instalar los nuevos rituales de socialización de la experiencia personal dentro de un entramado social fragmentado y en tensión con los relatos oficiales y exploraron en las contradicciones de los imaginarios colectivos la identidad y los mitos nacionales, como manera de reconstruir una memoria crítica y creativa de imaginarios posibles.

Existen algunas investigaciones locales que profundizaron en las prácticas artísticas integrando una reflexión política realizadas desde un enfoque historiográfico, como son la de Pérez Buchelli (2019), que estudia las producciones de *performances* y acciones artísticas realizadas por artistas mujeres uruguayas en los años sesenta y sesenta y la valoración de la articulación entre la experimentación artística y las formas de intervención en el ámbito político, en la región y el mundo, y la de Puchet (2014), que examina tres grupos de artistas uruguayos, Los Otros, Octaedro y Axioma, los cuales produjeron obras en clave experimental y de impronta conceptualista durante la dictadura (1973-1985)



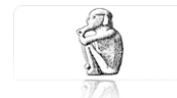
y sugieren una resistencia cultural. En esa misma línea, Peluffo (2013) ofrece un panorama de las últimas cuatro décadas de las artes visuales en el Uruguay que muestra la relación entre las prácticas artísticas, el contexto político y las condiciones del campo institucional para la producción y circulación de propuestas artísticas en el período posdictatorial, deteniéndose en particular en las realizadas en los años noventa.

Ahora bien, en el presente trabajo se propone la construcción de un enfoque hermenéutico y simbólico y se sugieren algunas pautas metodológicas que, al aplicarse en una obra, permite reflexionar sobre dichas estrategias para profundizar y actualizar las significaciones no pensadas ni dichas. Por lo tanto, en el primer apartado se expone el concepto ampliado de arte de las tendencias conceptualistas a partir de las reflexiones de Navia (2008), producidas a la luz del pensamiento nietzscheano y heideggeriano, con el fin de revisar el estatuto ontológico del obrar del arte en su carácter poético y señalar el sentido reductivo del arte en la concepción moderna (Agamben, 2005). En el segundo apartado, se presenta una elaboración del enfoque hermenéutico, con anclaje en el concepto gadameriano de alteridad dialogal desde la lectura filosófica de Catoggio (2009), para indagar en el obrar artístico de las estrategias conceptualistas locales de finales del siglo XX en clave comprensiva, construir un enfoque para una investigación en arte (Vilar, 2021) y derivar de dicho enfoque algunas pautas metodológicas. Finalmente, en el tercer apartado, a la luz de dicho enfoque y las pautas metodológicas derivadas, se realiza un análisis de la instalación del artista uruguayo Mario D'Angelo (Montevideo, 1936-2007) llamada «El ojo del poder» realizada en 2002, cuya poética es la resultante de una estrategia conceptualista.

## **2. El concepto ampliado de arte y *poiesis***

Las estrategias conceptualistas tienen origen en las tendencias que se desarrollaron durante la segunda mitad del siglo pasado y en un concepto ampliado de arte que se acuñó, el cual, en clave filosófica, se interpreta como una vuelta a la *poiesis*.

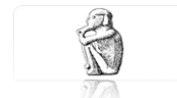
De acuerdo con Navia (2008), el siglo pasado se presenta como un momento cultural convulso, atravesado por las devastaciones de las guerras y la decadencia de una sociedad global y fragmentada por la tecnificación moderna, las prácticas culturales —y los dominios de saber que las constituyen—



estuvieron movidas por cuestionamientos profundos de sus fundamentos. En este marco general, una característica determinante de las producciones artísticas de mediados del siglo XX fue la pregunta por el ser del arte, su carácter ontológico, y la cuestión de su función social. En la década del sesenta, emergen en Europa y Estados Unidos las llamadas tendencias conceptualistas en las artes visuales, movidas por un impulso autocrítico y autorreflexivo que cuestiona los límites y marcos del territorio del arte. Dichas producciones se presentan devaluadas en su materialidad de objeto artístico, pues buscan invertir el imaginario convenido del arte, el cual tiende a ubicar el quehacer artístico en el ámbito de la sensibilidad, en oposición al concepto y a la razón.

Frente al modelo clásico de arte —con énfasis en la obra acabada—, dichas tendencias apostaron al valor de lo procesual. Hallaron en la idea y la acción dos direcciones para desplazar las prácticas del sistema de representación convencional, al expandir sus recursos en territorios diversos, e hicieron de la instalación y la *performance* dos modalidades propias y propicias para desplegar un tipo de obrar que sigue sus ritmos vitales en clave poética. Así, con antecedentes que, de modo inmediato, parecen remitir al movimiento Fluxus, las producciones de los artistas conceptualistas, más que proponerse como una nueva orientación artística, se presentaron como postura de vida o visión del mundo, con lo que expandieron el territorio del arte a las formas de vida (Pastorino, 2014).

