

“El arte contemporáneo va más allá de la obra” Entrevista a Rolf Abderhalder

El siguiente diálogo tuvo lugar en la Universidad Nacional sede Bogotá en noviembre de 2007 y su transcripción hizo parte de la investigación *Estéticas de lo contemporáneo en el arte colombiano*, realizada por el Grupo de Investigación en Teoría e Historia del Arte en Colombia adscrito a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y el Museo de Antioquia. Participaron los profesores Daniel Tobón y Efrén Giraldo y la estudiante del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia María Cecilia Arias.

“El arte contemporáneo va más allá de la obra” Entrevista a Rolf Abderhalden

¿Cómo definirías lo contemporáneo en el arte colombiano?

Es una pregunta interesante, compleja, paradójica, porque no solamente refiere a la esfera del arte, sino a todo lo que tiene que ver con la esfera pública, la esfera política, la esfera social; así que es difícil aislar la pregunta sobre lo contemporáneo en el arte, sin ponerla en un contexto de contemporaneidad respecto el lugar donde estamos. Es obvio que nuestra contemporaneidad, si debiera remitirse a sus propios referentes en la historia, tendría ciertas características, mientras que, si nos referimos a unos paradigmas de lo contemporáneo que están siempre fijados por sociedades más desarrolladas (y, en particular, pienso en el campo del arte como la producción europea, básicamente), esa noción de contemporáneo en Colombia también se desplaza hacia otros puntos. No es para exhibir lo que sucede aquí y lo que sucede allá, porque, obviamente, además, con estos nuevos fenómenos de globalización y de homogeneización del planeta, las cosas se atraviesan de una manera más inmediata de lo que sucedía antes. Me parece que en Colombia, con respecto a décadas pasadas, sí ha habido evidentemente una evolución hacia unas prácticas y unos modelos de acción artística. Antes, el artista, con una herencia moderna, trabajaba más en el posicionamiento de un estilo, de un género, de un nombre, de una mirada individual. Creo que, en ese sentido, en Colombia se ha dado un paso importante, y hoy en día los modos de hacer y las prácticas características ya no tienen un referente tan individual como lo tenían antiguamente. Hoy ya no se tiene esa preocupación que es típica del arte moderno en general y vemos una profusión de prácticas que hacen un llamado más a colectivos de artistas, a redes, incluso a la participación de no artistas en procesos artísticos. Es uno de los

elementos más importantes para resaltar. Es decir, el desdibujamiento de los límites y de las marcas trazadas por el arte moderno frente a esa nueva hibridación y esos nuevos modelos de interacciones que se han dado en el mundo, pero referido a Colombia de una manera muy clara, está visto en este crecimiento de colectivos y esta aparición de nuevas formas de hacer que no creo que fuesen tan visibles antes. En Colombia, pienso que hay una evolución hacia unos nuevos modelos de hacer, hacia unas nuevas prácticas en donde el artista individual empieza a intercalar con otros artistas o con otros no artistas, con comunidades, con poblaciones, con otros sujetos, generando así, pues, acontecimientos artísticos que son más que obra, más que objetos artísticos. También son sucesos o escenarios de prácticas. Hay allí un nuevo espectro y sería, para mí, lo más claro en una posible definición de lo contemporáneo en el arte en Colombia.

¿Como antecedentes o rupturas, de acuerdo con lo que dices, ¿cuáles serían los más relevantes?

Es un poco difícil esa pregunta, porque dar un nombre es sesgar un poco la posibilidad de que otras personas hayan incidido mucho en estos modelos. Yo creo que hay de todas maneras, en nuestra historia, una cierta oficialidad y una legitimación de procesos que se han hecho a través de ciertas instituciones; y cuando uno nombra unos artistas o colectivos generalmente se remite a los primeros que esas instituciones oficializaron, y eso a mí me molesta, porque sé que hay mucha gente. Uno no hace parte de esa institucionalidad, o finalmente aparece mucho más tarde, cuando su trabajo venía desde hacía mucho tiempo en una dinámica similar. No sé, no me comprometería a marcar... Pienso que eso ha sido un modelo que incluso desde los años sesenta venía apuntando muy claramente a nuevas estrategias o nuevos modelos de acción, que ahora sí son absolutamente oficiales, unos menos y otros más, pero sí muy evidentes.

