

Textualidad y discurso de exposiciones artísticas en México, 2017: análisis e interpretación de hojas de sala: Museo de Arte Carrillo Gil, Museo Jumex, y Galería Héctor Martínez Arteché.

Michell Giovanni Parra Alvarado
Universidad de Sonora
nofog_mgpa@hotmail.com

Resumen: A continuación se presentan los resultados de un análisis hermenéutico de los textos de sala producidos en el año 2017 en el Museo de Arte Carrillo Gil (MACG), Museo Jumex y Galería Héctor Martínez Arteché. Esto con el fin de reconocer los mecanismos textuales de las hojas de sala; conocer las operaciones lingüísticas que sirven para justificar a una exposición como artística; señalar las formas en que la curaduría establece una mediación entre los espectadores y el arte; y conocer de qué manera se orientan las líneas de lectura e interpretación de las obras artísticas. El método seguido fue el de la hermenéutica analógica-icónica del Dr. Mauricio Beuchot, pues fue propicio para reconocer principalmente la metonimia (propia de la interpretación univocista), la analogía (característica de una interpretación equilibrada) y la metáfora (aludida a la interpretación equivocista-relativista).

Palabras clave: hermenéutica analógica-icónica, metonimia, analogía, metáfora, hojas de sala, exposición artística.

El objetivo de esta ponencia es presentar los resultados obtenidos del análisis y la interpretación de las hojas de sala del año 2017, de tres instituciones de México (dos museos nacionales y una galería universitaria municipal): Museo de Arte Carrillo Gil, Museo Jumex y Galería Héctor Martínez Arteché. Esto con el fin de reconocer los mecanismos textuales que fueron empleados para abrir líneas de interpretación sobre la exposición y como justificación artística de las obras. Es decir, con el objetivo de señalar las cualidades discursivas en las que se apoyó el arte contemporáneo mexicano a través de los textos curatoriales.

El análisis que hoy se presenta es el resultado de una investigación más amplia, en la cual se consideró analizar e interpretar toda la producción de hojas de sala del año 2017 de las tres instituciones antes mencionadas, por lo que se trabajaron treinta y siete textos. El método (y los supuestos epistemológicos) empleado para ello fue la *hermenéutica analógica-icónica* del Dr. Mauricio Beuchot Puente (UNAM: Instituto de Investigaciones Filológicas), debido a que es una herramienta pertinente para vincular la textualidad con las artes visuales (De Gunther, 2015). Asimismo, por la naturaleza misma de las hojas de sala, hubo de recurrirse a

la teoría del *análisis crítico del discurso* de Teun Van Dijk (2014), especialmente en el uso de las *macrorreglas semánticas* para hacer notar el *tema* o *discurso* del texto curatorial, haciendo énfasis, por medio de dicha teoría, en las figuras utilizadas en el texto con el fin de generar la mediación entre la obra y el público, y entre la imagen/obra artística, la textualidad y el discurso.

En resumen, los hallazgos principales que se reportan señalan cómo se dirige a los espectadores en una interpretación de la exposición por medio de la hoja de sala, así como la manera en que se justifican (y se instaura el sentido discursivo de) las prácticas artísticas.

Especificaciones de los antecedentes

El antecedente principal que sirvió como punto de partida para la realización de esta investigación fue el trabajo de Michel Foucault (2015) en *Las palabras y las cosas*, específicamente en cuanto a hacer notorio el papel desempeñado por las figuras del discurso en la construcción del saber, en el apartado de *La prosa del mundo*: capítulo donde el filósofo puso de relieve el papel de la *semejanza* en la cultura occidental, reduciendo la trama semántica de la semejanza a cuatro figuras esenciales: *convenientia*, *aemulatio*, *analogía* y *simpatía* (Foucault, 2015). Siguiendo este planteamiento, ajustado en transposición, una de las hipótesis rectoras de la investigación fue la de hacer posible el dar cuenta de los regímenes discursivos que gobiernan la elaboración de las hojas de sala, los cuales podrían hacerse notorios al encontrarse la preponderancia de las figuras del texto, para luego reconocer la forma en cómo se construye el saber, la interpretación, la exégesis y la justificación sobre el arte y sus producciones.

No obstante, se optó por seguir un método más propicio para el alcance particular del objetivo propuesto, debido a que se consideró que el método y el análisis de Foucault implicaban: a) el reconocimiento de una episteme que daría cuentas sobre cómo una figura es dominante en cierto periodo de tiempo, b) cómo la ruptura o coyuntura histórica se manifiesta a través de un cambio en el régimen discursivo, y c) cómo la transformación de la trama del saber está en relación al desarrollo de otra episteme.

Conforme a las consideraciones previas preferimos acudir a la *hermenéutica analógica-icónica*, puesto que nuestro interés estuvo centrado tan solo en a) reconocer las predominancias textuales que permiten dar cuenta sobre el mecanismo lingüístico que operó en la generación de discursos para el arte y desde el arte, y b) señalar las figuras del discurso que en la actualidad son mayormente usadas por el escritor-curador, el crítico de arte, el artista y el público/espectador para dotar de sentido a las exposiciones artísticas.

En síntesis, se prefirió la aplicación de la hermenéutica analógica-icónica ya que el objetivo de la investigación no era el rastreo de indicios de una ruptura histórica en relación a una trama de saber y práctica discursivos, o en su defecto, el desarrollo de una descripción de los mecanismos textuales preponderantes de la episteme que gobernaría en las hojas de sala, sino que solamente se buscaba señalar los mecanismos textuales mayormente usados en la construcción de las hojas de sala, observar su comportamiento, y la forma en cómo estrechan relaciones con la exposición artística, dándole forma, condicionándola y posibilitando por medio de sí mismos un tipo específico de interpretación y justificación del arte.

Especificaciones de los supuestos de la hermenéutica analógica-icónica

A muy grandes rasgos podemos puntualizar que la hermenéutica analógica-icónica evita la interpretación unívoca (relacionada principalmente a la modernidad) y equívoca (propia de la posmodernidad) (Beuchot, 2007), privilegiando la interpretación *analógica* que permite mediar entre ambos extremos, buscándose así una interpretación prudente, balanceada y moderada (De Gunther, 2015) que exige un acercamiento a la intencionalidad del autor (Beuchot, 2005), sabiendo de antemano la imposibilidad de lograrlo, pero que implica como punto de partida la elaboración de una jerarquía de interpretaciones que va desde el relativismo hermenéutico hasta el posicionamiento realista, y viceversa, lo cual ofrece el reconocimiento de distintos niveles exegéticos en un texto, logrando entonces una lectura balanceada de los juegos semióticos (Beuchot, 2004a). De acuerdo con ello Mauricio Beuchot (2004b) vincula la contigüidad del significado a la metonimia (interpretación unívoca-realista), y la apertura de la multiplicidad de sentido a lo metafórico (interpretación equívoca-relativista debido a la riqueza semántica).