En esa línea, Navia (2008) encuentra en la obra nietzscheana los fundamentos que justifican el traslado de la reflexión del arte al ámbito de la vida. En sus escritos de juventud, y en especial en el ensayo de autocritica que realiza a su obra *El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música* (2000), Nietzsche establece una tesis fundamental para comprender el concepto ampliado de arte: la existencia se fundamenta en principios estéticos. Propone un juego de ópticas e inversiones: «ver la ciencia con la óptica del artista, y ver el arte, con la de la vida» (Nietzsche, 2000, p. 28). Desde esta perspectiva, la existencia se fundamenta en principios estéticos que constituyen pulsiones vitales. Así, Nietzsche (2000) ve en las figuras arquetípicas de Dionisos y Apolo una duplicidad que encierra el enigma de la vida y su visión trágica. Mientras que la pulsión apolínea crea al individualizar lo real en las apariencias —el mundo como representación—, la pulsión dionisiaca disuelve ese mundo al abrirlo a un fondo informe y abismal, más allá de los entes individuales. Como señala Navia (2008), en la dinámica de las pulsiones, el arte se amplía en dos direcciones. Por un lado, con la pulsión apolínea se comprende que la realidad



es producida poéticamente y, con ello, el sentido mismo de lo poético se expande a las formas de vida. Por otro lado, con la pulsión dionisiaca, se entiende el poder destructivo y crítico del arte, pues, al ser lo dionisiaco una forma de infracción al principio de individuación, presenta la posibilidad de ser una crítica radical de la realidad, el saber y las formas del conocimiento establecido.

Desde el punto de vista crítico que provee la pulsión dionisiaca, el arte puede ser entendido, en el sentido de Vilar (2021), como productor de desorden y vacilaciones del conocimiento, pues, en la generación y destrucción que constituye la duplicidad de estas dos pulsiones en movilidad, el arte se abre a la vida en devenir, al ser mismo. Justamente, en las estrategias conceptualistas es posible encontrarse con desplazamientos en el registro poético y con lecturas críticas provocadas por las desestructuraciones del sentido social establecido. Siguiendo a Nietzsche (2000), la realidad y sus formas son producidas poéticamente y como señala Heidegger (1997), el arte dice la esencia fundamental de todo ente: el ser-creado; a través de él se asiste—observando su esencia— al ser del ente.

Ese poder-producir, que se despliega en el ámbito de lo poético, lleva a Heidegger a retornar al sentido originario del término *poiesis* desde una lectura de la obra platónica, como «toda acción de ocasionar aquello que, desde lo no presente, pasa y avanza hacia la presencia, es poiesis» (Heidegger, 1997, p. 4). Asimismo, lejos de remitir a un mero género literario o referir exclusivamente al mundo del arte, *poesía* encuentra su origen etimológico en la palabra *poiein* que significa «llevar a ser». Pensada en toda su amplitud, la poesía como *poiesis*, dice Heidegger (1997), es un traer-ahí-delante al ente desde el estado de «desocultación». Para ese estado, los griegos tenían una palabra: *alétheia*. En nuestra lengua, esta palabra se traduce como «verdad» y se entiende como corrección del representar, pero en la lengua antigua de los griegos la palabra «verdad», como *a-létheia*, refería a un modo del «desocultar» lo oculto, de traer el ente a la presencia.

Asimismo, en ese mundo antiguo se originó la idea de arte como ámbito productivo. Los griegos usaban la palabra *technites* para nombrar a los artistas y artesanos, en tanto ellos eran poseedores de *téchne*. Ahora bien, siguiendo a Heidegger (1997) la técnica como *téchne* no era un mero instrumento o el nombre para decir el hacer del obrero manual, pues más bien era un saber hacer perteneciente al amplio ámbito de lo poético y, en este sentido, un modo propio del «des-ocultar», es decir, de la verdad.



Así, la técnica, como género de la poesía, era un saber que involucraba una verdad y permitía instaurar un modo de ser en el mundo.

