

# Una mirada hermenéutica del *Laúd Plasmaht*

>Adriana López Nava

>Dalila Cárdenas Trejo\*

## INTRODUCCIÓN

El *leit motiv* de este texto es presentar un análisis general de la obra de arte, el *Laúd Plasmaht*, del artista mexicano Ariel Guzik, desde una mirada hermenéutica, pues es esta mirada la que posibilita una conversación entre aquel que analiza y trata de comprender y la obra de arte. El posicionamiento ético que se hace en torno a esta investigación conlleva a dejarse seducir por la experiencia estética que se vive ante una de las piezas de bioarte sonoro mexicano más sensibles, resultado de la relación hombre-naturaleza en nuestra contemporaneidad. La manera en que se reflexiona acerca de esta obra deja a la luz una serie de interpretaciones estético-ontológicas que se accionan al dejar fluir la sonoridad que emana del *Laúd Plasmaht*.

En este análisis se amplían los horizontes con un atisbo hermenéutico que no tiende a únicas interpretaciones pero que tampoco se pierde en la equívocidad de infinitas, no hay un punto de partida específico para poder interpretar, de ahí que surja un modelo interpretativo al que llamamos *la triple espiral hermenéutica*. Este diagrama en forma de espiral es la suma de conceptos

*La mayoría de las propuestas de bioarte en el mundo se interesan principalmente por hacer uso de la biotecnología a través de la manipulación genética.*

que no sólo son coincidentes entre sí, sino que desde diferentes perspectivas, se dirigen hacia un mismo campo de sentido; el tejido de estos parecidos momentos: la experiencia estética según Hans Robert Jauss, la *triple mimesis* de Paul Ricoeur y la estética-hermenéutica de Hans George Gadamer; detona las múltiples significaciones y formas de leer a una obra de arte, de experimentar frente a ella, en un proceso que vuelve y pasa, que va y viene por el mismo lugar, no termina, no inicia, sólo continúa como un ciclo perpetuo y cambiante, aplicando también la teoría de Martin Heidegger respecto a las obras de arte, para poder descubrir aquellos mundos que la obra devela, verdades que se descubren solo al *dejar ser* al *Laúd Plasmaht*.

## BIOARTE

El *Laúd Plasmaht* es una obra de bioarte sonoro en la escena del contexto mexicano contemporáneo. El bioarte es una rama del arte que se caracteriza principalmente por juntar elementos de la naturaleza con técnicas científicas y tecnológicas que dan como resultado una obra de arte. Se puede pensar que el concepto bioarte en un concepto en pro del medio ambiente sin embargo, no todas los experimentos bioartísticos resaltan lo bello de la naturaleza, tal es el caso de *Bunny*, el conejo fluorescente, del artista brasileño Eduardo Kac, que a pesar de figurar como bioarte y ser la más representativa de este género, está sujeta a muchas críticas éticas y morales respecto a lo que sí se puede considerar arte o no.

La mayoría de las propuestas de bioarte en el mundo se interesan principalmente por hacer uso de la biotecnología a través de la manipulación genética pero el bioarte no es sólo eso, abarca también técnicas que no intervienen orgánicamente y que pueden ser efímeras como el caso del *Land Art*. En el panorama general mexicano, el bioarte aspira a ir más allá que la simbiosis de organismo vivos y tejidos celulares,

\* Egresadas de la carrera de Comunicación Social en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco.



*Tortuga golfina (Lepidochelys olivacea).*

pues si bien hay proyectos que se interesan en la manipulación genética, las posibilidades para lograr sus objetivos son pocas principalmente por la falta de financiamiento. A pesar de ello la escena artística mexicana propone creaciones robóticas, electrónicas y digitales que se apegan mayoritariamente a reposicionar, por medio del arte, al hombre frente al entorno natural, es decir el arte se desempeña como un intermediario sensibilizador entre estos dos, aprovechando la tecnología para hacer piezas tanto visuales como sonoras y es aquí donde la obra de Ariel Guzik, *Laúd Plasmaht* se inserta como bioarte sonoro.