En consecuencia, con la hermenéutica analógica de Beuchot pudimos acceder a distintos niveles hermenéuticos según los textos de sala lo necesitasen, dando cuenta sobre la función de la metonimia, la analogía y la metáfora primordialmente, para luego hacer notar el comportamiento de cada figura del discurso del texto de sala en relación a la exposición artística. Asimismo, el uso de esta hermenéutica dejó entrever rasgos característicos del arte contemporáneo, pues resultó que los distintos niveles exegéticos pueden llegar a contradecir el discurso mismo de la obra artística que el curador/escritor supone habilitar, justificar, encauzar, acreditar o respaldar con su texto. En tal sentido, algunas hojas de sala presentaron una textualidad que imponía una interpretación contigua a la intencionalidad del artista, de modo que el sentido de la exposición se suponía lo suficientemente susceptible a ser

alcanzado de manera metonímica; no obstante, el mismo texto presentaba un nivel de significado mediado por la metáfora, pues a pesar de la explícita pretensión metonímica del escritor, el texto se construía a la par de recursos metafóricos, citando entonces algunos elementos semióticos y empleando estrategias retóricas con las que pudiese clausurarse el sentido de la exposición artística, o mejor dicho, con las que se lograra una aproximación exegética más cerrada o apegada al sentido de la obra de arte.

Conforme a lo anterior, la hermenéutica analógica nos permitió observar que el texto de sala puede mostrar una *intención metonímica*, y al mismo tiempo, un mecanismo preponderantemente *metafórico*. De tal manera que se problematiza la congruencia de algunas exposiciones artísticas contemporáneas debido a la ambigüedad o contradicción discursiva.

Consideraciones previas de la aplicación de la hermenéutica analógica en las hojas de sala

De manera general y como consideración previa entenderemos las figuras del discurso predominantes, desde la hermenéutica analógica-icónica principalmente, tanto en su definición como en su mecanismo operativo. Así, la perspectiva de la que partiremos se sitúa en la clasificación de Helena Beristáin propuesta en su *Diccionario de retórica y poética*, quien señala a la metonimia y a la metáfora desde la conformación teórica de autores como Henri Morier, Schippan, Ullman, Burke, Dumarsais, Littré, Le Guern, Jakobson, pero especialmente –y en esto Beuchot la sigue- en el llamado Grupo “M” (μ).

Como tal, señalamos el aspecto cognitivo y epistemológico de la metáfora, puesto que, según Francis Edeline (perteneciente al Grupo), ésta no se agota en el ámbito poético, ya que su mecanismo es comprendido en relación a la generación del conocimiento. En consecuencia, a diferencia de la metonimia: la metáfora, el concepto y el símbolo estarán estrechamente vinculados. Sin embargo, damos por entendido que

la metáfora y el símbolo se forman alrededor de una analogía mientras que el concepto es la analogía misma, el elemento semántico común a dos o más términos, en otras palabras, la categoría. El símbolo sólo existe en la multiplicidad y la metáfora no existe más que en la dualidad. Su poder es un poder de unión, de síntesis (Edeline, 2009, págs. 43-44).

Asimismo, la metáfora podrá presentarse como una

Comparación abreviada y elíptica (sin el verbo) (...) La metáfora (...) se ha visto como fundada en una relación de semejanza entre *los significados* de las

palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan. Es decir, la metáfora implica la coposición de *semas* (...) que se da en el plano conceptual o semántico, y en esta *figura* se manifiesta la identidad parcial de dos significados, paralelamente a la No identidad de los dos *significantes* correspondientes (Beristáin, 2008, págs. 310-311).

Ahora bien, dicho lo anterior, si la metáfora no se agota en lo poético no dejará de estar vinculada a ello (Beuchot, 2015), de tal suerte que la interpretación equívoca, enraizada en el mecanismo de la metáfora (Beuchot, 2005), propenderá a dispararse a las interpretaciones múltiples (De Gunther, 2015, pág. 29).

Por otro lado, a diferencia de la metáfora, la *metonimia* estará más cerca del discurso de la prosa (Beuchot, 2015).

Al decir de la metonimia, la entenderemos como el tropo que realza la contigüidad, de modo que prevalezca en ella la no intersección de semas, puesto que “el paso de la *palabra* de partida a la palabra objetivo, se realiza a través de una palabra intermedia que engloba a ambas” (Beristáin, 2008, pág. 327). Siguiendo a esta autora, la metonimia podrá ser utilizada para representar una totalidad por medio de una particularidad con la que se relacione contiguamente: tomar el efecto por el fenómeno que lo produce; del continente por el contenido físico. Como en la metonimia el “cambio de nombres o significantes que en ella se opera tiene que estar basada en la semejanza entre los significados” (Beuchot, 2006, pág. 18), propenderá a la univocidad hermenéutica y a la pretensión realista de acercarnos a la intencionalidad del texto.

Finalmente, la hermenéutica analógica, en su componente “icónico”, encontrará su vínculo con la filosofía de Charles S. Peirce, pues la analogía estará relacionada con la “abducción”, de tal suerte que la analogía pueda operar como un mecanismo por el cual se establezcan hipótesis medidas que ejemplifiquen y expliquen el fenómeno estudiado: es así que Beuchot conecta analogía e *ícono*, y por medio de éste se propone un *realismo analógico*, o sea, un realismo que propugna una hermenéutica equilibrada entre la interpretación sintagmática y paradigmática (Beuchot, 2006). Es por ello que la analógico-icónico restituye el valor de la intencionalidad del texto (Beuchot, 2015), puesto que el nivel hipotético de interpretación hace posible la jerarquía hermenéutica que considerará un aspecto *explicativo* y otro *comprensivo*, evitando, por tanto, el desborde del sentido, y a su vez, la imposición hegemónica de una exégesis. Por ende, para Beuchot, “la analogía es la significación de un

término en relación con sus significados en parte idéntica y en parte diferente” (Beuchot, 2015, pág. 3).

Si bien se hará el señalamiento de otro tipo de figuras discursivas en la presentación de resultados, sus mecanismos estarán clasificados dependiendo de su operación metonímica, analógica o metafórica.