No obstante, el sentido originario de estas palabras, que involucran la dimensión productiva del hombre, ha sufrido grandes transformaciones desde la época moderna hallando eco en la época actual. Siguiendo a Heidegger, Agamben (2005) encuentra que en la época moderna el sentido de la palabra *poiesis* ha sido equiparado al sentido de la palabra «praxis», olvidando la distinción griega que las separaba en diferentes esferas. Mientras «la experiencia que estaba en el centro de la *poiesis* era la producción hacia la presencia, es decir, el hecho de que, en ella, algo pasase del no-ser al ser, de la ocultación a la plena luz de la obra» (Agamben, 2005, p. 112), en el centro de la *praxis* estaba la idea de una voluntad que se expresa en la acción. De esa manera, el carácter esencial de la *poiesis* no estaba en su aspecto práctico y voluntario, sino en ser una forma de la verdad (Agamben, 2005). En este sentido, en la época moderna, el hacer productivo en su integridad toma la forma de la *praxis* y, asociado al trabajo, sufre la división entre trabajo manual e intelectual. Asistimos así, dice Agamben (2005), a la esencia alienada de la *poiesis*. Asimismo, la técnica moderna, olvidando su condición originaria de *téchne*, asume un carácter instrumental e impositivo. Esa voluntad de dominio propia del hombre moderno, según Heidegger (1997), desfigura la *poiesis*,

ahuyenta toda posibilidad del des-ocultar lo oculto (...) en el sentido de (...) traer-ahí-delante, y dejar aparecer a lo presente. (...) Llega a hacer incluso que su propio rasgo fundamental, a saber, este des-ocultar lo oculto, no aparezca ya como tal. (p. 14)

En ese marco de transformaciones, en el que toda actividad humana es interpretada como práctica y asume la forma de la división del trabajo, la experiencia central de la *poiesis* cede sitio a la consideración del cómo es producido el objeto, la cuestión práctica. Para la obra de arte, esto significa que el énfasis se desplaza de su esencia «poiética» —«el hecho de que algo en ella llegase al ser desde el no-ser, abriendo así el espacio de la verdad (*alétheia*) y edificando un mundo para el habitar del hombre sobre la tierra» (Agamben, 2005, p. 114)— al operar creativo (la práctica) del artista.

Convertida en actividad creativa, e ingresando también en la dimensión práctica del hacer, la producción artística se entiende a partir de allí como expresión de la voluntad del artista. Ese modo de entender la producción olvida y oculta su sentido originario que reside en la producción de la verdad y



en la consiguiente apertura de un mundo para la existencia del hombre (Agamben, 2005). A manera de síntesis, la noción ampliada de arte implica la capacidad del obrar artístico de expandir su sentido en el plano poético provocando un pensamiento crítico, enfatizando en la *poiesis*, una forma de verdad que hace presente otras significaciones.

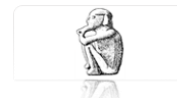
A partir de estas consideraciones, el concepto ampliado de arte habita en las estrategias conceptualistas, por lo que permite, por un lado, visibilizar los presupuestos del modelo moderno de arte al interrogar el sentido práctico y restrictivo que asume la producción artística y, por otro, ampliar el horizonte de comprensión de la producción poética, abriendo una vía posible para reconducir al arte a su sentido originario. Desde esta perspectiva se entiende, junto con Vilar (2021), que la investigación en arte puede llevar a la instalación de un mundo (en el sentido de la *poiesis*) en el juego de una verdad hermenéutica (en el de *aletheia*).

### **3. La vía hermenéutica de la investigación en arte**

En clave de la hermenéutica gadameriana, el vínculo con una obra de arte, ya sea del presente o del pasado, produce un sentido que no se agota en la valoración de sus cualidades formales, ni en el análisis de las condiciones contextuales en las que fue producida, ni tampoco en las explicaciones dadas por el artista al producir dicha obra. Más allá de todos estos sentidos posibles, la obra de arte siempre dice algo que nos es actual y contemporáneo (Gadamer, 1996). El vínculo con la obra, y su comprensión, está atravesado por el presente; un presente que se abre desde un concebir previo que es transmitido históricamente. Más aún, esa transmisión, lejos de ser transparente, está mediatizada por el modo de comprender el pasado y no es posible desligarla del presente histórico en pos de una reconstrucción objetiva de los hechos y su significación (Catoggio, 2009).

Ahora bien, la obra de arte siempre dice algo que es actual y, por lo tanto, es objeto de la hermenéutica, cuya tarea es entender lo que la obra *nos dice*, haciéndola comprensible para nosotros mismos y para los otros (Gadamer, 1996). Pero, al tiempo la comprensibilidad de la obra de arte y lo que ella dice es, de algún modo, extraño. Así pues, esa comprensión no se reduce al discurso literal de lo dicho por ella, sino que es, según Gadamer (1996), la realización del sentido unitario de ese decir. Y



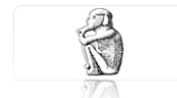


ese sentido unitario, que configura nuestro horizonte de comprensión en tanto seres finitos e históricamente situados, siempre sobrepasa lo meramente enunciado por la obra (Gadamer, 1996).