¿Cómo verías la relación del artista contemporáneo con el marco institucional, en términos de la concepción y elaboración de su trabajo?

Problemática. Arte y gobernabilidad han tenido siempre una relación muy compleja, muy paradójica, contradictoria en muchos aspectos. Así como es necesaria, también dirige, censura a su manera, constriñe o abre. Es una relación que me parece complicada, pese a que en Colombia ha habido de todas maneras algunas tentativas muy interesantes por parte

de los artistas, como desvincularse un poco de cierta legitimidad y de empezar a provocar unos movimientos que hacen que finalmente sea la institución la que tenga que venir a mirar qué está pasando allí y no los artistas, para ver cuáles son los parámetros para la próxima convocatoria o el próximo Salón. Lo cual es algo que me parecía muy perverso en las estrategias culturales del estado en todos los campos, es decir, esa forma de existir y de promover el arte a través de una serie de eventos como las becas, los concursos, los Salones. Son necesarios, pero al mismo tiempo generan un efecto perverso sobre los artistas, quienes, de alguna forma, condicionan su propio proceso y sus propias búsquedas por unos patrones, unos criterios y unas formas predeterminadas por la institución. En eso, me parece que el arte contemporáneo en Colombia también ha tenido experimentos interesantes. Esa relación curador-artista está vista en esas nuevas formas en las cuales los mismos artistas exploran maneras de curaduría u otras figuras, digamos externas, a una cierta institucionalidad. Me ha parecido interesante la aparición también de miradas más críticas, aunque desafortunadamente con poca difusión en el mundo escrito. Esa ausencia de crítica en los periódicos y en los medios de comunicación es un aspecto absolutamente grave, pero de todas maneras hemos visto la producción de textos y reflexiones críticas que me parecen muy importantes y que han contribuido a dar otra dinámica a políticas y a prácticas al mismo tiempo.

¿Cómo observas los nuevos modelos o esquemas de circulación y crítica artística, por ejemplo en los sitios Web?

Sí. Justamente en esta carencia tan grande de presencia crítica en los medios de comunicación masivos, las nuevas estrategias de comunicación en las redes de escritura, la presencia de artistas y de miradas de no artistas sobre acontecimientos culturales o artísticos en particular, me ha parecido determinante para darle un mayor afianzamiento al pensamiento artístico en Colombia. Eso ha sido definitivo. Creo que, de alguna manera, son el contrapeso a esas líneas, a veces demasiado canónicas, de la oficialidad de la institución. La posibilidad de abrir entonces espacios, tanto en la producción como en la crítica, muy interesantes, a través de estrategias mucho menos legitimadas, mucho más abiertas, que hoy existen y mañana no. Esa desmaterialización creo que también ha sido muy importante para el arte colombiano, sin duda.

¿Qué piensas de la figura del curador?

El curador es una figura muy problemática, necesaria y al mismo tiempo muy controvertida, debido a que tiene una enorme responsabilidad sobre el devenir de las mismas prácticas. Pienso que ha habido experimentos muy interesantes de curadores que han trazado de manera muy personal y con una subjetividad muy definida, muy afirmada, opciones en el campo del arte, y eso es totalmente válido. Pero me parece peligroso cuando esas miradas y subjetividades no tienen una pluralidad y terminan abriendo un monopolio de miradas sobre las prácticas; y eso es lo que sucede en Colombia. Hay pocos curadores que pueden mantenerse y tener una presencia. Pero aquellos que la tienen poseen una responsabilidad gigantesca sobre las mismas prácticas, lo que ha dado resultados muy interesantes, pero también muy inquietantes, modelos de gobernabilidad. Finalmente el curador termina siendo un legitimador de las mismas prácticas y de los modelos artísticos. Es ahí donde me inquieta un poco que, no habiendo una gran pluralidad y una gran diferencia en las miradas del arte, empecemos a ver en los Salones más o menos, las mismas cosas, los mismos perfiles, el mismo tipo de producción, la misma mirada. Esas relaciones entre curadores y artistas me parecen también perversas, en ese sentido.

Por un lado, el espectro curatorial es una amenaza para la autonomía de la práctica artística y, por otro, es una especie de intermediación cooperativa. ¿Cuál es tu posición respecto a estos dos extremos?