Preámbulo de los resultados generales

Antes de interpretar los treinta y siete textos resultó importante contextualizar la producción de hojas de sala, por lo que se acudió a la elaboración historiográfica de ámbitos imprescindibles que han condicionado, hasta hoy, el arte contemporáneo mexicano, llevándolo a una primacía de lo textual y lo discursivo. En consecuencia, se optó por reconstruir el panorama en el que se vincularon la museología, la museografía, la crítica de arte y la curaduría, desde fines de la década de los ochenta y principios de los noventa. Asimismo, para dotar de sentido estos vínculos entretejidos en el arte mexicano, se hizo una reconstrucción histórica de la crítica del arte, iniciando su conformación institucional al crearse la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) (1948-1949), bajo el patronato de la UNESCO, pasando después por el hito formalista con Clement Greenberg, y el posterior éxito de las filosofías estructuralistas y posestructuralistas que potenció la Crítica con Rosalind Krauss y *October*. Asimismo, se señaló el inicio de lo que Anna Maria Guash nombra como *Crítica Textual*, y *Crítica (con)textual*, hasta finalizar con el inicio de la concepción del crítico como *teórico cultural*, realzando de esta manera la textualidad y la intertextualidad de las producciones culturales.

Habiendo esclarecido el trasfondo de la producción del arte contemporáneo mexicano, las hojas de sala esclarecieron el sentido por medio de la interacción de la crítica del arte, el contexto histórico y la intertextualidad, de tal suerte que desde la hermenéutica analógica - junto con el análisis crítico del discurso-, balanceamos la interpretación a través del cotejo total de las hojas de sala analizadas. Siendo así, se encontraron pautas y patrones discursivos en el arte contemporáneo mexicano, así como algunas preocupaciones y lugares comunes, tanto en la temática, como en la forma de operacionalizar los mecanismos del lenguaje. En consonancia con ello, cada texto cobró un significado mayor y su semántica fue a la par de la totalidad del análisis hermenéutico. No obstante, para ahondar en este punto, ha de decirse que la importancia de este giro dado a la investigación será mostrada paulatinamente en el curso de la presentación de resultados.

Presentación de resultados generales

Las operaciones de las figuras retóricas que fueron utilizadas como una forma de mediación entre el público y la exposición artística estuvieron mayormente por el lado de la metonimia (vinculadas al concepto de *representación*), ya que por medio de las hojas de sala (debido a su cualidad operativa) se busca encontrar/justificar/aproximar la intención del artista y el sentido de la obra de arte. Es así que dependiendo del nivel de *representación* existirá una forma específica de acercamiento interpretativo a la semántica de la exposición artística.

No obstante, las figuras del discurso pueden *representar* también de manera analógica y metafórica, puesto que el texto de sala supone que la realidad aludida de la exposición presenta características semánticas no apropiadas para un abordaje metonímico. En consecuencia, obtenemos que el escritor del texto de sala opta por el uso de un recurso lingüístico dependiendo de la cualidad discursiva supuesta en la obra de arte, lo cual puede concordar o no con el sentido y los recursos lingüísticos-textuales expuesto por el artista.

Dicho esto, encontramos que existe una diferencia entre la *intención* del escritor y el mecanismo lingüístico empleado, pues no necesariamente concuerda la *intención* del escritor con la *intención* del artista, o la *intencionalidad* del texto curatorial, con la *intencionalidad* del texto artístico. Desde la hermenéutica analógica podemos establecer al menos dos dominios: a) para tipificar el nivel de acercamiento existente (mayormente en relación con una *adecuación*) entre la interpretación y la intención del artista/autor, se establece un dominio jerárquico que se configura por medio de tipos exegéticos que pueden ir de lo equívoco-metafórico a lo unívoco-metonímico, pasando durante el trayecto por lo analógico. Asimismo, b) para tipificar el texto por el privilegio de las figuras del discurso se establece un dominio discursivo, que puede presentar el mecanismo hiperbólico, analógico, sinecdóquico, metafórico, metonímico, etc. Por lo tanto, tomando en cuenta estos puntos, el análisis reveló una falta de convergencia entre el mecanismo de lenguaje empleado por el escritor y la intención que condicionó el contenido del texto. En pocas palabras, una conclusión a la que nos condujo la presente investigación fue la existencia de una falta de similitud entre el dominio jerárquico que se tipifica según el dominio operativo discursivo y según la intención, de tal suerte que un mismo texto puede ser *metonímico* por intención, pero *metafórico* por operación, no existiendo entonces armonía entre ambos aspectos.

Lo anterior suscita un par de interrogantes, hipótesis y posibles conclusiones:

- a) El texto de sala no se ajusta necesariamente a la intención del artista, y por lo tanto, tampoco al sentido de la exposición, sin embargo, en este juego divergente se configurará otro sentido debido a la dinámica de las distintas textualidades puestas en escena.
- b) Algunos escritores, buscando la interpretación supuestamente más adecuada al sentido de la exposición artística, acudirán a recursos lingüísticos contradictorios con la naturaleza misma de la obra de arte, puesto que la exposición puede ser tan equívoca que el escritor puede verse en la necesidad de encauzar líneas de interpretación para que el sentido no se desborde, de tal suerte que el escritor/curador buscará los medios para tener una acercamiento metonímico, contiguo a la forma específica de realidad de las obras, para lograr así la mediación con el público y la justificación discursiva de la exposición.
- c) Contrario a lo anterior, algunos escritores buscarán abrir y aportar mayor sentido a la exposición (o acercarnos *al* sentido), de tal manera que aplicarán las figuras que les son convenientes para hacer justicia a la intención percibida en la exposición.
- d) Sin embargo, el punto más oscuro radica en que este fenómeno puede ser parte de un simple desconocimiento u omisión (por parte del escritor) sobre las posibilidades interpretativas que implican el uso de ciertos mecanismos del lenguaje.

En paralelo a estos puntos, el análisis reveló que dicha naturaleza de las hojas de sala cobra sentido en tanto que los discursos generales, tanto de las propias hojas, como de las exposiciones artísticas, oscilan entre hipótesis, tesis, cuestionamientos, actitudes, temáticas y conceptos que desestabilizan la propia textualidad. Ante lo cual encontramos lo siguiente, desglosado como resumen general:

- a) Una problemática que discurre entre la conceptualización (y las connotaciones) de lo *visible* y lo *invisible*.
- b) Un cuestionamiento constante al concepto de *realidad*, del cual se sostendrá una forma peculiar de conceptualizar lo *identitario*.
- c) La *identidad* es un tema que manifiesta una preocupación común. Relacionado a este concepto encontramos: nociones como *sociedad líquida* (Bauman), divergentes concepciones de *espacio* y *tiempo*, reflexiones sobre la naturaleza o el significado de *las disciplinas artísticas*, el significado, la operación y las implicancias de la *mirada* y la *perspectiva*, la actividad artística del *mapeo*, y la importancia de los *dispositivos*; entre otros conceptos y temas dilucidados en el balance.