Desde allí, la hermenéutica es, al decir de Gadamer (1996), un puente que «penetra la extrañeza del espíritu extraño» (p. 8) y ese carácter puede ser rastreado desde su sentido etimológico. Haciendo referencia a Hermes —interprete del mensaje divino enviado a los hombres—, la hermenéutica se presenta como el arte de transmitir lo dicho en una lengua extraña en términos que otro pueda asimilar. Ese acontecimiento lingüístico presupone la experiencia de la comprensión. De esta forma, la investigación hermenéutica gadameriana estudia el acontecimiento de sentido que se produce en dicha experiencia. Más que proponer un método para entender una obra o un texto, se presenta como un dilucidar las condiciones propias por las cuales comprendemos, es decir, nuestros presupuestos (Catoggio, 2009).

En este sentido, la facticidad, entendida como la ocasionalidad del existente, es, para Heidegger, objeto y suelo de partida de la investigación hermenéutica. Presentándose a la intuición de manera inmediata, la hermenéutica de la vida fáctica es «la vivencia que se apropia de lo vivido» (Catoggio, 2009, p. 49). De allí que, situándose en el ámbito de la apropiación originaria del sentido, la hermenéutica esté más acá de toda reflexión posible y constituya, por ello, una ontología fundamental, de las que derivan las ontologías regionales.

Ahora bien, ese vivir fáctico, lejos de ser neutro, se encuentra en un estado de interpretación heredado, que Heidegger (2000, p.101) llama «haber previo», un entramado de significaciones históricamente determinadas que configuran el modo en que nos relacionamos con el mundo y que definen nuestro trato con los entes (Heidegger, 2000). Más aún, a ese horizonte de presupuestos que operan como guías de la praxis cotidiana, hay que llevarlo a la intuición y apropiárselo, para poder desplegar un cuestionamiento de carácter hermenéutico. Para Catoggio (2009) dicho cuestionamiento —momento crítico-terapéutico de la hermenéutica— es el desmontaje de los presupuestos propios, «desgaje de las capas históricas acumuladas por la tradición en la noción preconcebida» (p. 55). Por ello, Gadamer (1991) entiende como primordial la clarificación de los prejuicios para desplegar la experiencia de la comprensión hermenéutica y afirma que el conjunto de prejuicios que conforman la tradición posee como característica fundamental el ser indistinguibles y, por ello mismo, estar



indisponibles. De esta manera, como señala Catoggio (2009) en la hermenéutica gadameriana, no hay una accesibilidad plena y transparente a los propios prejuicios. La única forma de clarificarlos es en el encuentro con la alteridad.

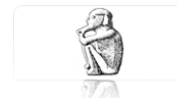
Haciendo énfasis en la estructura dialógica que hace al fenómeno de la comprensión, Gadamer (1991) resalta el lugar de la alteridad como la única vía por la cual uno puede clarificar los propios prejuicios. Así, en ese otro que me sale al encuentro con su propio horizonte de comprensión, es como mi horizonte de comprensión alcanza sus límites y, al exceder sus límites, lo ensancha (Catoggio, 2009). Desde esta lectura, el acontecimiento hermenéutico, más que ser el producto de un sujeto o el trabajo concluido de un individuo, es un movimiento intersubjetivo, una *enérgeia* propia de la tradición. El sujeto pierde su centro efectivo a favor del desenvolvimiento del acontecimiento de sentido que se produce en el encuentro hermenéutico con la tradición: la fusión de horizonte entre pasado y presente (Catoggio, 2009).

A este respecto, y con relación a esta noción de alteridad dialógica propia del acto de comprensión hermenéutica, Gadamer (1996) afirma que a la experiencia del arte le es propia el ser una afectación o, en otras palabras, la obra nos afecta en tanto descubre algo que estaba encubierto para nosotros. La obra actúa, de este modo, como ese otro dialógico que, al exceder el conocimiento, ensancha el horizonte de sentido al tiempo que clarifica los propios prejuicios. Es así como se comprende, junto con Gadamer, que el lenguaje del arte le habla a la autocomprensión y a cada cual según su actualidad. Pero esa autocomprensión, como se explicó, está determinada por la experiencia del extrañamiento y la afectación que se despliega en el encuentro con la obra:

La familiaridad con que la obra de arte nos roza es, al mismo tiempo, de un modo enigmático, trastorno y derrumbamiento de lo acostumbrado. No es solo el «eso eres tú» (...) nos dice también, «has de cambiar tu vida». (Gadamer, 1996, p. 10)

Ese exceso de sentido que produce la obra, y del que depende su inagotabilidad, pone de manifiesto el carácter simbólico del arte.