A mí no me gusta satanizar esas figuras, porque son mucho más complejas de lo que parecen. Pero, como decía, son necesarias, son importantes y juegan un papel que, en el mundo, hoy tiene grandes posibilidades. Abren nuevos campos de acción, inclusive en los mismos procesos curatoriales, en las prácticas, en la producción o en la circulación de obras en los territorios donde se mueve el arte; sin embargo, me parece que en Colombia esas figuras son peligrosas en un esquema de funcionamiento político, económico o social. Son agenciadoras de nuevas posibilidades, pero también pueden convertirse en unos verdaderos dictadores de la práctica. Yo no los condeno, sé que son necesarios, pero me parece peligroso en Colombia cómo ese modelo se ha asimilado a otros modelos de poder, es decir, esa relación siempre complicada que tenemos con la autoridad, con el poder, con el padre, con la disciplina. Eso es problemático.

¿Qué opinas acerca del mercado artístico, como otra figura de poder en el arte colombiano?

Indudablemente, ése es el marcador más importante hoy en el mundo, no sólo en Colombia. Estamos en la era económica. Como decía Debray, ya pasó la era estética y, obviamente, todo está totalmente marcado y atravesado por esa categoría. Yo creo que allí los curadores, cara a los artistas, tienen una responsabilidad y unas decisiones qué tomar frente a esa problemática y a ese hecho concreto que mueve la dinámica del mundo. Yo, en este sentido, no puedo hablar mucho, dado que tomé una decisión. No hago parte de, ni trabajo con, una galería. No tengo un funcionamiento que vaya en ese sentido. Personalmente, sí es una pérdida de autonomía. Yo no dependo del arte para vivir, no dependo de vender obra este mes o el próximo mes para sobrevivir; con lo cual sólo puedo hablar desde mi posición muy personal. No produzco obras que se venden, sino que pueden circular. Hay una cosa con mi trabajo. Es más intangible a pesar de que las video–instalaciones estén muy ligadas a espacios y lugares. Lo cual hace que esas obras efímeras sean problemáticas en el mercado del arte, aunque ya ese mercado mismo hoy busque, como lo ha hecho en otros lugares del mundo, la manera de inscribirlas y apropiárselas.

Respecto a las prácticas contemporáneas del arte vinculadas a la acción, ¿cómo crees que transcurren hoy en nuestra escena artística?

Siempre me han parecido importantes, por mi práctica en el teatro y por otras como terapeuta del arte. Yo trabajé en el medio psiquiátrico, antes de iniciarme en las prácticas artísticas. En ese momento, ya había unas dinámicas de trabajo que estaban siempre en relación en ese sentido y que hoy podríamos inscribir en esa llamada esfera del “arte relacional”, que Bourriaud empezó a formular de manera más teórica y que parecía inicialmente una práctica marginal, pero que finalmente se muestra mucho más fuerte y tiene más presencia de lo que pensábamos. Entonces, por un lado está la presencia de otros, no solamente en la gestación, sino en la producción, en la realización y en la circulación de la obra. No en el sentido moderno del arte donde podíamos decir que otros ayudaban o colaboraban al artista para la realización de un inmenso mural o una inmensa escultura, sino en el sentido de que otros participan del pensamiento mismo de la obra, de tal forma que el concepto de originalidad, de idea original, de marca original o de nombre único se va desdibujando a favor de alguien que agencia encuentros. Se genera lo que

yo llamo las comunidades experimentales o temporales. Éstas permiten que, durante un tiempo, un grupo de artistas o de personas simplemente se encuentren, trabajen, piensen y realicen una serie de gestos, de pensamientos y de acciones. Por otro lado, siempre me ha interesado el gesto, y allí hay una pista. Creo que el artista contemporáneo, sobre todo, realiza un gesto que, después, se plasma de muchas maneras. Hay un gesto que es político, subjetivo, cultural y que se traduce a una práctica o a un modelo que puede ir cambiando y transformándose. Creo que, junto con ese término de acción, que para mí va también ligado a la noción de acontecimiento, está toda esta dinámica de artistas que trabajan con colectivos y comunidades, generando grupos experimentales o temporales que se inscriben en tiempos y espacios específicos, enlazados también con problemáticas específicas. Por esto que señalo, no podría definirlo como algo demarcado por unos patrones, sino como algo movido por unas líneas de fuerza que tienen que ver más con una comunidad, una relación, una interrelación con otros y con un gesto que finalmente se vuelve el gesto de un grupo o comunidad.