- d) Ligados a algunos conceptos mencionados, existió una reflexión sobre *el lugar, la zona y el espacio*. El *espacio* es vinculado a la representación del tiempo, pero también a la posibilidad de la transformación social, de modo que los agentes sociales se relacionan a una *época* de no-lugar, considerándose a sí mismos en un tiempo incesante, y abrumados debido a las condiciones laborales.
- e) El punto anterior desemboca en una reflexión sobre las actividades cotidianas y la aproximación de estas con la violencia: los niveles de productividad laboral y la ideología de consumo instauran espacios y actividades en los que se manifiestan algunos rasgos de violencia.
- f) En esa misma tónica de lo espaciotemporal se problematizan algunos modos de ver y percibir la realidad y la identidad, por ende, se procura una revaloración de la infancia (pues ésta funge como analogía de una recuperación de la memoria, la herencia y la inocencia: elementos que representarán institucionalizaciones de poder y saber) y la vejez (como analogía de pérdida y recuperación del excedente de la lógica económica).
- g) Asimismo, en el cuestionamiento de *ver y percibir*, ligado claramente a la problematización de la *realidad*, se pregunta sobre el lugar de la experiencia y la distorsión de la perspectiva: de este modo el concepto de realidad aparece proclive al *desplazamiento*, y a lo múltiple y disperso.
- h) Si la realidad está ligada al lugar en donde se sitúa la percepción, el concepto de *paisaje* debe criticarse: la forma de *representación* de los lugares se disloca, a tal punto –paradójicamente- en que la metonimia será utilizada como una forma de “deconstrucción”, puesto que se buscará alterar la “realidad” del paisaje por medio del análisis y la propuesta gráfico-conceptual del artista.
- i) Toda *representación* estará en concomitancia con los *dispositivos* (acepción proveniente de los análisis del poder), de tal suerte que siempre se encontrará cercana a grados de legitimación y normatividad político-social. No obstante, no se observará un consenso en el uso pragmático del concepto *dispositivo*, puesto que su utilización será aprovechada tanto en la acepción de simple objeto tecnológico, como en su semántica de mecanismo de saber; advirtiéndose por tanto un uso arbitrario del concepto.
- j) Sin embargo, algunos usos del concepto *dispositivo* estará aplicado como justificación y problematización del propio mecanismo del museo para dotar de sentido a las exposiciones artísticas.

k) Finalmente, el aspecto simbólico de algunas hojas de sala debieron recurrir constantemente a la tradición surrealista, sólo que vinculada a la historia de la metafísica de la cultura occidental, a tal punto que existieron referencias a un tipo de espiritualidad que corre a la par del mercado y el consumo. Siendo así, la noción de espiritualidad de algunas producciones de arte contemporáneo mexicano fueron representadas como una tensión que irrumpe en un espacio en el que confluyen mentalidades y temporalidades. En consecuencia, el “lugar” de la espiritualidad corre en paralelo a un hibridismo discursivo de la modernidad, la posmodernidad, la sociedad y el hombre.

Presentación de conclusiones, balance y resultados específicos

Conclusiones operativas de la metonimia

El uso de la metonimia presentado en las hojas de sala estuvo en relación a diversos conceptos; uno de ellos, especialmente, hizo referencia a la cualidad espaciotemporal de la realidad, de tal suerte que la figura fue utilizada como *representación* (y alusión representativa) de alguna corriente y generación artística. En tal sentido, la metonimia tuvo una operación connotativa en tanto que el texto de sala justificaba la obra artística como representativa de una época: la exposición artística representa al todo por medio de la parte, y nos señala las causas por sus efectos (Beristáin, 2000). Por ende, esta figura del discurso corrió paralela a la noción de *época (histórica)*, y como tal, a la posibilidad de dar cuenta, por medio de ella, de un tipo de *mirada* específico, y una serie de cualidades definatorias del quehacer artístico en un determinado contexto.

La metonimia es entonces un elemento del lenguaje por el que se propone una *mirada*, y tanto el artista como el escritor la requieren para justificar a la obra de arte como siendo *la parte* reveladora de una totalidad político-social. Siendo así: la obra de arte se configura metonímica por su cualidad representacional de un tiempo y un espacio, de modo que el texto y la exposición proponen una *mirada* sobre el mundo, sobre una época, o sobre un elemento particular, v.g. una *ciudad*. Gracias a ello, el discurso curatorial presenta una especie de argumentación que funge como respaldo del arte y como justificación de lo artístico: el texto presenta, paradójicamente (puesto que se esperarí una multiplicidad de miradas, y entonces,

una equivocidad), una (o la) *perspectiva* y un (o el) modo de ver la realidad política y social¹ a través del señalamiento (e interpretación de) los documentos representativos de la época y los objetos expuestos.

En concordancia con la operación de la metonimia como elemento representativo de una época, las hojas de sala introducen el aspecto contextual, presentando indicadores que ubican la trayectoria temática del artista, los espacios de producción y las fuentes teóricas-estéticas o discursivas de las que se ha nutrido el artista expuesto. Como tal, no resulta extraño que la operación metonímica aparezca junto a la recurrencia de un estilo narrativo descriptivo, y debido a esta cualidad, la figura discursiva de la que hablamos se torna apropiada para lograr la adecuación con la intencionalidad (tanto artística como de la textualidad de la exposición): en pocas palabras la metonimia refleja la época por medio de la obra, y es la producción del artista lo que lo dejará entrever: por lo tanto, ahí encontraremos un aspecto de su justificación discursiva.

No obstante la justificación lograda por el mecanismo metonímico poseerá otra cualidad: si el arte presenta la totalidad, también podrá transgredirla. Es así que el arte justifica su desarrollo en tanto que transgrede lo normativo y en tanto que en él confluyen las sumas de las diversas disciplinas que abonarán a la producción artística. En suma, las hojas de sala permiten concluir que lo artístico estará en proporción con la capacidad metonímica de la producción, es decir, con *qué tanto nivel* metonímico se *presenta* en la exposición, y *qué tan contiguo es* con una (o la) realidad o (el) mundo. Ahora bien, dicha contigüidad (ya sea con alguna realidad o mundo) desde la metonimia manifiesta su mecanismo en el desarrollo de narrativas. Siguiendo a Teun van Dijk (2014), una serie de imágenes en un orden específico es susceptible de ser clasificado como discurso, puesto que los aspectos icónicos concentran la posibilidad de un relato. Siendo así, la intencionalidad del artista asumida por el escritor puede llevar a éste a preferir la metonimia como un medio de aproximación a la realidad, condicionando así la exposición al poner de relieve elementos icónicos y al querer ofrecer un relato visual sobre algún tipo de acontecimiento.