Desde estas consideraciones hermenéuticas, el obrar de las estrategias conceptualistas locales de finales de siglo XX, al operar como ese otro dialógico, manifestaron las restricciones de la concepción moderna de obra y los presupuestos que se juegan en ella. Por esto, la orientación que brinda la vía



hermenéutica en la investigación artística se concreta en tres pautas metodológicas que se ordenan de la siguiente manera:

- 1) revisar el «haber previo» de las significaciones históricas que nos orientan en el trato y relación con el mundo, sabiendo que los presupuestos configuran lo «familiar»;
- 2) atender el carácter simbólico de la obra que hace imposible que un sistema pueda agotar sus significaciones;
- 3) centrarse en lo que la obra «dice» sobre el presente histórico, en su actualización y en las condiciones por las que es posible la relación hermenéutica, que lleva necesariamente a apartarse de un abordaje formal o contextual.

Dichas pautas se pueden traducir en actividades concretas. La primera dirige hacia la búsqueda de antecedentes sobre la obra: consulta diversas fuentes y archivos (textos curatoriales, artículos académicos y de prensa cultural, documentos institucionales, etc.) e incluye entrevistas a expertos. Sin embargo, también implica una disposición para encontrarse con lo «extraño» que perturba las convenciones sobre el arte y la memoria y que puede dar lugar a un cuestionamiento hermenéutico. La segunda invita al encuentro con el juego simbólico, los desplazamientos de sentido que hacen presente otras significaciones. La tercera, de corte analítico, identifica las condiciones que hacen posible dicho cuestionamiento y actualizarlas, llevarlo al presente.

Por lo tanto, a continuación, se presenta el análisis de una obra del artista Mario D'Angelo a partir de las orientaciones que brinda el enfoque hermenéutico simbólico y las pautas metodológicas que se derivan de ellas, con el fin de profundizar en sus significaciones.

#### **4. La intervención «El ojo del poder»**

Según Pastorino (2021), la obra de Mario D'Angelo vehiculiza tres inquietudes principales:

- 1) la sujeción al poder político, relacionado con su militancia y expulsión del Partido Comunista del Uruguay por su condición homosexual;
- 2) la del poder religioso, en vinculación con la Iglesia católica;
- 3) la del poder médico, ligado al padecimiento de una enfermedad rara y crónica en la piel que fue tratada en ateneos médicos.



En la década del 90 y primeros años del 2000, el artista desarrolló una serie de instalaciones reunidas bajo el título de *Ausencias y Presencias*. En ellas, el artista señaló la arbitrariedad del poder de diversas maneras. Uno de los modos fue deconstruir los íconos patrios para hacer visible la manipulación de la verdad. En el trayecto, estudió diversos archivos sobre sellos y medallas conmemorativas, imágenes fotográficas del emplazamiento de la escultura del prócer José Artigas realizado por Angelo Zanelli, inaugurada en 1923 (**Figura 1**) y las pinturas heroicas de Juan Manuel Blanes, llamado el «Pintor de la patria», a quien se le debe la fabricación de una iconografía de motivos heroicos que definió una identidad nacional.



**Figura 1.** Detalle de la instalación *Ausencias y presencias III* (1999).

**Fuente:** M. D'Angelo, comunicación personal, marzo de 2003.

En 2002, D'Angelo realizó una intervención que se llamó «El ojo del poder», la cual estuvo situada en dos salas del Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. Para ello, indagó en la relación del General Máximo Santos (militar que fuera presidente del Uruguay entre 1882 y 1886, un período netamente militarista de la historia política del país) y la pintura realizada en homenaje al militar por el pintor academicista Juan Manuel Blanes, ambos vinculado a las tramas del poder político y la masonería. La pesquisa de D'Angelo se concentró en el atentado de Santos por un correligionario en



