

Julio Le Parc: investigar experimentando

En 1981, en un comentario al respecto de la Ponencia de Juan Acha para el encuentro *Artes visuales e identidad en América Latina*, organizado por el Foro de Arte Contemporáneo en la Ciudad de México, Julio Le Parc, a la vez que cuestionaba las premisas de Acha al respecto de la tensión entre “arte culto” y “arte popular”, sentaba su posición frente al lugar que debería ocupar el arte en relación a la cultura de masas y de consumo, la forma que se debería asumir a un espectador activo y no contemplativo en relación al arte y sobre todo, la manera en que las obras adquieren valor.

Para Le Parc, el valor de una obra no es inmutable ni mucho menos natural, sino que debe ser producido en relación a una nueva forma de distribución y del juicio artístico. Al replantear la manera en que se asigna el valor, que siempre estaría en relación a diferentes agentes artísticos, pero primordialmente considerando al espectador, dicho valor no sería impuesto jerárquicamente ni por la crítica ni por la historia sino más bien por las mismas interacciones. Se generaría así una operación de validación localizada y contextualizada que provocaría una conciencia colectiva en relación a las realidades latinoamericanas. Además, replanteaba una nueva forma de cosmopolitismo cuya base era el diálogo abierto que generara nuevas formas de interrelaciones internacionales.

Decía Le Parc en ese entonces que

La relatividad de una obra de arte y su función social es algo sabido, a tal punto que una misma obra en ciertas circunstancias pueden ser usadas en apoyo a la relación y en otras a formar parte del patrimonio revolucionario. [...] Más que imputar a algunas de las partes las causas de todos los males que aquejan nuestras artes plásticas, ya sea en el comportamiento del

productor artístico, ya sea la exclusivista valorización de la crítica de arte, etc., se trata sobre todo de subvertir el sistema cultural.

Lo que dice Le Parc en esa ponencia es complejo porque articula diferentes cuestiones a la vez y cada una de ellas debe ser tratada a detalle. El asunto es que este texto de 1981 va a sintetizar algunos de los planteamientos que Le Parc venía gestando desde comienzos de los 60 y hasta 1968, cuando hacía parte del Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), y luego como artista individual durante la década de los 70. Precisamente una de las premisas fundamentales que mueve todos sus planteamientos tiene que ver con la idea de experimentación y de investigación artística que es lo que le permite hablar de un tipo de arte absolutamente inestable, inclasificable y que pudiera generar las relaciones a las que me refería más arriba.

El propósito de Le Parc es entonces desfondar una serie de supuestos a partir de la articulación de relaciones de agentes e instituciones del arte en función de la realidad contemporánea: una transformación que depende de una toma de conciencia provocada por el arte, que permita localizar intereses y debates en los que participe la sociedad activamente. Esa toma de conciencia que está relacionada con la manera en que se asigna el valor a las obras, pero también a la realidad local, está sustentada en la relación entre experimentación e investigación que es uno de los aspectos fundamentales de su trabajo y es lo que va a guiar todos los aspectos determinantes de su obra.

La exposición *Julio Le Parc: Encuentros visuales* exhibida en la Galería RGR de la Ciudad de México en septiembre de 2022 muestra esa insistencia en la experimentación del artista a partir de obras bidimensionales y tridimensionales móviles, enfocada en tres momentos importantes de su trayectoria (1959-1972-1988/2022). Centrada en los efectos visuales y corporales que las obras pueden producir, la exposición también es una búsqueda y a la vez una afirmación por las condiciones tecnológicas en el arte. Así, se demuestra que la experimentación

tiene dimensiones visuales, sociales y tecnológicas concretas y localizadas que es preciso interrogar.

Experimentación-investigación

Es muy importante destacar que, históricamente hablando, mucha de la crítica y de la historia del arte que se ha referido al trabajo de Julio Le Parc (y del GRAV) trata a su obra como cinética, geométrica, abstracta y latinoamericana, generando así unas categorías con las que se clasificaría posteriormente. Sin embargo esas clasificaciones son inútiles porque solo describen superficialmente el trabajo del artista y lo supeditan a cierto formalismo, estilo o tendencia: es cierto que las figuras en las obras de Le Parc, tanto tridimensionales como bidimensionales son geométricas; también es verdad que algunas de ellas se mueven por mecanismos tecnológicos; y por supuesto son abstractas en el sentido en que no son representaciones realistas. Pero eso solo es una lectura absolutamente reduccionista de la propuesta del artista, cuyo centro es la experimentación y la investigación.