#### ¿QUÉ ES EL LAÚD PLASMAHT?

El término laúd se ha usado desde la Edad Media para designar a todo instrumento que tenga cuerdas y que éstas se encuentren en paralelo a la caja del instrumento, existiendo así una familia que por poseer similares cualidades sonoras y estruc-

tura física se les conoce con este nombre. Los primeros laúdes datan del siglo XIV, en un principio estaban hechos de cuero, lo que hacía que el sonido generado fuera más grave; después el material con el que se elaboraba se cambió a madera -de hecho el término *ud* significa madera o vara flexible- este nuevo material de confección permitió una mejor resonancia de las cuerdas, generando un sonido más suave, como el tocar de un arpa; inclusive en las artes plásticas se suele representar como un símbolo de armonía.

Es de este instrumento que el artista mexicano, Ariel Guzik, toma las bases para crear su obra *Laúd Plasmaht*, dada a conocer en 2007. La diferencia entre la concepción medieval del laúd y el *Laúd Plasmaht* es que el intérprete del siglo XV podía ser cualquier individuo que pulsando o friccionando las cuerdas del instrumento, generara no sólo sonidos, sino piezas musicales; en cambio, el *Laúd Plasmaht* produce dichas piezas a partir de la conexión electromagnética que tiene cualquier planta viva.

Su apariencia física se asemeja a la de una semilla alargada, el *Laúd* se expresa expuesto al mundo, como un ir y venir del exterior hacia lo más profundo, como un desentrañar lo inmerso dentro de él, que a su vez se encuentra fuera de éste. Su forma de semilla representa la vida, la feminidad, el renacer de las sensaciones y emociones que el hombre ha olvidado.

La construcción del *Laúd* se hizo en tres partes; fue necesario doblar la caoba, dejándola remojar en agua hasta que pudiera ser moldeable. Finalmente, se le dio la forma, cubriéndola con una hoja de madera mapple. En su interior puede llevar consigo una carga independiente, para que en determinado momento el *Laúd* y su ejecutante, sean totalmente autónomos. La conjunción de energía y vibración de las plantas en el *Laúd*, permite que la naturaleza se manifieste sonoramente y se genere así, una atmósfera acústica cinagética producida por los impulsos eléctricos de las plantas. La melodía producida por ellas es única e irrepetible.



*Rana leopardo (Lithobates spectabilis).*

# 16

Cinzontle

Ariel Guzik, agobiado por el desmoronamiento de los valores, la falta de interés generalizada y la casi nula responsabilidad del ser humano hacia la conservación, el aprecio y el cuidado a la naturaleza y al sitio que éste ocupa en el mundo, es que decide expresar una parte de esta tragedia contemporánea mediante un instrumento que logra seducir al contemplador. Con el *Laúd Plasmahit*, el artista propone que la gente sea partícipe en una experiencia en la que se intenta crear una atmósfera de reencantamiento con el mundo a través de la mera contemplación, anunciar un lenguaje que va más allá de las palabras.

### ¿POR QUÉ ONTOLOGÍA, ESTÉTICA Y LA SONORIDAD?

Pareciera que en la concepción formal del arte, todos los autores coinciden en que el arte es una forma de comunicar y expresar sentimientos

e ideas del hombre respecto a su relación con el mundo. Pero el arte puede ser mucho más que eso: es una herramienta de transformación social, que permite develar los equívocos de la realidad aceptada y posibilitar otras formas de entendimiento de la misma, abre alternativas para la mirada de aquel, que cautivo de ella, se posa ante otra forma de comprender, no sólo a la obra de arte, sino al entorno entero. Ha habido desde los primeros siglos de nuestra era, una discusión respecto a los límites que tiene el arte, así como la relevancia de la Estética como elemento constitutivo en él; puede afirmarse que la Estética es tan antigua como el arte, incluso tan antigua como la sociedad, ya que puede hablarse de la dimensión Estética en el campo de la acción, como una experiencia y entenderla también como un conjunto de reflexiones y postulados teóricos que se interesan por dicha dimensión, es decir, como una materia. En el

caso del *Laúd Plasmahit* no podemos considerar únicamente a la Estética como eje interpretativo, esta va de la mano de la ontología y la sonoridad, pero ¿Por qué consideramos a estos ejes?