Metonimia y analogía. Siguiendo a Beuchot, la *atribución proporcional* característica de la analogía participa de grados metafóricos y metonímicos (Beuchot, 2004), por lo que habrá de buscarse un nivel metonímico menos contiguo y más analógico.

¹ Cfr.: *Clocked Perspective* (JMX): por motivos de extensión y debido a que el lugar de las referencias puede ser encontrado en el mismo dominio de internet, se presentará el título de la hoja de sala, se abreviarán los museos y al final del trabajo se encontrará el anexo respectivo.

Lo anterior encuentra su razón en el intento de transformar la realidad por medio de los fragmentos representantes expuestos por la obra de arte: si el mundo, su tiempo y su espacio tienen límites establecidos, al ser estos modificados sufrirán aquellos una alteración. Así, la exposición artística mantendrá una relación de contigüidad con el concepto de lo espaciotemporal y lo memorístico. En dicho sentido, la hoja de sala (y por medio de ella también la obra artística) enuncia una perspectiva y una mirada que distorsionará el espacio a través de la interpretación de la exposición; y es aquí donde se suscita una especie de mimetismo entre la textualidad artística y el espacio de la exposición, es decir, surge el mimetismo característico de la *magia metonímica* (imitativa), en la que el efecto es manifestado como una medida de prescripción del acontecimiento: la obra artística hace patente la transformación de la totalidad causal, sobreponiéndose entonces la exposición a la lógica lineal del tiempo².

De acuerdo con lo anterior, la exposición artística representa un todo relativo a un tiempo verbal cualquiera, y como tal, manifiesta una mirada al pasado, a lo inmediato y al futuro: la memoria, la presencia y la prospectiva pueden entretenerse y modificarse. Ante esto no resultará extraña la recurrencia al concepto *mapa*, el cual permitirá una representación que, después de ser modificada, implicará la alteración crítica del presente en pos de una deconstrucción que dirija a los espectadores a replantear la realidad.

Esta alteración o replanteamiento operará de la misma forma respecto a los cambios del significado, el concepto y el sentido, logrados gracias a la modificación del significante. Por ende, las hojas de sala reiteran la construcción de innovaciones léxicas, la aplicación de prefijos y sufijos, y la alteración de al menos un solo significante para cambiar por completo la idea que existe sobre un objeto o una palabra. No obstante, la operación metonímica sugiere algo más complejo que la simple creación de un neologismo, o la reformulación de la palabra típica, pues el sentido de la configuración léxica se liga a la reformulación de la realidad, por tanto, tendremos que por medio de la innovación se buscará mostrar el sesgo ideológico que contenía el significante típico, y hasta cierto punto, revelar el significado más “auténtico”. Asimismo, se buscará intervenir/revelar la realidad a través de su representación: afectar la esencia mediante sus accidentes y sus efectos.

Ahora bien, a decir de la *memoria*, se señalará que al alterar las huellas del tiempo (o sus inscripciones significantes) en un proceso de contigüidad metonímica, adquirirá nuevas formas debido a que será modificada gracias al proceso artístico de metamorfosis, pues será

² Cfr.: *Hágalo usted mismo* (MACG).

inextricable el vínculo entre lo espaciotemporal, la mirada/perspectiva y lo memorístico³. De esta forma, la función de la metonimia se liga a una forma de memoria y a un fragmento de recuerdo: las partes expuestas podrían pertenecer al pasado, y a una causa o esencia conocida por los efectos/atributos consecuentes.

Conclusiones operativas de la analogía

La *mirada* no está circunscrita únicamente a la metonimia, sino que podemos hallarla vinculada a la metáfora y a la analogía: su aplicación va desde la noción de observación e intelecto, hasta una forma de experiencia humana⁴. La atribución proporcional característica de la analogía añade hondura al concepto, le acrecienta la riqueza metafórica y el nivel abstracto-conceptual: la *mirada* se vuelve concepto e imagen; delimitación lingüística de una acción y una dirección de la existencia humana en la apropiación de lo simbólico; con ello, el lector/espectador podrá lograr la interpretación más metafórica de la exposición y discurrir hacia el nivel más metonímico, puesto que la analogía puede avanzar por contigüidad entre los conceptos, permitiendo un recorrido entre los niveles jerárquicos hermenéuticos. En consecuencia, la operación analógica abre caminos de sentido y dirige la comprensión de una exposición artística que requiera el juego polisémico, pero que al mismo tiempo necesite controlarlo.

Como se ha sugerido anteriormente, la operación analógica en la *mirada* involucra lo *espacial*, y se distingue de la metonimia en tanto que aquí la mirada implicará una localización, un lugar dónde estar (una *estancia*), y por ende, un *modo de existencia*: la exposición se convierte entonces en el espacio en el que la existencia es susceptible de transformarse, ya sea a través de la experiencia sensorial-estética del espectador o por medio de la reflexión a la que lo conducirá el proceso de interpretar.

La operación analógica será, en consecuencia, una medida para facilitar símiles entre las distintas realidades experimentadas y percibidas por los artistas y los espectadores/agentes sociales, de tal suerte que el espacio museográfico permita la entrada a formas divergentes de lectura interpretativa y creación artística, y habilite el diálogo entre las diversas posturas, pues será propio de la analogía servir como herramienta de conciliación, evitando con ella extremos interpretativos (Beuchot, 2005). En consecuencia, en las hojas de sala podrá

³ Cfr.: *Buclética* (MACG).

⁴ Cfr.: *Cómo ver sin ser visto* (MACG): obsérvese especialmente la relación entre el ojo y la mirada, y las distintas configuraciones interpretativas que ésta puede lograr tanto en el nivel metonímico como en el metafórico.

introducirse la operación metafórica-simbólica, referenciando al mismo tiempo la realidad a través de la metonimia, de tal suerte que la primera se disloque al ponerse en juego el mecanismo analógico que establecerá puentes entre polisemia y contigüidad semántica⁵.