En ese sentido, ¿qué habría que entender por investigación y por experimentación? Por un lado, la investigación le permite a Julio Le Parc establecer relaciones entre diferentes tipos de experiencias y fenómenos que pueden parecer antagónicas, pero que en realidad son polaridades en las que se mueve su trabajo. Esas relaciones son, sin embargo, son muchas veces contradictorias como él mismo lo ha reconocido. Por ejemplo, una de las premisas más importantes de su obra tiene que ver con la posibilidad de generar experiencias específicas en los espectadores a partir de una interacción con ellas. El objetivo es entonces provocar una reacción en él, que depende de su sensibilidad y su presencia, y no una interpretación o una forma de retórica. En ese sentido, la obra no se encuentra en la materialidad del objeto ni tampoco en el espectador sino más bien en la relación que se establece entre una cosa y la otra.

Lo que se busca es una postura del espectador (en un sentido literal pero también figurado) frente a lo que ve. Así, las figuras geométricas y el movimiento solo son el pre-texto que permiten que el espectador actúe frente a lo que ve. La investigación tiene que ver con ese espacio intersticial pero la experimentación –y eso es lo que permite generar muchas obras al respecto- es la manera en que se puede configurar la propuesta de diferentes maneras. O incluso, la forma en que la obra va cambiando por acción del movimiento de la luz y los motores. A pesar de la sencillez formal de muchas de sus obras, las combinaciones y reconfiguraciones de cada uno de sus elementos produce a su vez diferentes tipos de experiencias. Es en ese sentido que la investigación y la experimentación son correlativas y son parte de la misma propuesta. Así, la obra de arte no debería ser calificada en términos estéticos, una de las premisas de la cita referida más arriba. La obra de arte crea un valor, no en la medida en que pueda ser “solo” apreciada, sino más bien es posibilitadora de relaciones múltiples en la que el espectador es protagonista.

Por un lado, el caso de la serie *Surface-couleur* (1959) es significativo porque a partir de una recombinação de puntos, cuadros y líneas de color en cuadrículas, Le Parc puede visualizar cuál es la composición que más conviene para generar diferentes efectos visuales. En efecto, el trabajo en serie es fundamental porque es lo que permite generar variaciones en relación al efecto que el artista desea producir. La experimentación es entonces la posibilidad de tener diferentes efectos en función de distintas composiciones. En estas obras no hay nada definitivo porque los colores son susceptibles a ser re combinados, generando así una infinidad de experiencias posibles. Es un juego de prueba y error que cuestiona profundamente las condiciones auráticas de la obra al señalar las variaciones en cada una de las versiones y a la vez no es un arte producido en masa ni está hecho para un consumo inmediato.

Por otro lado, las obras móviles y que usan motores implican siempre un desplazamiento tanto del espectador porque deben ajustar su mirada a medida

que la obra le plantea un trayecto, afectando también la posición del cuerpo. Por ejemplo en *Continuel lumière mobile carré alvéolés* (1960-2007) unos espejos cuadrados que están suspendidos del techo se mueven mientras dos lámparas los iluminan desde abajo. Por supuesto para que el efecto se produzca, el espectador tiene que entrar a una habitación oscura. Lo que se ve, además del movimiento de los espejos es la luz que se refleja en cada uno de ellos. Lo que se busca acá es que el espectador se haga consciente de su entorno y de las relaciones entre reflejos y objetos que están presentes. La experimentación en ese sentido tiene que ver con la incidencia de los materiales y la tecnología en un entorno que el artista propone, y en el que el espectador participa: no es una mera visualidad sino la conciencia de una corporalidad y de una espacialidad.

De la misma manera, en las propuestas del artista argentino existe también una tensión entre lo colectivo y de lo individual por un lado; y entre el espacio abierto de la ciudad y el cerrado de la galería o museo. Por ejemplo, uno de los objetivos del GRAV, era desmitificar la idea de autoría individual y comenzar a trabajar en una colectividad que no permitiera identificar específicamente a quién pertenecía esa obra. El propósito, además, era cuestionar la autoría en relación al mercado del arte y la fetichización de los objetos. Por ello, muchas veces Le Parc produjo series de obras. Sin embargo, y aunque pertenece al GRAV, el artista sigue trabajando individualmente y es invitado a participar en el Pabellón de Argentina en la Bienal de Venecia de 1966, en la cual recibió el Gran Premio Internacional de Pintura.