Es evidente el carácter investigativo de estas obras. ¿Crees que ésta es otra característica que nos hace contemporáneos?

Sí. Me parece que, hoy en día, eso está presente desde el pensamiento y la acción. El pensamiento y el gesto no pueden separarse, como podría uno haber pensado que sucedió en otro tiempo, aunque creo que, desde hace algunos años, los artistas investigan, piensan y generan metodologías e estrategias de pensamiento y de acción en búsqueda de resolver inquietudes y plantear problemas. Los procesos de investigación en arte tienden de todas maneras, en un momento, a emparentarse con otros procesos de investigación en ciencias sociales como la antropología o la etnología. De todas maneras, los procesos del artista no son procesos de verificación. Eso me parece importante. No trabajamos con hipótesis que hay que verificar, sino con preguntas que hay que indagar y que generan nuevas preguntas o que arrojan pistas sobre las cuales el artista construye obras o prácticas. Creo que la dimensión investigativa hoy es absolutamente necesaria. En lo que a mí se refiere, yo no concibo ni imagino posible una obra sin hacer un proceso investigativo. Incluso, diría que el proceso artístico es un proceso investigativo, ahora con sus propias coordenadas y generando su propio modelo. También, diría que, de una pregunta a otra, esas estrategias o ese mismo modelo investigativo operacional tienen que

transformarse, porque la pregunta genera en sí también su propio modelo. Esto hace parte de todo el proceso de trabajo del artista. Es ver cómo, al mismo tiempo que van apareciendo la obra y la pregunta a través de la obra, también va apareciendo un modelo de acción, un modelo de investigación.

Tú hablas de la pregunta en torno a la obra. En esa dirección, ¿qué importancia tiene el público en tu trabajo?

Muchísima. Por eso, creo que la obra tiene unos procesos temporales que van mucho más allá de la realización misma de la obra y de su exhibición. Yo he tenido ecos muy importantes de personas que me hablan, tres o cuatro años después, sobre algo que vieron y de lo que finalmente pueden decir algo. A mí me parece que todas esas resonancias producen todavía sobre la obra grandes incidencias. Pienso que la pregunta incluso sigue formulándose o se sigue abriendo, a partir de toda la circulación que la obra tiene con públicos, en espacios y en lugares distintos. He tenido, por ejemplo, una experiencia recientemente con la obra que hicimos en torno a El Cartucho, *Testigo de las ruinas*. Es un video-performance con cuatro pantallas que se mueven en el espacio, operadas por el grupo de artistas que trabajamos allí en torno a la presencia de una mujer que fue la última que salió de El Cartucho, que lo desalojó y que está realizando allí una acción en tiempo real. Ella hace arepas y chocolate, lo que hacía en El Cartucho, y en torno a esa acción nosotros construimos todo este video-performance. Lo hemos mostrado en muchos lugares del mundo. Y siempre es interesante ver cómo, cada vez que lo presentamos en un lugar, la siguiente presentación tiene un elemento nuevo que ha sido aportado por la resonancia en otros lugares. Allí, hay algo muy interesante. El público sigue construyendo, es parte fundamental de la edificación de una obra que parecía aparentemente terminada.

¿Cuál es la influencia del teatro en tu obra?

El proyecto de El Cartucho es un proyecto largo, en el cual trabajamos cinco años y tuvo varias acciones. Esa obra generó varias obras. Una fue un performance que hicimos en el mismo Cartucho, en donde, obviamente, el elemento de teatralidad sobresalía y giraba en torno a la figura de Prometeo, el mito que nos sirvió allí como mediación en la conversación entre una persona que llega de afuera a un lugar problemático. Allí, la conversación tiene que girar necesariamente sobre