- Porque es la Estética el punto de partida que permite, primero visualizar la obra, después analizarla y finalmente poder mirarla, entendiendo que no es lo mismo ver que mirar. No se aborda a la Estética únicamente como una disciplina filosófica que nos da modelos de reflexión, sino como una dimensión de la experiencia frente a la obra. Ambas formas propician no sólo un posible análisis, sino un modelo para poder comprender los sentidos en las obras de arte.
- En tanto que la ontología permite abordar al *Laúd Plasmahit* desde una perspectiva que aspira a mirar más allá de lo matérico, esta línea propicia un descubri-

miento de la esencia de la obra y del *ser*. Es la ontología la que permite avizorar al individuo que se posa frente a la obra, la concibe más allá de su pura forma y así, trasciende con ella, pero más que eso, es mirar con atención a la obra para descubrir que es ésta la que ofrece las verdades y los nuevos mundos al individuo. Se trata de una experiencia que aspira a llegar al centro de la obra, al corazón de ella, para poder desentramarla y con ello generar una empatía dialógica en la que no hay un mensaje único o una lectura verdadera, sino una constante alternancia entre ambos actantes (obra-espectador).

- La sonoridad existe en el *Laúd* esencialmente porque esta “no dice algo” y nosotros escuchamos, dejamos de oír para poder comprender, para lograr establecer un compromiso entre cada actuante, entre la obra y el que escucha, el que mira, el que siente e interpreta. Es por esto último que el acto de escuchar figura un destino regenerador, al ser ya un agente activo y no pasivo de la vida cotidiana, se trata de un elemento esencial para el entendimiento entre los seres, y no sólo los humanos, dando paso a una reflexión acerca de los momentos que posibilitan el lenguaje, el habla y la escucha. Es decir, hay que escuchar para mirar, para sentir, para *ser*.

A partir de esto, resulta una interpretación que se desarrolla en tres momentos, que no necesariamente suceden en orden cronológico, la lectura se puede hacer en el orden que al espectador o artista le resulten más lógicos, pues para ello fue diseñada la *triple espiral hermenéutica*. Sin embargo para facilitar la comprensión del lector estos tres momentos los situamos respecto a la experiencia desde la creación de la obra, después la presentación de ésta al mundo y por último la re-significación del contemplador.

### 1.- La epifanía del *ser*.

Es aquí donde los saberes adquiridos de artista se ponen en juego para la confección de una obra que surge a partir de un momento epifánico que Ariel Guzik tuvo durante su juventud sobre cierto sonido que escuchó en un entorno natural, solitario y pacífico. Aquello que escuchó y miró, que sólo él sabe con exactitud, despertó un profundo interés que lo hizo inquirir en el campo de lo sonoro, por descubrir

### *Posicionar al artista como un romántico contemporáneo va más allá de la nostalgia que abarca las premisas del romanticismo.*

y exponer los sonidos que se encuentran en la atmósfera y que no son producidos por el hombre, por aquellos que provienen o pueden provenir de otras fuentes pero que habitualmente son invisibles al oído humano.

Esta idea deja entrever que existe cierta inspiración romántica que se hace presente en esta forma de arte contemporáneo. Este intento de internar al público en un instante sin palabras para lograr una experiencia sensible tiene rasgos similares a los del romanticismo alemán.

Hablar del reencantamiento del mundo como lo hace Ariel Guzik es hablar de una sociedad que se encuentra distante de la naturaleza, del hombre que ha perdido el asombro ante los detalles, que sencillamente ha dejado de valorar su entorno, el intentar reencantarlos a través del arte recobra la sustancia de un romanticismo que logra un equilibrio entre la razón intelectual y el espíritu humano en un movimiento estético que tiene como principio de continuidad la armonía

entre los seres humanos y los otros entes del mundo.