Justamente, ese mismo año, participa en una de las exhibiciones icónicas del GRAV, *Une journée dans la rue* en la ciudad de París. Esa obra, pensada para que el público participara en una suerte de momentos dispersos por la ciudad, fue hecha con el propósito de una interacción colectiva con la obra: un colectivo que colectivizaba sus obras. Cada uno de los momentos o “estaciones” de la propuesta estaban dibujados en un mapa que el mismo Le Parc había realizado, en el que se indicaban las actividades y los horarios de cada una de ellas. Por

ejemplo a las diez de la mañana en la esquina de la avenida Champs Élysées y la rue La Boétie, a medio camino entre la Place de la Concorde y el Arco del Triunfo, se proponía a la gente desmontar y montar una “estructura permutacional” con placas cuadradas de plexiglás transparente de 40 centímetros de lado diseñadas por Francisco Sobrino (uno de los miembros de grupo) que, gracias a unas ranuras en sus esquinas, podían ensamblarse con facilidad.

No obstante, vale la pena preguntar, ¿cómo es posible que el artista pueda participar en dos eventos aparentemente antagónicos, uno en colectivo y en la urbe, otro en el espacio cerrado, en una bienal? ¿uno en el que no se puede identificar una nacionalidad y otro en el que representa una nacionalidad, la argentina? La clave es pensar en la manera en que una obra de arte puede ser individual y colectiva a la vez y esto tiene que ver con la experiencia y con la cantidad de relaciones posibles que se propongan. No hay, sin embargo una correlación necesaria entre una cosa y la otra.

Tanto para Le Parc como para el GRAV, una obra de arte no está hecha para ser interpretada sino más bien para provocar múltiples experiencias. Dichas experiencias pueden ser de diferente naturaleza, pero lo importante es que el espectador siempre se vea interpelado por ellas. Es fundamental la forma en que se genera una relación entre el espacio social en el que se lleva a cabo la propuesta y el espacio individual que genera una suerte de experiencia privada. Si la propuesta es de un artista individual y se expone en el espacio de la galería, produce efectos en el espectador que están en relación a ese espacio y a esa singularidad creativa. Si la obra está hecha por el colectivo para exponerse en la calle, singulariza la experiencia individual, pero esta vez en ese espacio social. Lo importante es generar diferentes tipos de experiencia en relación a diferentes subjetividades y diferentes espacialidades. Es lo que llamó Octavio Paz una forma de crítica, al vincular de forma colectiva el arte y la vida. En efecto uno de los propósitos de Le Parc tenía que ver con la utopía de una transformación social (de la realidad social) a través del arte.

Fue Paz, tal vez el único crítico mexicano del momento que supo ver las operaciones del GRAV en la segunda mitad de la década de los sesenta. Para el crítico, los objetos en esa década se habían vuelto intercambiables y ya no representaban la fundación de un sentido como lenguaje. Sin embargo hay todavía algunas manifestaciones artísticas que operan una crítica social y al arte como el GRAV, al cuestionar las premisas del arte moderno: vuelven al trabajo en equipo; sustituyen el taller por el laboratorio; reemplazan la producción artesanal por la investigación; transforman la idea del maestro patrón por el de asociación de artistas y ponen en el centro de sus preocupaciones a la imaginación. Todo ello provoca, según Paz, que “la obra se disuelva en la vida pero la vida se resuelve en la fiesta (...) Se trata de encontrar, a través de las máquinas, una forma colectiva de consumir y consumir el tiempo.”

Así, la relación arte y vida mediada por la imaginación y la experiencia, procura una multiplicidad de relaciones que actualizan las propuestas de algunas de las primeras vanguardias como el suprematismo y el arte concreto y las contextualiza en otro tiempo. En ese sentido, son una especie de neo-vanguardia.