otra figura para que rompa un poco con la relación entre entrevistador y entrevistado o víctima y observador. Para nosotros, fue una táctica acudir al mito, lo que desencadenó un trabajo muy interesante. Sin embargo, fue más una estrategia para hablar de un problema político y un problema humano muy específico que tenía lugar allí, que después cada vez se fue desprendiendo más del carácter específico local, e incluso teatral, de esas acciones. Se convirtió en una práctica y una acción, no diría que no teatral, porque siempre hay un condimento de eso y no me gusta dividir entre lo que sería teatral y lo que no. Más aun, fue una práctica en la cual se incluyeron otros medios, como las proyecciones de video o el desplazamiento al MAMBO, lo que generó una distancia con el lugar, aunque éste llegaba en tiempo real por Internet y era proyectado sobre las paredes del museo. Con este último trabajo, *Testigo de la ruinas*, el lugar ya no existe y estamos en una forma que es muy difícil de definir. Es un video, pero es un performance al mismo tiempo, aunque la pregunta fue abordada a través de medios distintos, más cercanos a la teatralidad y otros medios más visuales. Finalmente, a través de estos medios distintos también se abordó la pregunta sobre la memoria, la cual era la más importante que parecía emerger allí y también el rol del artista, al que nosotros llamamos del testigo, que éramos nosotros ¿Quién es el testigo? ¿Cómo da cuenta el arte de unos procesos después de una ausencia, después de un vacío, de algo que ya no existe? Para nosotros, obviamente ésa era una pregunta muy importante y creo que, en Colombia, es una pregunta fundamental.

¿Cómo confluyen todas las disciplinas alrededor de las que te mueves como artista a la hora de formalizar tus proyectos en diferentes medios y soportes?

Los medios no son sólo herramientas. Hay, pues, una relación absolutamente estrecha entre la dimensión técnica, la dimensión simbólica y la dimensión política. Pienso que esos tres ejes que configuran la imagen son determinantes y cualquier desplazamiento en una de las esferas desplaza absolutamente la obra hacia otro lado, desplaza el sentido. Obviamente, cada vez que nosotros modificamos la herramienta la abordamos. Estamos también incursionando en un campo simbólico nuevo y también estamos tocando asuntos políticos de otra manera. De tal forma que lo hacemos con los recursos de que disponemos. Es allí donde es interesante también la polifonía de miradas y la heterogeneidad de un grupo. La percepción de cada una de las personas que trabajan

en estos proyectos aporta un elemento que después, ya en el momento de formalizarse, se convierte en una obra. Es un elemento constitutivo y muy orgánico de una mirada del grupo sobre una pregunta. Yo digo que la presencia de una de las miradas individuales con las herramientas personales que tiene cada mirada para expresarse es absolutamente importante. Aunque es obvio, después, que es un trabajo muy largo y dispendioso, que requiere de organización y articulación. Es posible que esta obra, *Testigo de las ruinas*, haya sido lo que estábamos buscando cuando estamos haciendo el *Prometeo* hace cinco años. Sin embargo, parecía necesario haber pasado por esa experiencia que pudo no haber sido formalizada en obra, pero que parecía absolutamente fundamental para la generación de este trabajo que existe en este momento. Así que, no sé si contesto tu pregunta, porque obviamente eso tiene muchas aristas.

Desde tu experiencia artística ¿crees que el arte colombiano sigue siendo desde fuera, desde una perspectiva periférica?

Sí, indudablemente, salvo contadas excepciones. Si miras críticamente, uno puede decir que aquí hay gente que reconoce que Europa no es el centro del mundo y que el centro hoy es la periferia, o que ya no hay esa relación dual entre centro y periferia, que hay otras dinámicas. Pero, en general, pienso que el público sigue considerando que estamos en la periferia y nosotros mismos nos seguimos sintiendo en la periferia. Y no solamente en la práctica artística. También en el pensamiento crítico, en la producción de todas las formas de pensamiento en Colombia y de acción. Creo que tenemos demasiado interiorizada esa figura eurocéntrica y la pelea con la referencia sigue siendo una cosa muy complicada. Por ejemplo, la circulación de nuestras propias obras. No entiendo que yo haya mostrado *Testigo de las ruinas* más en el mundo que en Colombia. Yo nunca he mostrado eso en Medellín, por ejemplo, fuera de Bogotá, fuera de la Universidad Nacional, donde la mostré, fuera del Festival Iberoamericano donde se pudo mostrar. Y he estado en España, en Viena, en Zúrich en Berlín. Vamos ahora a Estados Unidos, estuvimos en Buenos Aires, en México, y la obra no se ha podido mover en Colombia. Entonces, es una cosa muy paradójica. Somos una periferia, pero somos una periferia también dentro de la periferia. El mundo del arte es periférico en nuestro propio circuito local y, dentro del circuito de las prácticas artísticas, también ciertas formas son periféricas, es decir, ahora el problema más complejo son las periferias de las periferias.