Ahora bien, un aspecto muy relevante de esta forma operativa de la analogía, es que también ofrece un equilibrio entre la contradicción y el oxímoron: la atribución proporcional (analógica) es empleada en el intento de mostrar una realidad constituida por su variación y su mudanza, o como un medio para mantener prudentemente la conciliación de contrarios. Siguiendo a Mauricio Beuchot dicho fenómeno será considerado -desde la hermenéutica analógica- junto al concepto de *diagrama*:

Hay que pensar en el diagrama, al igual que el icono, no únicamente como pictórico. El lenguaje también tiene iconicidad, diagramaticidad. El diagrama es el signo que alcanza, que atraviesa, que discurre, que recorre de manera suficiente (dia-gramma). Es la escritura escindida, recorrida, alentada por el espíritu o el soplo, en forma de voz. Es como el emblema, en el que se conjuntaba una figura con una leyenda, esto es, donde se conjuntaban lo pictórico y lo fonético, la escritura y la voz, el todo del lenguaje, como verdadera gramato-logía. Ni únicamente voz, ni únicamente la escritura. Ni archi-voz ni archi-escritura, sino dia-voz y dia-escritura, diafonología y diagramatología. Es verdad que el lenguaje es *gramma*, lo escrito, lo pictórico; pero también es la foné, la voz, lo fonético (...), donde la voz y la escritura se tocan, y se hermanan, se reconcilian (...) Pero, ahora que se cuestiona y se reprueba la presencia y la representación, hay que advertir que la iconicidad y la diagramaticidad también son ausencia y des-presentación. No son mera presencia ni mera ausencia (.) (Beuchot, 2003, pág. 20).

Este mecanismo, por ejemplo en alusión a una *cartografía líquida*, instaurará el proceso dialógico como necesario para cualquier “mapeo no topográfico”⁶. Y en este sentido, podrá incitarse -al interior de la analogía- la realización de una lectura transversal o

⁵ Cfr.: *Cartografías líquidas* (MACG): la “cartografía líquida”, en clara alusión a Bauman, será tratada de manera paradójica, pues los mapas requerirán de un mecanismo metonímico debido a su cualidad representacional, y a su vez, harán uso de la analogía de lo *líquido* para introducir la falta de rigidez respecto a la representación de la realidad. Como tal, se pensará en una dominancia fluida, móvil y cambiante. En ese mismo sentido es en el que será usada la enunciación de “*mapeo no topográfico*”.

⁶ Cfr.: *Pawel Anaszkiewicz- El pajar* (MACG): obsérvese especialmente la relación entre el modo de construir la identidad (un modo de existencia) y la enunciación “*mapear territorios de existencia*”.

rizomática⁷, debido a la propuesta de realizar lecturas “líquidas” y no hegemónicas de ciertos fenómenos. No obstante, puede llegar a suceder que no se busque la construcción de niveles hermenéuticos, es decir, que no se pretenda elaborar una jerarquía de interpretaciones (que sería propia de la hermenéutica analógica), pero en tal caso se buscará que la analogía sea precisada como herramienta para construir una *diagramática*. Así, en tanto que el diagrama es *escritura escindida*, se deslindará con la propia analogía el mecanismo clasificatorio de las interpretaciones unívocas y equívocas, para luego diferir su operación de nivelar las interpretaciones y las exégesis sobre la obra de arte: suspendiendo el juicio jerárquico, para aprehender de manera más adecuada una realidad que presenta movimientos álgidos en su constitución. En síntesis, puede decirse que en este caso se beneficiará más el carácter de *atribución proporcional* para mirar un mundo compartido que guarda en su constitución perspectivas múltiples que prescriben miradas discontinuas, con clasificaciones provisorias perpetuamente escritas y borradas.

En suma, la mirada implica espacialidad, una estancia y un lugar en el que se fija una perspectiva, por ende, con la analogía podrá privilegiarse una forma de presentar los acontecimientos (lo *visto y percibido*) sociales sin una pretensión estrictamente científica-historiográfica: el acontecimiento podrá ejemplificar un fenómeno pasado, presente y futuro (o en su defecto, atemporal), de tal suerte que un evento histórico podrá servir como base de significado en la construcción de líneas interpretativas sobre la obra artística y el texto curatorial, así como de la realidad y el mundo que ambos suponen. Finalmente en este mismo tono, por medio de la analogía podrá vislumbrarse un estado de cosas susceptible a ser explicado y comprendido: en el aspecto explicativo aparecerán hipótesis y conjeturas que intentarán dotar de sentido la realidad presente y la producción artística. En consecuencia, al hablar sobre el sentido del arte, las hojas de sala presentarán en su textualidad rasgos de *abducción*, enunciando narrativas y discursos que expliquen y justifiquen la semántica o la teleología de la obra de arte.

Conclusiones operativas de la metáfora

La tensión y distensión propia de la contradicción se verá más pronunciada junto con la operación metafórica, pues fue recurrente en los textos de sala el juego de las dicotomías y los

⁷ Cfr.: *Cartografías líquidas* (MACG): una de las nociones rectoras en este tipo de trabajos fue la recurrencia a Bauman y a G. Deleuze. En consecuencia, los artistas proponen que una *representación líquida* debe ir acompañada de una *lectura rizomática*.

juegos lingüísticos constituidos por binomios para abrir el sentido equívoco y el campo del símbolo, de tal manera que las referencias semióticas y culturales de la exposición potenciaron la interpretación de la obra artística, incitando así a una lectura potencialmente infinita de la textualidad cultural.

Asimismo, la metáfora ha permitido el acercamiento a una realidad desconocida, por caótica y compleja, pero también ha conducido a la referencia de una realidad monótona, repetitiva por su normativa. Al respecto, el mecanismo de la metáfora inscribe una relación dialéctica entre los conceptos rectores de las obras artísticas, y si “concepto, símbolo y metáfora están estrechamente ligados” (Edeline, 2009, pág. 43), se comprenderá que por medio de la operación metafórica se establece una forma de cognición para el espectador, y en consecuencia, puede surgir un proceso de sistematización en el que la interpretación propenda hacia la búsqueda de la intención autoral o a la dispersión polisémica.

En esa ambivalencia o polaridad, se señala que el texto curatorial requiere el uso metafórico de las dicotomías, pues se sugiere con ello una actividad deconstructiva, misma que justificará como “artística” la exposición.

Como ejemplos de lo anterior, citamos el binomio clásico entre la *presencia* y la *ausencia*, los juegos entre lo *conocido*, lo *visible*, lo *visto*, lo *seminal* (*el germen*) y lo *no conocido*, lo *invisible*, lo *disperso* y el *caos*: juegos entre luces y sombras, elementos y ambientes correlativos a procesos de inclusión/exclusión que configuran el mundo, así como ejemplificaciones de espiritualidades fértiles y áridas. En esta misma tónica adquirirá sentido el operar de la metáfora como una forma de tratar la espacialidad, pues a diferencia de la operación metonímica, por ejemplo, a decir de un *mapa* o *paisaje*, se propondrá que su representación visible y gráfica/escritural debe dejar de ser realista, pues el conocimiento de lo representado se logrará mediante el ocultamiento de variables (histórico-culturales, por ejemplo) que han conformado la concepción y la idea de la técnica (así como del *dispositivo*) de representación de lo espacial. En consecuencia, la operación metafórica implica, en alguno de sus usos, incitar al espectador a abandonar la representación clásica para iniciar una acción deconstructiva⁸, y así trastocar la mirada y la perspectiva, dirigiéndola hacia la movilidad, lo disperso, lo cambiante y lo “desplazado”.