Ahora bien, hay muchas otras relaciones en tensión en la obra de Le Parc. Por ejemplo, es fácil señalar las de cosmopolita-parroquial, centro-periferia, pintura-escultura, singular-múltiple, estabilidad-inestabilidad, circulación-presencia, estático-dinámico, actividad-contemplación. Estas polaridades hacen que no sea posible describir su obra de forma definitiva: lo que habría que hacer, desde mi perspectiva, sería describir cada una de las operaciones específicas que se mueven entre esas polaridades, enmarcadas en contextos concretos, algo que por cuestiones de espacio no tendré la oportunidad de hacer. Sin embargo, me gustaría centrarme en otra de las tensiones evidentes en la obra de Le Parc: la relación entre autonomía y heteronomía del arte.

En 2006, a propósito de su exposición del Laboratorio de Arte Alameda en la Ciudad de México, Le Parc le contestaba a Mónica Benítez en una entrevista:

Nunca me interesó utilizar nueva tecnología ni interactuar con las grandes industrias para realizar mi trabajo, como lo hacían algunos artistas de mi época. Yo siempre he utilizado tecnología muy sencilla como motores, manivelas y lámparas, todos los elementos son muy simples. Para mí es muy importante no utilizar medios tecnológicos demasiado complicados ya que se puede caer en el riesgo de obtener como resultado una exposición tecnológica y no artística. Existen obras que utilizan elementos muy sencillos con resultados realmente poéticos y eso es lo que yo quiero lograr. Entre menos tecnología utilice me tengo que esforzar más por un buen resultado artístico. Estos elementos sencillos siempre me han proporcionado soluciones a mis problemas estéticos que he querido resolver. Mi interés nunca se ha centrado en los medios usados sino en el resultado.

La tensión entre heteronomía y autonomía del arte es acá muy importante porque es que hace posible pensar en que la utopía de transformación social debe ocurrir desde el arte y no desde, por ejemplo, la tecnología o los medios masivos de comunicación. La “poética” que se describe en este pasaje no es otra cosa que una nueva forma de ver, en función de la experiencia con las obras. A diferencia de una exposición “tecnológica”, una exposición de arte permite una interacción novedosa porque no se hace alusión al “uso” de la cosa sino que se centra en las posibles relaciones entre espacios sujetos y objetos. La máquina es lo que hace posible la relación entre la obra y el espacio social. Es una suerte de bisagra entre la poética y, lo que podríamos llamar, la política. O mejor, entre el elemento autónomo y el heterónimo del arte. Así, las relaciones posibles no está dirigidas solamente por la máquina sino que depende del espectador ser algo más que eso: un agente actuante. La transferencia del movimiento del móvil al espectador es fundamental porque es lo que genera la relación social propuesta por la obra. Pero

esto no se lograría si no se considera a la obra como un tipo de tecnología, no como arte tecnologizado.

La tecnología como acto artístico

Entre 1988 y el 2022 Julio Le Parc ha desarrollado una serie llamada *Alchimie*. En ella se pueden ver diferentes configuraciones hechas con puntos de color sobre un fondo negro. Cada una de esas obra muestra como los puntos, dependiendo de su saturación y de su disposición genera nuevas formas. Todos los puntos están realizados con los 14 colores que Le Parc ha usado durante toda su trayectoria como artista. Desde mi perspectiva esas obra no son meros juegos visuales sino que establecen un diálogo doble: primero con la historia del arte, haciendo referencia otros artistas que usaron esa misma técnica (como los puntillistas) pero también a la suya propia porque recuerdan plenamente las obras del 59; segundo hacia la tecnología de pantallas que permite configurar diferentes imágenes a partir de píxeles. En ese sentido la obra de Le Parc es una reflexión permanente por al tecnología porque permite pensar cómo es que esta constituye las imágenes contemporáneas. A pesar de que no los podemos ver claramente a menos de que la pantalla sea muy grande, los píxeles y puntos de color siempre están delante de nosotros cuando miramos nuestros celulares o computadores. Lo que hace Le Parc es magnificar y jugar con posibles configuraciones de esos puntos, haciendo ver que la imagen contemporánea también es producto de una fisiología, de una forma de ver y de percibir.