Para Ariel, esto representa un cegamiento de la sociedad, otro motivo más para confeccionar un instrumento que permita ya no la intervención directa del espectador, sino una plena contemplación sin tacto. Se entiende que el contemplar no sólo es callar, no sólo es mirar, no sólo es respirar, contemplar esta obra es abrir todos los sentidos y descubrir y al mismo tiempo es recordar un mundo del que ya nos sentíamos ajenos. Posicionar al artista como un romántico contemporáneo va más allá de la nostalgia que abarca las premisas del romanticismo, es colocar principalmente a la obra como mediadora del mundo y tierra, de concebir más que buenos deseos en objetos bioartísticos que hablan por sí solos. El *Laúd* es pieza importante de entre todas sus creaciones porque logra exaltar la voz del que no tuvo voz, la de una planta que es metáfora de todo ser vivo y de una obra que hace callar al hombre, aunque sea por un instante para que la naturaleza hable.

En palabras de Guzik, el *Laúd Plasmaht* no es una obra de arte, sino una herramienta de trabajo, de un trabajo interior e individual que lo ha llevado, junto con cada una de sus demás obras, al lugar donde está: un lugar tranquilo pero susceptible, pues cada experiencia se traduce en una herramienta nueva y con ello, en un nuevo encuentro con su propio ser, un lugar que está tan al borde de las sensaciones y de los encuentros que incluso puede generar miedo e incertidumbre.

Es la *tierra*, en el sentido que Heidegger plantea, la que abraza a todo ser vivo o inanimado. La *tierra* es un sitio que guarda a la materia prima, es protectora de la fabricación del *Laúd Plasmaht*, poseedora de la objetivación que resulta de una lucha por la expresión espiritual del artista. Podría entenderse a la *tierra*, como un conjunto sensualista que recoge a cada hombre durante

cada acción creativa, haciendo de esos actos un producto concreto, una reacción sensible además de razonada. *Tierra*, es entonces el lugar donde la obra reposa, donde se instala sugiriendo la existencia de otros mundos.

Después de que el *Laúd* logra instaurarse en el campo de lo terrenal pone de manifiesto *mundos, mundo* es aquí algo distinto a lo que cotidianamente conocemos como el lugar que habitamos espacial y geográficamente. Heidegger concibe a la conciencia que adquiere el hombre respecto a su destino histórico como el *mundo*, como lo conformado por experiencias que responden a una determinada época y para cada ser humano.

Así pues, *tierra* y *mundo* son elementos que habitan en la obra de arte, que ayudan a percibir más allá de su valor únicamente matérico o *cosico*, sino que en su seno se distingue también el valor estético proveniente o no de una revelación que atañe al carácter ontológico de la *tierra*. *Mundo* y *tierra* no son elementos antagonísticos pero sí están en una lucha constante. La obra de arte, su verdad, se encuentra entre la desgarradura de estos elementos.

## 2.- El dejar ser

El *Laúd Plasmaht* funciona y se acciona a través del mundo vegetal, para sumergir a quienes espectan en una suerte de contemplación que propiciará posiblemente, si bien una trascendencia o por el contrario sólo un espectar.

La trascendencia en este sentido reside en que cada ser humano trae consigo un mundo pre-establecido, nacemos con especificaciones en un campo conceptual y contextual. El mundo que vemos, olemos o sentimos no lo descubrimos nosotros sino que era un mundo que ya estaba dado desde antes de nuestra concepción por una cultura o un mundo histórico. Por ende, las experiencias que tenga el individuo frente a las

## ***La principal propiedad del Laúd en esencia es la sonoridad porque, como herramienta, permite que el ser de la planta sea escuchada, cante y por ende, se comunique.***

infinitas situaciones que viva, involucran muy particularmente las vivencias adquiridas a lo largo de su existencia. Estas prefiguraciones se manifiestan eficazmente frente a una obra de arte, y es por ello que no se puede hablar de únicas interpretaciones. La experiencia estética que cada espectador realiza nunca será la misma, para algunos el mundo prefabricado les ha mostrado que el mundo tangible es una esfera de posibilidades, para otros es sólo un mundo material.