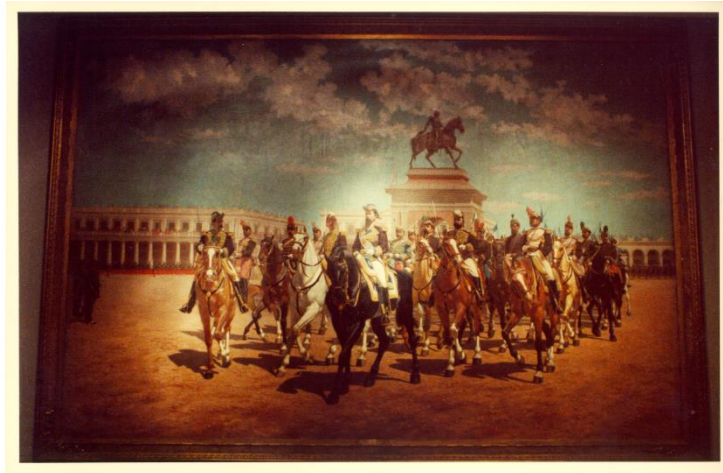
1886, ocurrido en el Teatro Cibils, en el momento en que se presentaba la ópera *La Gioconda* de Amilcare Ponchielle. La historia de dicha ópera se sitúa en Venecia, en el siglo XVII: en breves palabras, cuenta el drama de una mujer que encuentra en el suicidio el modo de escapar del avasallamiento del poder en la figura de un inquisidor que la quiere desposar.

D'Angelo tuvo acceso a una fotografía que le habían tomado a Santos mientras le estaban curando la herida de bala en el rostro, en la que llama la atención la mirada directa del militar a la cámara. Identificó el lugar donde ocurrió el atentado y estudió el guion de la ópera de Ponchielle (**Figura 2**). Con esos elementos constituyó la intervención en el Museo ([La Red 21, 2002](#)). La intervención principal fue en una sala donde se ubica *La Revista* de 1885, una pintura en óleo de grandes dimensiones (400 por 600 centímetros) realizada por Juan Manuel Blanes entre 1885 y 1886 (**Figura 3**).



**Figura 2.** Instalación de la fotografía de Santos en la barbería mientras le están curando la herida de bala.

**Fuente:** M. D'Angelo, comunicación personal, marzo de 2003.

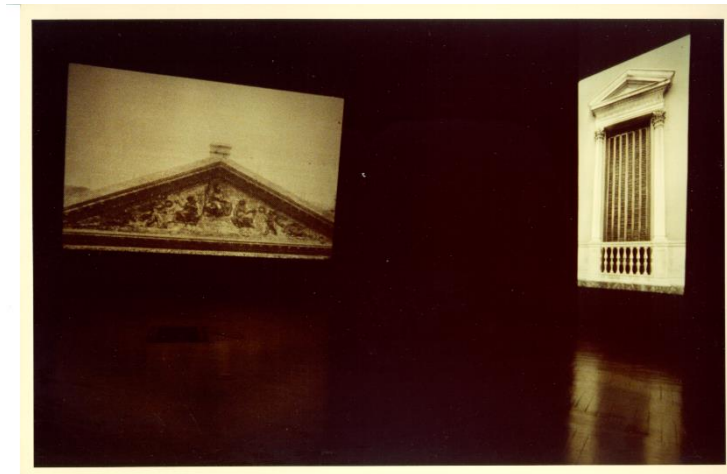


**Figura 3.** Detalle de la instalación "El ojo del Poder" centrado en el cuadro "La Revista de 1885" de Blanes.

**Fuente:** M. D'Angelo, comunicación personal, marzo de 2003.

Según Fernández Saldaña (1931), la pintura fue realizada por encargo de los amigos del General Máximo Santos que buscaban glorificar su figura. Blanes se decidió por una escena heroica ubicada en la plaza principal de Montevideo, con Santos – en un primer plano – vestido con un rico uniforme militar que remite a los ejércitos europeos, en el momento de pasar revista al ejército (que fue la base de su estabilidad en el poder), rodeado de los jefes militares que costearon dicho encargo, y de fondo, un imaginado monumento ecuestre de José Artigas. Vale aclarar que en aquellos años se estaba forjando la figura política de Artigas asociada a la nacionalidad.