¿Cómo ves las prácticas educativas y de intermediación en la formación de públicos? ¿Son una posibilidad aún vigente?

Sí. Yo pienso que es más *cómo se hace* que ese modelo en sí. Pienso que el modelo es válido, siempre y cuando funcione de manera crítica, de manera eficaz, que se produzca en dispositivos reales de transmisión. Mi pregunta sería más *el cómo se hace eso* que si ese dispositivo es válido o no.

¿Y el arte de nuestro tiempo? ¿Tal vez requiera de unas formas distintas a las que existen?

Claro que sí. Eso, creo que hay que inventarlo. Incluso, a veces creo que hasta las mismas obras tienen su dispositivo allí mismo y no han podido ponerlo en evidencia.

¿Y qué opinión te merece el arte que se está haciendo ahora, por parte de los jóvenes?

Creo que hay exploraciones muy interesantes. Me parece que el arte joven ha podido romper, al contrario de nuestra generación, con esquemas con los que todavía nosotros tuvimos que pelear mucho. Figuras y modelos de la modernidad todavía pesados, formas de circulación pesadas, modelos de acción y prácticas que muchos artistas jóvenes tienen hoy y han explorado y lo hacen con una libertad y afán mucho menos pendientes de pertenecer a la esfera del arte, lo que a mí me parece interesante. Desdibujando también esas líneas entre artistas y no artistas, ese pensamiento de no futuro de las nuevas generaciones que es complicado, me parece que ha generado también, en su revés, formas de acción mucho más libres y más desprendidas. Aunque tengo ciertos temores frente a eso y pienso que las curadurías han posibilitado también todo un culto del arte joven, que me parece peligroso porque de alguna forma es un viejo modelo de recuperación de absorción, de alinear las prácticas de los jóvenes. Incluso, hablar de "arte joven". Esa misma categoría ha sido muy curiosa en Colombia, casi que uno no la ve en otros lugares del mundo, donde hay artistas jóvenes pero no hay un arte joven. Esa misma categoría, que está tan presente en Colombia, me parece muy reveladora de estrategias ocurridas en las políticas culturales de nuestro país.

¿Podría preguntarse si hay arte viejo?

Sí. Yo acabo de inaugurar una Maestría que se llama *Artes vivas* y entonces me preguntan si todas las demás son muertas.

¿Qué entiendes por instalación?

La instalación creo que está muy cercana a la respuesta que ahora mencioné. Para mí, primero es un gesto, entendiendo el gesto en su dimensión amplia. Es un gesto político, porque la instalación también genera tensiones y controversias en el espacio, en los espacios. La instalación, hasta hace muy poco, era como una cosa. Y una práctica que, me parece, articula, a través de su misma presencia, preguntas muy distintas tanto del objeto, como de la acción, del espacio, del tiempo. Pienso que es un dispositivo. Yo lo llamaría un dispositivo que articula preguntas, articula medios y prácticas que ponen al espacio y al espectador en una tensión que todavía considero interesante. Es decir, todavía disloca al espectador, al curador, al espacio, al mismo artista. En eso, me parece que la instalación es un dispositivo interesante. Me parece problemática la instalación instalada. Cuando se vuelve un objeto cuyas fronteras se hacen visibles y sus límites están totalmente definibles, ya pierde un poco la potencialidad que tiene como agenciadora, justamente, de una conversación con los espacios, con el tiempo, con la duración, con la mirada y presencia del espectador.

¿Qué significa para ti esa categoría de la dislocación?

Me parece que ésa es una función del arte, por lo menos para mí. Cuando voy a ver algo, escuchar algo, cuando estoy comiendo algo, en todas las instancias de la vida donde digamos aparece como el fenómeno estético. Me parece importante que haya ese acontecimiento que disloca, que te pone a temblar, que pone a temblar los sentidos, que genera una oscilación en tus categorías y esto genera extrañeza, una inquietante extrañeza de la que hablaba Benjamin, esa cosa que está allí, que me genera una nueva posición en el espacio, una nueva pregunta, una nueva forma de mirar, de rechazar o de aceptar, de abrir o de cerrar, de relacionar.