El espectar no es sólo es transitar en un museo o galería de arte sin prestar realmente atención, espectar, leer la descripción de la obra y seguir, tomar evidencias fotográficas y continuar por el siguiente cuarto donde se expone otra pieza y así sucesivamente, aunque el sólo espectar remite a estas y otras más desgastadas acciones, como un proceso obligado y sin pautas, el fruir implica también una experiencia reflexiva e intelectual que abarca además, emociones, sensibilidades. Sin embargo, no todos los espectadores reflexionan sobre el *Laúd Plasmaht*, cuando lo hacen con paciencia y con calma e involucran sentimientos y razones es que puede decirse que funge ya no sólo como un espectador más sino como un contemplar.

Para aquel que logra contemplar la obra, los referentes históricos-contextuales le permiten admirar al *Laúd Plasmaht* con detenimiento y cuidado, reflexiona sobre su vida y sobre la vida que evoca de la sonoridad que acciona en la obra. Deja

de verse al *Laúd* como un artefacto sonoro para enfrentarse a la mágica o repulsiva realidad que se disfraza de una planta comunicadora, como emisora, una planta como el ser vivo que también habita en la tierra y que indiscutiblemente es otro mundo. El contemplador transita por una dinámica de entendimiento, las emociones comienzan a tener sentidos y los sentidos se ven trastocados.

Es a partir de ese presente, que el contemplador transforma el llano y vasto mundo que antes conocía. El *Laúd* le ha provisto de conocimiento nuevo, el que mira se da cuenta en esta fase del punto esencial, ya no es la creación humana la magnificencia de la contemplación, ni tampoco es la apreciación de los materiales o la forma que tiene el *Plasmaht*, sino lo que está más allá de toda la tierra de la obra, eso que se halla en su centro metafóricamente y que hace dar vida a la obra, el mundo vegetal. Su experiencia permitirá acontecer la verdad ¿Qué verdad? ¿Cuál o cuáles? Para cada contemplador la verdad acontecerá de diferentes maneras, y sólo en el des-ocultamiento del *Laúd* la encontrará, el des-ocultar de un organismo que no tiene el mismo lenguaje de los seres humanos, donde las implicaciones de sentido se exaltan a través de otro lenguaje, habitualmente inexistente pero ello no evita que puedan expresarse, pues lo hacen día a día en su ciclo natural, lo hacen cuando funcionan como ornamento, lo hacen cuando se hacen presentes también como recurso o materia prima en su explotación para la fabricación de objetos. Que hay un des-ocultamiento específico en el *Plasmaht*, es evidente. Para este tipo de contemplador, el *Laúd* logra mostrarle la tensión entre esas tantas realidades que se le han adjudicado cotidianamente al mundo vegetal y la otra realidad de mostrarse como otro. La planta y el ser humano sin hegemonías, en un mismo nivel.

La principal propiedad del *Laúd* en esencia es la sonoridad porque,





*Gaviota reidora (Larus atricilla).*

## 19 Cinzontle

como herramienta, permite que el *ser* de la planta sea escuchada, cante y por ende, se comunique. El *Laúd* compone sonido, el único medio por el cual los espectadores pueden re-enamorarse de las plantas, revalorarlas y hacer conciencia de su existencia, pues las plantas como cosas que han pasado a la cotidianidad, se han vuelto un elemento más del acostumbrado paisaje visual que bombardea a la sociedad. Los sensores colocados en las plantas dan pie a la sinfonía, una sinfonía hecha por algo no imaginado, una cosa tan existente y presente como el individuo mismo.