En ese sentido la obra de Le Parc no es un arte cinético sin más. Es, más bien la consideración del arte como una forma de tecnología, como un dispositivo. El objetivo de Le Parc no fue nunca hacer solamente móviles, juegos de color, ni tampoco es solo una teoría de la comunicación aplicada. Es, más bien, la toma de conciencia de que no puede haber una relación del ser humano con el mundo sin la tecnología ni la imagen, anticipando por mucho la manera en que se entiende la circulación de las imágenes actuales en los dispositivos contemporáneos. Así, la

tecnología no está afuera del arte, ni es accesoria al comportamiento humano, sino es parte fundamental de su constitución porque es lo que permite una interacción social específica en un tiempo y espacio determinados. Acá la palabra tecnología hay que entenderla en un sentido amplio, no como una técnica sin más, sino más bien como una necesidad del hombre como ser social. De esta manera, si se considera el arte como tecnología y no solo como un objeto fetiche que se ofrece a la contemplación pasiva, se puede pensar en las relaciones sociales que la implican. Así entendida, la tecnología es producto de socializaciones específicas pero también produce a su vez nuevas formas de socialización. He ahí la complejidad del asunto porque ello puede cambiar la percepción que se tiene del mundo en la medida en que el ser humano siempre está en interacción con dicho mundo a partir de creaciones y usos de la tecnología.

De hecho muchos de los textos de Le Parc de comienzos de la década de lo sesenta abordan ese problema al relacionar (e incluso redefinir) el arte en función a un nuevo estatuto del artista y del espectador y en relación a la transformación social de ese momento. En un texto escrito en 1960 (cuando hacía parte del GRAV) llamado *Eliminar la palabra arte*, señala que siempre va a haber un relativismo en relación al arte porque no puede haber un valor artístico sin considerar el presente y su “connotación social.” Además, tiene claro de que toda actividad artística es contradictoria por la manera en que se enseña y se aprende, por las convenciones históricas que conlleva y, sobre todo por la manera en que se inscribe socialmente. El ejercicio artístico sería entonces uno de desmitificación: una actividad humana centrada en “en el fenómeno visual y no en las iluminaciones abruptas que podemos recibir de nuestra inspiración o de nuestros estados anímicos.” En ese sentido el valor expresivo del arte no está dado *per se* sino que es “es el producto de una profunda e intangible identidad del hombre-pintor con su tiempo y con las aspiraciones del ser humano”.

Ese texto es muy importante porque anticipa los planteamientos de muchos de los artistas norteamericanos del arte minimal al generar una conciencia entre el

espacio, el tiempo, la movilidad y la visión del espectador y sobre todo la presencia de este como parte constitutiva de la obra. La obra de arte no está en el espectador ni en el objeto sino en la relación entre uno y el otro. Pero lo interesante es el supuesto de que el espectador cambia gracias a la apreciación visual del “objeto plástico”. En ese sentido la obra es superficial, porque lo que importa está en su configuración formal y no en, por ejemplo, su expresividad.

El cambio a lo que refiere Le Parc es la aparición de una conciencia histórica y social por la vía de la presencia simultánea obra-espectador. Así, es consciente de que la obra de arte al mismo tiempo que pertenece a su época solo puede serlo en la medida en que un espectador la vea, porque esa relación produce la conciencia del surgimiento de un sujeto contemporáneo. La obra vincularía al sujeto con su espacio real con su espacio social, replanteando las condiciones en las que se organizan los fenómenos pero también, la manera en que los sujetos se relacionan con ellos. O como él mismo lo dice “el lugar que damos a la existencia del hecho plástico no está ni en la sospecha emotiva preconcebida en el ser, ni en la realización técnica de la obra de arte misma, sino en la conjugación del ser y del objeto en un plano visual equidistante”. Es una obra que piensa plenamente en sus efectos sociales desde el arte y no desde una preconcepción ideológica.

Así, la obra de arte tiene un comportamiento inestable pero depende necesariamente de su consideración como tecnología. Los motores y movimiento que introduce en su trabajo son un aporte a la condición de presencia de la obra como “parte constitutiva del fenómeno visual”. Como decía, no es “cinetismo” sin más, sino el establecimiento de la correlación de la imagen con las formas de ver del sujeto. O mejor, la toma de conciencia de la forma de ver por parte del sujeto. Esas formas de ver, así como los fenómenos visuales, son los que hay que investigar y por eso su arte siempre es de experimentación por lo visual en relación a la tecnología.