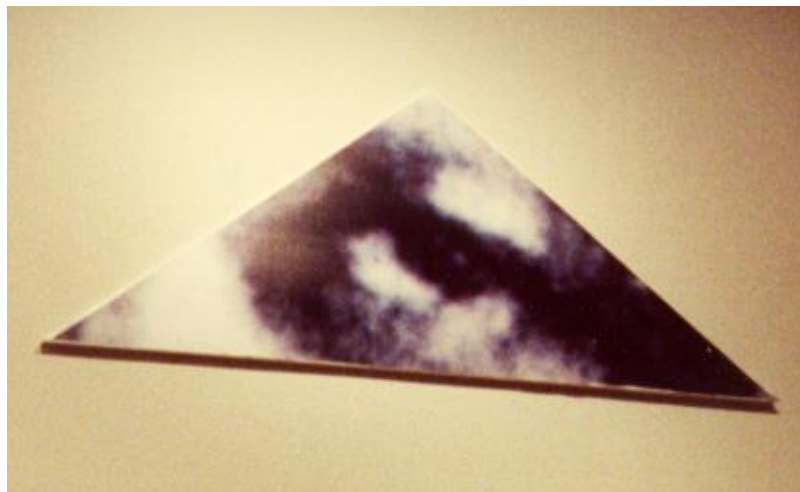
Frente a dicha pintura, que había resaltado con iluminación localizada, D'Angelo ubicó la fotografía ampliada de Santos curándose la herida en el rostro. Y en las paredes laterales, había colocado de manera secuencial, y con una nitidez decreciente de la imagen, unas piezas bidimensionales de forma triangular (**Figura 4**). El triángulo se constituía por la ampliación de la foto recortada del frontón del Teatro Cibils, elemento arquitectónico que también se hallaba en la casa de Santos (**Figura 5**).



**Figura 4.** Detalle de la Instalación «El ojo del Poder».

**Fuente:** M. D'Angelo, comunicación personal, marzo de 2003.

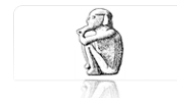
Este era el marco del recorte de un ojo de la fotografía ampliada del militar herido. Dicha pieza aludía evidentemente al «ojo que todo lo ve» de la masonería. Además, la instalación estaba ambientada con la música de la ópera antedicha. No es menor el detalle de incluir la ópera, en cuanto representación de *pathos* y espectáculo que ensambla varias disciplinas artísticas.



**Figura 5.** Detalle de la instalación «El ojo del Poder».

**Fuente:** M. D'Angelo, comunicación personal, marzo de 2003.

A primera vista, la descripción anterior remite a la estrategia conceptualista en D'Angelo, con la combinación de medios por la que dialogan imagen, objetos y música en continuidad con una voluntad estética (la del artista), una idea heredera del arte moderno. Pero los desplazamientos mínimos

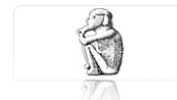


(y sutiles) incluyendo el ambiente sonoro, la relocalización de la iluminación para lograr otros énfasis en la sala, la serie de piezas triangulares y la contraposición al cuadro heroico de la fotografía del militar herido sitúa al espectador en el plano simbólico. Y la poética resultante, con la descomposición visual del discurso del poder no convencional que vincula a dichas figuras históricas (referentes del arte con Blanes y de la política guiada por la fuerza militar con Santos), hace posible una revisión crítica del pasado y una lectura bajo nuevas claves conceptuales. En este breve estudio se encuentran dos claves en particular: el drama (en sentido amplio) y la finitud en sus formas visibles.

Desde el enfoque hermenéutico simbólico, dicha descripción (y otras similares que se encuentran en textos curatoriales, artículos periodísticos y académicos sobre dicha obra) constituirían el «haber previo» de este obrar, y presupone un modo de vinculación con la obra y la cuestión de la memoria, donde lo «familiar» se encuentra en la ubicación del gesto artístico de D'Angelo en un recinto museístico que lleva el nombre del «Pintor de la patria», Juan Manuel Blanes, (y que contiene importantes piezas de este artista en su acervo), en una sala donde se encuentra la gran pintura militar antedicha, que en su conjunto y en el plano imaginario, sugiere tanto el carácter heroico de la labor artística como el carácter estético del poder militar. En este sentido, destaca la extrañeza que suscita la presencia del «ojo del poder» que «todo lo ve» y que se constituye con el recorte del ojo del militar herido, lo que remite al aspecto protagónico de la muerte en el juego de poder entre el arte y la fuerza militar.

Asimismo, el ojo del poder remite a una fuerza moral que controla lo que ve, pero que no es abstracta ni universal, sino que es encarnada, mortífera y marcada por la finitud; es el ojo del militar herido, impotente. A la vez no es más que una fabricación artística que puede expresarse visualmente y opera en el régimen de luz (en lo diurno) y por lo tanto en lo heroico. En esta clave, lo heroico en virtud del régimen de luz, de la presencia y de lo visual, esconde en clave de drama, los efectos concretos de la violencia fáctica: la muerte. De alguna manera la obra «nos dice» que en el «rescate» de la memoria heroica, la presencia del drama (en cuanto representación del infortunio, de sentimientos y estados anímicos) oculta los resultados de la violencia fáctica.