El *Laúd* es quien concede a las plantas un canal de expresión, sus vibraciones logran transmitirse interpretándose en melodías y es cuando las plantas comienzan a charlar. No en un diálogo, sino más bien un discurso que no dice más que lo que al individuo le refiere; en este momento, el contemplador comienza a capturar esos rasgos identificativos que lo hacen asemejarse con la planta. El *ser creado* se

convierte en *ser-creatura* de la obra, la persona que contempla mira ya no como antes lo hacía, pues previo a esta experiencia sólo veía lo inmediato, ahora acciona miradas. Este momento configurativo es el resultado de prefiguraciones que dieron cuenta para enunciar que no todos los que presencian al *Laúd Plasmaht* tendrán una revelación, por llamarlo de alguna manera.

El contemplador logra llegar hacia un saber que halla en la mera contemplación del *Laúd Plasmaht* pues está permitiéndolo ser. Conoce al *ser* en su sentido sonoro y el *ser* de la planta que vendrá a regenerar la perspectiva de vida, de sentidos y conflictos, pasará de un mero conocimiento a un verdadero querer saber del *ser* planta, de su mundo y lo que significa en la patencia de la obra.

Cuando el contemplador está frente al *Laúd* ve más que un instrumento que suena y que genera ciertas sensaciones inconmensurables que rebasan el cuerpo mismo, éste advierte en la obra mundos

nuevos y con ello supera sus propios referentes para reconstruirlos y configurarlos en una nueva historia. Por ello, el *Laúd* viene al mundo como cómplice para el ser humano en un camino que promete generar respuestas ante el inagotable desapego y desinterés que el hombre moderno tiene con la naturaleza, en este caso con las plantas, y también consigo mismo, pues al observar de primera vista la obra, sorprenderá que sea una planta la base elemental de aquello que se percibe en la escucha, y surgirá entonces la interrogante sobre el lugar que ocupa el hombre dentro del mundo vegetal, papeles invertidos, ahora la planta se descubre en su inmensidad.

### EL SER EN OTRO Y PARA EL OTRO.

La experiencia que se vive frente al *Laúd Plasmaht* reposa sobre un momento *cathartico*, comienza la reconfiguración del mundo de aquel que contempla, los sentidos

se resignifican, cuando el individuo logra atravesar la pura forma, es decir, la tierra del *Laúd* para llegar finalmente a su esencia, es cuando él mismo logra trastocar su propia esencia; a partir de la mirada que mantiene con la obra, el individuo deja de ser espectador para convertirse ya en contemplador: intérprete de los mundos que ha abierto. Pasa a reinventar sus propios espacios dentro de su realidad, se posiciona frente a la obra y se desarticula junto con ella; logra comprender la importancia de ese *otro* que está frente a él y que el *Laúd* le ha dejado no sólo ver, sino discernir. Entonces se coloca en la misma posición que la planta, ya no es hombre en tanto que su materia y forma lo delimitan como tal, se transforma en un ente sin categorías, en un ente que viaja por los mundos que el *Laúd* le ha revelado.

Las referencias que el contemplador encuentra en el *Laúd* son tales que le permiten, más allá de sólo contemplarlo y entenderlo, *dejarlo ser* a partir de su propia visión, de sus propias historias que le han permitido conectar con el *Laúd* para así, entender a la planta. El *Laúd* abre no sólo posibilidades de perspectivas diferentes ante las diversas realidades de los múltiples contempladores que se posicionan frente a él, sino que al mismo tiempo muestra, de una forma nueva, la existencia de esos dos seres que se hallan frente a él: uno conectado abriéndose, dejando al descubierto su esencia; el otro entrando a ese nuevo mundo, caminando por un sendero mucho más apacible que el cotidiano. No sólo se ven mundos nuevos a través del *Laúd*, éste también es un espejo que refleja el mundo propio. Accidentes circunstanciales que llevaron al individuo hasta ese lugar. Historias incontables que le han permitido ser de ese modo y no de otro.