No hay un arte latinoamericano sino uno de resistencia

En 2017, Alexander Alberro, en un libro llamado *Abstraction in reverse. The reconfigured spectator in mid-twentieth-century Latin American art*, afirmaba

Mi tesis, en síntesis, es que al romper de diversas maneras con los principales dictámenes del arte Concreto, los artistas latinoamericanos de mediados del siglo XX reimaginaron la relación del arte con su público y produjeron obras que desafiaban las nociones predominantes de la interconexión entre sujeto y mundo, perceptor y percibido, realidad objetiva y experiencia subjetiva. En esta nueva conceptualización, el arte ya no se consideraba totalmente autónomo e internamente coherente, sino relacionamente dinámico, provocando el compromiso imaginativo del espectador y produciendo significado a través de esta misma relacionalidad.

Es claro que Alberro tiene razón cuando afirma la interrelación que planteaban algunos artistas de esa época como Julio Le Parc. Sin embargo habría que explorar dos categorías que están funcionando en ese texto. La primera es la de artista latinoamericano; la segunda, la de significado. Así como sus obras no son “cinéticas” sin más, tampoco son latinoamericanas ni tampoco tienen “significado”. La relación que tenía Julio Le Parc con el llamado “arte latinoamericano” es muy ambivalente porque él reconocía la especificidad del contexto en relación al sentido (no el significado) que una obra de arte puede llegar a tener localmente. Así como apuntaba más arriba, eso latinoamericano solo es específico si se entiende en relación con los centros hegemónicos de enunciación artística. Para Le Parc lo latinoamericano no es una cuestión esencial sino más bien una manera de responder a una realidad que desregula el valor de las obras de arte, tanto crítica como históricamente y lo pone en función de un público específico. Esa des-esencialización de “lo latinoamericano” está acorde con todos los otros planteamientos de Le Parc porque lo que busca es un arte

autodeterminado que involucre también al público y no que esté supeditado a la hegemonía norteamericana.

De nuevo, un arte consiente de su condición social y de ciertas operaciones sociales localizadas que están siempre en diálogo con las condiciones globales de producción. No hay obviamente una representación política en su tema sino más bien la conciencia de que el arte puede tener incidencia social en relación a un contexto, permitiendo la libertad del espectador en relación a sus propias condiciones visuales y su propia historia. Lo que se genera así es una suerte de crítica institucional en función de una resistencia social que desregula el arte jerarquizado y le otorga poder al espectador inmediato. El objetivo es generar una relación social desde el arte pero no solo “con” el arte sino con un ámbito social en un sentido general.

Trabajar con figuras geométricas, motores, luces, colores no solo hace difícil identificar de dónde es la obra porque, obvio, se esquivan todos los estereotipos y folclorizaciones del arte latinoamericano. Pero también va en contravía de las imágenes de la publicidad, de propaganda y de consumo que circulan en los medios masivos de comunicación. El arte es una vía para contrarrestar la hegemonía visual que se hace explícita en los medios masivos y que le dicen al resto del mundo, por un lado como comportarse y por el otro, le asignan un valor a las obras por fuera de su contexto: Le Parc era y es consiente que las distintas formas de hegemonía se dan en relación a la predeterminación de los comportamientos de los subalternos a través de la cultura y el consumo visual. En ese sentido, el arte producido en Latinoamérica, al reconocer su realidad local y al reconfigurar lo que se podría llamar el campo artístico, puede contrarrestar la hegemonía colonial.

Dicha reconfiguración es en primera instancia social y artística porque parte de la conciencia de que es posible un cambio estructural. De nuevo la relación entre autonomía y heteronomía se hace patente: la autonomía del arte le permite a

las propuestas escindir de su uso comercial, al menos parcialmente y ello evitaría una difusión de cualquier ideología; por otro lado, al considerar que el arte tiene efectos sociales y que es a la vez afectado socialmente, es decir, al considerarlo como dispositivo, puede ser parte importante de la configuración de las sociedades latinoamericanas que ya no se verían forzadas a utilizar criterios impuestos para juzgar y valorar su producción sino que incorporaría la experiencia internacional para poder pensar y actuar en las realidades locales: un arte cosmopolita.

La propuesta de Julio Le Parc establece relaciones complejas entre estética y política pero comienza siempre, en la experiencia visual y en la interacción corporal entre sujetos y obras. Considerar que el arte puede tener efectos en los sujetos más allá de la contemplación y de la interpretación es el verdadero motor de su obra. Y es en ese sentido que hay que cuestionar gran parte de la historiografía.

Daniel Montero Fayad