No obstante la tensión dicotómica que se vuelve necesaria para la labor deconstructiva, el énfasis de los textos dará mayor importancia al aspecto negativo, es decir, a la parte contrastiva y contradictoria. El escritor de la hoja de sala buscará lo no evidente y lo

⁸ Cfr.: *Ruidoterritorio* (HMA); *SLEEP/INVISIBLE* (MACG): en este último texto aparece una clara relación entre *representación*, *paisaje* y *dispositivo*.

contra-intuitivo, dejando de enfatizar el aspecto positivo y tangible del fenómeno, es decir, lo que comúnmente se muestra ante los ojos⁹. Así, se inicia el juego de valoración de una exposición creativa (artística) que no se subyuga a la visibilidad clásica o tradicional. De acuerdo con esto, la “lucha de contrarios” pondrá de relieve la operación del oxímoron, entonces, las estrategias expositivas de la obra de arte serán traducidas como propuestas de contrasentidos¹⁰. En suma, la hoja de sala incitará al lector en una clave hermenéutica desde el aspecto negativo de la *presencia*, como una forma eficaz para pensar en una realidad semánticamente más rica; pero no sólo eso, sino que la metáfora será concebida como un mecanismo lingüístico para la transformación del estado de cosas.

El último punto dicho transluce el aspecto conceptual-cognitivo de la metáfora, pero también el aspecto simbólico: la función de la metáfora es una función de revelación y transformación. Por ende, la imagen mítica a la que puede aludir la exposición funge como elemento para simbolizar el sentido de la obra de arte; ya que si el símbolo es un signo de doble cara (Beuchot, 2007), el espectador encontrará el significado en lo que está más allá de lo evidente: riqueza propia de lo simbólico.

Ahora bien, la función reveladora y de transformación tendrá otra faz, puesto que la pertinencia mítico-simbólica que la metáfora pone en operación hace posible que la textualidad de la obra de arte vaya más allá de la espacialidad circunscrita por la institución museo, es decir, la hoja de sala generará una textualidad respecto a la obra de arte que podrá llevar al lector-espectador hacia un grado de saber intertextual, pues la propia experiencia cultural de éste servirá como símbolo de pensamientos e ideas suscitadas por la reflexión de la exposición. Sin embargo, para evitar el relativismo total, algunas hojas de sala acentuarán de pronto el aspecto formal-estructural y semiótico de la obra de arte, con el fin de imponerle al intérprete una línea lógica de lectura.

Resulta claro de lo anterior: en la directriz exegética marcada por la hoja de sala (con predominancia metafórica) se puede romper con el acercamiento descriptivo de la obra de arte, a pesar, incluso, de que la metáfora aparezca junto a la metonimia, pues la intención del escritor –en este caso– será la de restarle fuerza a esta última (o ubicar la metáfora para que el lector no se pierda en el sinsentido), sólo sirviendo como un elemento que ayude a contextualizar, aportando narrativa y un margen discursivo. Así, si tomamos en cuenta las cualidades de la contextualización y de lo mítico-simbólico, se verá con claridad el aspecto

⁹ Cfr.: *Clocked Perspective* (JMX): nuevamente lo espaciotemporal tendrá una relación estrecha con la *mirada*, la *perspectiva* y la *realidad*.

¹⁰ Cfr.: *Una piedra deja de ser una piedra* (MACG); *Ergo* (MACG); *Pasajeros 02: Esther McCoy* (JMX).

experiencial del lector-espectador, pues por medio de la obra de arte se le invitará a experimentar de manera más crítica un modo particular de existencia. Considerando esto, no será extraño encontrar en las hojas de sala la recurrencia a la observación, reflexión, rescate y atención de la cotidianidad: la metáfora operará como restituidora del valor, como un medio para experimentar lo cotidiano con una actitud distinta, y se la designará, por tanto, como un mecanismo (o *dispositivo*) propicio para una *poética de lo inmediato* (Cfr.: *Dramatis personae*; JMX). Consecuentemente, por medio de la metáfora se cobrará un interés muy característico en dos ámbitos: adoptar y apropiarse de objetos comunes e ignorados (significantes vistos en la cotidianidad), y trabajar con objetos con cualidades de yuxtaposición: dos ámbitos relativos a la reinterpretación de los objetos culturales.

Esta reinterpretación requerirá de tres consideraciones: 1) que los objetos se inserten en un contexto distinto para romper con su utilidad (y significado) común; 2) que los objetos se desplacen o corran en paralelo a una textualidad que les servirá de apoyo para re-codificarse (re-significarse); 3) finalmente, de acuerdo a los dos primeros puntos, que los objetos hayan sido intervenidos y alterados (al menos en sus cualidades sígnicas comunes) para un fin artístico.

En concordancia, puesto que la metáfora será “un poder de unión, de síntesis” (Edeline, 2009, págs. 43-44), por medio de ella podrá conjuntarse, en un solo objeto, distintas propiedades semánticas producto de la intervención artística. Y es aquí donde se señala el aspecto alegórico de la exposición, pues ésta encuentra la oportunidad para presentar una alegoría (*metáfora continuada*) que particularmente será utilizada como la base constituyente de la naturaleza de la obra de arte (Heidegger, 1988)¹¹.

Ahora bien, en cuanto a la forma metafórica de *yuxtaposición*, se revela que la creatividad operante del escritor del texto de sala y del artista puede constituirse en una *diáfora*, de tal suerte que por medio de ella se intervengan dos objetos distintos para re-significar la propia intervención del artista¹² (o que se transfiera una técnica particular de un rubro del arte a otro para lograr un efecto semántico distinto, tanto del propio quehacer técnico, como del objeto que se intervino). Conforme a esto, será recurrente encontrar la

¹¹ “La alegoría o *metáfora continuada* (llamada así porque a menudo está hecha de *metáforas* y *comparaciones*) se ha descrito como una *figura* que en un *nivel* interior de la *lengua*, se compone de *metasememas*, mientras en un nivel superior constituye un *metalogismo* (.). Se trata de un ‘conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidad’, lo que permite que haya un *sentido* aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único funciona y que es alegórico. Esto produce una *ambigüedad* en el *enunciado* porque éste ofrece simultáneamente dos interpretaciones coherentes (.).” (Beristáin, 2008, pág. 25).