## 5. Conclusiones

El tratamiento de la memoria, y en particular de pasado reciente, en el Uruguay está signado por el ocultamiento de información que han producido vacíos traumáticos. Algunos artistas uruguayos en la época posdictatorial se propusieron indagar en esta línea sirviéndose de estrategias conceptualistas.

En pos de comprender y actualizar las significaciones acerca de la memoria en aquellas obras, el presente artículo expuso un enfoque hermenéutico simbólico desde una perspectiva gadameriana, del que se derivan las siguientes pautas metodológicas:

- 1) el centramiento en lo que la obra “dice” sobre el presente histórico y las condiciones por las que es posible una relación hermenéutica;
- 2) la revisión del haber previo sobre la obra que nos orienta en el trato y relación con el mundo;
- 3) la atención al carácter simbólico del arte. Dichas pautas orientan actividades metodológicas concretas para la producción de datos y su análisis.

Para comprender el fenómeno de las estrategias conceptualistas, este análisis recurrió a un marco filosófico que ofrece el concepto ampliado de arte, que revisamos en la línea nietzscheana para encontrar la expansión del obrar artístico en dos líneas: la poética apolínea y la crítica dionisiaca. Y, con la lectura heideggeriana de la noción de *poiesis*, y la actualización que ofrece Agamben (2005) se concluye que dichas estrategias llevan a instaurar modos de ser en el mundo.

Finalmente, al aplicar el enfoque dicho y las pautas metodológicas a una obra del artista Mario D'Angelo en la que se indaga en la memoria, se hallan los efectos del avasallamiento del poder que se muestra en un régimen diurno, heroico, a la vez que se esconde, filtrada por el drama, la violencia fáctica. Por tanto, la aplicación del enfoque hermenéutico simbólico y las pautas metodológicas que se derivan ofrecen cierta claridad para la comprensión actualizada del obrar que se sirve de estrategias conceptualistas y un programa de trabajo.



## Referencias

- Agamben, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Áltera S. L.
- Catoggio, L. (2009). Apuntes en torno a la distinción entre Heidegger y Gadamer con respecto al círculo hermenéutico. *Revista Perspectivas Metodológicas*, 9. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8143378>
- La Red 21. (26 de agosto de 2002). D'Angelo, el desplazamiento de la mirada. *La Red 21*. <https://www.lr21.com.uy/cultura/89755-dangelo-el-desplazamiento-de-la-mirada>
- Fernández Saldaña, J. M. (1931). *Juan Manuel Blanes: su vida y sus cuadros*. Impresora Uruguaya.
- Gadamer, H.-G. (1991). *Verdad y método*. Ediciones Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (1996). Estética y hermenéutica (1964) [Trad. de José Francisco Zúñiga García]. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, (12), 5-12. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/8311>
- Heidegger, M. (1997). *Filosofía, ciencia y técnica*. Editorial Universitaria.
- Heidegger, M. (2000). *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*. Alianza Editorial.
- Navia, M. (2008). Nietzsche y Heidegger y el concepto ampliado de arte y estética. *Revista de Arte y Estética Contemporánea*. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/29031/articulo9.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Nietzsche, F. (2000). *El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música*. Alianza Editorial.
- Pastorino, M. (2014). *Arte conceptual, instalación y performance: Un estudio discursivo de las prácticas docentes sobre las Prácticas Artísticas Contemporáneas en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1985-1993)*. [Tesis de maestría. Facultad de Psicología, Universidad de la República (Uruguay)]. <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/4459>
- Pastorino, M. (2021). Sobre Arte, libertad de pensamiento y posturas que difieren del dogma: algunos decires de artistas locales contemporáneos de finales de siglo veinte. *Revista Fermentario*, 12(2), 35-49. <https://doi.org/10.47965/fermen.12.2.4>



Peluffo, G. (2013). *Arte e instituciones: La construcción simbólica de lo contemporáneo (1973-2013)*.

IMPO.

Peluffo, G. (2015). *Dislocaciones: Arte contemporáneo desde América Latina: ensayos de coyuntura*.

Yaugurú.

Pérez Buchelli, E. (2019). *Arte y política: mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta*.

Yaugurú.

Puchet, M. (2014). *Octaedro, Los Otros y Axioma: Relecturas del arte conceptual en el Uruguay*

*durante la dictadura (1973-1985)*. Yaugurú.

Vilar, G. (2021). *Disturbios de la razón*. La Balsa de la Medusa.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)