Esta obra descubre un ser que se creía olvidado, deja huellas significativas en el intérprete, está

constituyendo también una narración, pues el *ser* de la planta es expuesto ante otro ser igualmente frágil, esa fragilidad deviene del despojamiento de sus “realidades” y es justamente esta retirada la que permite que ambos entes se muestren libres. Y al mostrarse con total libertad pueden entonces comunicarse, la comunicación constituye aquí elemento *a priori* de la narración.

No se hace referencia a la comunicación cotidiana, aquella que todos practican a diario donde existe un emisor, un receptor y un canal –evidentemente estos elementos no están presentes en la experiencia con el *Laúd*– esta comunicación consiste más bien en una interacción de esencia, de *ser*, pues en la medida que el *Laúd* logra atravesar las superficies del contemplador, éste se va adentrando a su propio centro y con ello trastoca también el centro del *ser* de la planta. Es ahí donde surge una suerte de estallido que invade al individuo, el momento *cathartico* es el instante donde todo lo que había imaginado puede ser posible, pues se rompen las barreras del tiempo y la metáfora renacentista de la ventana, se atraviesa; los límites marcados por la cultura y por el propio individuo se desvanecen.

#### BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. *Problemas de física*. Editorial Gredos. Madrid. 2004.  
 Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económico. París, Francia. 1957.  
 Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós. Barcelona. 1992.  
 Benítez Valero, Laura. *Bioarte. Una estética de la desorganización*. Tesis doctoral.  
 Berger, John. *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2002.  
 Eco, Humberto. *Historia de la belleza*. Editorial Lumen. Italia. 2006. p. 275-294.  
 Cage, John. *El futuro de la música: credo. Escritos al oído*. Murcia, Colegio Oficial de Apare-

jadores y Arquitectos Técnicos, Colección de Arquitectura. 1999.

Foucault, Michel. *Los intelectuales y el poder*. Editorial La Epiqueta. Madrid. p. 77 – 86

*Estrategias del poder*. Páidos. México. 1999.

Gadamer, Hans George. *Estética y Hermenéutica*. Editorial Tecnos. Madrid. 1996.

*El giro hermenéutico*. Editorial Cátedra. Madrid. 2001.

*La actualidad de lo bello*. Ediciones Páidos. Buenos Aires. 1996.

Gombrich Ernest H. *Historia del arte*, Trad, Rafael Toriella. Editorial Diana. Hong Kong. 1995.

González Valero, Antonia, *Mythos y mimesis* Barcelona: Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona. 2013.

Heidegger, Martin. *La pregunta por la técnica*. Ediciones el Serbal. Barcelona. 1994.

*Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económico. 1958.

*Carta sobre el humanismo*. Alianza Editorial. Madrid. 2000.

*Introducción a la metafísica*. Gedisa. Barcelona. 2001.

Hegel, George W. *Estética: introducción*. Editorial Leviatán. Argentina. 1983.

Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Editorial Taurus. Madrid. 1986.

*Pequeña apología de la experiencia estética*. Editorial Constanza. Alemania. 1972.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Biblioteca virtual universal. 2003.

Lenkersdorf, Carlos. *Los hombres verdaderos. Voces y testimonios tojolabales*. UNAM y Siglo XXI. México. 1996.

Lévinas, Emmanuel. ¿Es fundamental la ontología? Entre nosotros. 1951.

*Entre nosotros: ensayos para pensar en otro*. Editorial Pre-Textos. 1993.

*El tiempo y el otro*. Ediciones Paidós Ibérica. 1993.

*Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Ediciones Sígueme. 2002.

Lizarazo, Diego. *Iconos, figuraciones y sueños. Hermenéutica de las imágenes*. Siglo XXI editores. México. 2004

Nancy, Jean-Luc. *A la Escucha*. Amoorrtu. España. 2002.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración, Tomo I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Editorial Siglo XXI. México. 1995.

*Sí mismo como otro*. Siglo XXI editores. México. 1996.