¹² Cfr., *Xul Solar. Panactivista*. En este texto de sala se construye (y se alude) a una serie de yuxtaposiciones, hibridaciones, e innovaciones léxicas, tales como neologismos.

metáfora de yuxtaposición en estrecho vínculo con la traslación de una técnica artística a otra, con el cambio de un formato artístico a otro, y con el desplazamiento de una intervención a otra, puesto que la diáfora opera, principalmente, como un recurso para el desarrollo de la imaginación¹³, y como tal, como herramienta para la generación creativa de semánticas.

En síntesis, la operación metafórica, en su variante de yuxtaposición, será presenciada en los “desplazamientos” y las “traslaciones” de técnicas, objetos y signos¹⁴, con el fin de generar nuevas textualidades, formatos artísticos, narrativas y exégesis hermenéuticas para justificar la exposición como propiamente artística. Asimismo, el uso de la metáfora presentará un vínculo muy estrecho con la re-conceptualización de la misma espacialidad museística, pues ésta es pensada como la necesidad de un tipo específico de experiencia artística: el espacio museístico, como ente necesario (relacionado) para la exposición (y viceversa), impondrá una lógica temporal diferente, y como tal, un modo de existencia y experimentación sui generis. Así, la introducción de los objetos artísticos en la espacialidad museística les hará perder a estos su propia carga significante para luego ganarse una carga simbólica. En consecuencia, se verá por medio de las hojas de sala una inferencia sobre la dinámica dialéctica (metafórica y analógica) de la exposición artística: proceso de pérdida y ganancia, en donde la descontextualización re-significa y el extravío reconduce: por lo tanto, a través de estos mecanismos, el arte se erigirá como verdad provisoria, como dislocación de la temporalidad, y como reinterpretación atemporal de los objetos y los signos.

Bibliografía

- Beristáin, H. (2008). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
Beuchot, M. (2004a). *La semiótica*. México: FCE.
Beuchot, M. (2004b). Sobre la oportunidad y necesidad de una hermenéutica analógico-icónica. En M. P. Troconis, *Hermenéutica, analogía y discurso* (pág. 134). México: UNAM.
Beuchot, M. (2005). *Tratado de hermenéutica analógica*. México: Itaca.

¹³ Un punto recurrente más en el uso de la diáfora fue su utilidad como mecanismo en la producción de hojas de sala y obras artísticas pertenecientes o influenciadas por el surrealismo, esto resulta así porque “[las diáforas] yuxtaponen (como lo hacen los surrealistas) los elementos para crear nuevos agrupamientos. Son pues más analógicamente creativas que esclarecedoras en el plano epistemológico (como lo queía Eco). Townsend (1978) dirige esta teoría original a una crítica aparentemente irrefutable: ¿cómo explicar que no conviene cualquier yuxtaposición? Ya que si la diáfora es creativa produce un nuevo absoluto, desconocido incluso por su autor (de otra manera, preexistente, no sería más que una epifora...) En consecuencia uno está obligado a recurrir a un mecanismo vago e inexplicado como lo es la ‘imaginación creadora’. Parece no existir más que una sola una [sic] forma de salir de este círculo, la elegida por la propia naturaleza: mutación aleatoria y selección. El pensamiento de Atlan (1987) se orienta en este sentido” (Edeline, 2009, pág. 40).

¹⁴ Un aspecto importante de la yuxtaposición será su mecanismo para servir como elemento simbólico, ante lo cual, no resultará extraña la vinculación entre metáfora, símbolo, sueño, surrealismo e inconsciente.

- Beuchot, M. (2006). *Hermenéutica analógica y hermenéutica débil*. México: UNAM: Facultad de Filosofía y Letras.
- Beuchot, M. (2007). *Hermenéutica analógica: símbolo, mito y filosofía*. México: UNAM: Instituto de Investigaciones Filológicas.
- De Gunther, L. S. (Diciembre de 2015). La Hermenéutica analógica-icónica: una herramienta para la investigación en las artes visuales *Arte Entre Paréntesis*. Recuperado el 28 de Abril de 2018, de *Arte Entre Paréntesis*: https://arteentreparesis.unison.mx/revistas/articulos/1-rev01_art5_la_hermeneutica_analogica-icónica.pdf
- Dijk, T. V. (2014). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.
- Edeline, F. (2009). Metáfora y cognición. ¿Hacia una retórica del saber? En H. B. Vidal, *Las figuras del texto* (págs. 43-44). México: UNAM: Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Foucault, M. (2015). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Heidegger, M. (1988). *Arte y poesía*. México: FCE.

Referencias

- Medina, C. (2017). La más indirecta de las acciones: bastardía de orígenes, traición a la patria y oportunismo militante del juego curatorial postmexicano. En C. Medina, *Abuso Mutuo* (E. A. Montero, Trad., pág. 238). México: Cubo Blanco.
- Montero, D. (2013). *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- Morales, C. B. (13 de 11 de 2017). *Michael Fried. "Arte y Objetualidad" (1967). Presentación y traducción*. Obtenido de Revista Escáner Cultural: <http://revista.escaner.cl/node/6187>
- Sánchez, P. B. (2013). *Crítica(s) de arte: discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Murcia: Cendeac.
- Soto, D. D. (13 de 11 de 2017). *Universidad de Murcia*. Obtenido de Universidad de Murcia: <https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/14.David-Diaz-Soto.pdf>
- Torres, D. G. (2014). *Los críticos de arte y sus diversas funciones. Manual: Master en arte contemporáneo, Parte 1: Análisis de arte contemporáneo*. Barcelona: UB.
- Varas, A. G. (25 de noviembre de 2017). *Universidad de Málaga*. Obtenido de Riuma: <http://hdl.handle.net/10630/8810>
- Venturi, L. (1964). *Historia de la crítica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- Holter, T. (2002). Crítica de arte. En H. B. (Ed.), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo* (pág. 80). Madrid: Abada.
- Guash, A. M. (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Madrid: Akal.
- Cuauhtémoc Medina, y. R. (Marzo de 1993). Museos. ¿El museo mexicano? Pésima idea. (J. O. Oliver Debrouse, Ed.) *Curare. Espacio Crítico para las Artes*, 4-5, 3.
- Blanco, Á. G. (1999). *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid: Akal.
- Buchloh, B. H. (2 de octubre de 2017). *Formalismo e historicidad*. Obtenido de Museo Reina Sofía: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/3BB_es.pdf

Sitios de las hojas de sala

- Museo de Arte Carrillo Gil: <http://www.museodeartecarrillogil.com/>
- Museo Jumex: <https://www.fundacionjumex.org/es>