



**Universidad
de Guanajuato**

CAMPUS GUANAJUATO

**DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES
DOCTORADO EN ARTES**

**“¿QUÉ ES INVESTIGAR EN ARTES? DE INVESTIGAR EL ARTE A
INVESTIGAR EN LAS ARTES”**

**TRABAJO DE TITULACIÓN EN LA MODALIDAD DE TESIS QUE
PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN ARTES
PRESENTA:**

JANITZIO ALATRISTE TOBILLA

**DIRECTOR DE LA TESIS: DR. EN H. D. A. SALVADOR SALAS
ZAMUDIO**

CO-DIRECTOR: DR. EN E. L. ALVARO VILLALOBOS HERRERA



Universidad de Guanajuato
División de Arquitectura Arte y Diseño
Campus Guanajuato

GUANAJUATO, GTO., MARZO DE 2017.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN ¿QUÉ ES INVESTIGAR EN ARTES?	4
PARTE I	
1. LA METODOLOGÍA	20
1.1 ARTE Y TEORÍA DE LOS SISTEMAS. CREACIÓN, OBRA, RECEPCIÓN	20
1.2 ARTE Y SISTEMAS	22
1.3 EL TODO Y LAS PARTES	24
1.4 LA CIBERNÉTICA	25
1.5 LA RELACIÓN	26
1.6 LA ORGANIZACIÓN	27
1.7 ONTOLOGÍA SISTÉMICA	27
2. INVESTIGACIÓN Y MODELO SEMIÓTICO	29
2.1 LA SEMIÓTICA DE PEIRCE	29
2.2 TRIÁNGULO ONTOLÓGICO	32
2.3 TRIÁNGULO SEMIÓTICO	35
2.3.1 Representamen	35
2.3.2 Interpretante	36
2.3.3 Objeto	37
3. PROPUESTA DE MODELO GENERAL PARA LA INVESTIGACIÓN EN ARTE	39
3.1 LA CREACIÓN	39
3.1.1 La creación de subjetividad	40
3.1.2 La creación artística	41
3.1.3 La creación de conocimiento	42
3.2 LA OBRA	43
3.2.1 La obra como esencia	43
3.2.2 La obra como forma	44
3.2.3 La obra como signo	45

3.3 LA RECEPCIÓN	46
3.3.1 La valoración afectiva	48
3.3.2 La valoración institucional	49
3.3.3 La valoración social	50
PARTE II	
1. CONOCIMIENTO Y CONOCIMIENTO ARTÍSTICO	54
1.1 POR UN PARADIGMA DE CONOCIMIENTO AMPLIADO	54
1.2 EL OBJETO DE CONOCIMIENTO DEL ARTE	55
2. PROPUESTA DE MODELO ESPECÍFICO PARA LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN	61
3. PROCESO PERSONAL DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN (CONCLUSIONES)	75
3.1 LO AFECTIVO EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	75
3.2 EL OBJETO ARTÍSTICO DE LA PRODUCCIÓN PLÁSTICA	76
3.2.1 Ámbito temporal	76
3.2.2 Ámbito matérico	77
3.2.3 Iconografía	78
3.2.4 Materiales	78
3.2.5 Técnica	79
3.2.6 Ámbito conceptual	79
3.3 EL DISCURSO COMO PARTE DE LA PRODUCCIÓN PLÁSTICA	80
BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA	83

INTRODUCCIÓN

¿QUÉ ES INVESTIGAR EN ARTES?

La intención de este trabajo es abordar el problema que implica la investigación en las artes. La motivación para este propósito inicia al vislumbrar que existe un gran abanico de dificultades para la actividad investigativa dentro del campo artístico. Propongo examinar sólo cuatro de ellas, que de algún modo, considero básicas para comprender la necesidad de generar una aproximación precisa en torno a las implicaciones de la investigación en artes.

Quizás, a partir del reconocimiento de estas dificultades para la investigación artística dentro del contexto académico en las universidades, será posible repensar aquello que podemos concebir como investigación en el arte desde la creación de éste.

Los cuatro fenómenos principales que identifico son los siguientes:

A) La dificultad que supone la multiplicidad de significaciones sobre el concepto de investigación, que arroja una gran variedad de enfoques sobre lo que se podría entender por investigar en general, e investigar en artes, en particular.

B) La dificultad para la definición de manera satisfactoria del fenómeno de creación, y la necesidad de concebirlo como concepto que pueda dar sustento metodológico a una investigación en artes, ya que la creatividad sería un ingrediente común a la acción de investigar en cualquier disciplina.

C) La protocolización de las investigaciones en arte, bajo parámetros de modelos de investigación tradicionales e institucionales. Éstos, proponen para la organización, evaluación y seguimiento de un proceso de investigación, esquemas con aspectos a cubrir.

Por desgracia la lógica que genera esta gramática con los rubros a considerar, reportar y evaluar, es abstracta y se parte del supuesto que esta lógica la comparte cualquier sistema disciplinario. Esta dificultad a mi juicio tiene como origen dos circunstancias: Primera, un criterio epistemológico institucional poco actualizado y sin la necesaria flexibilidad que la construcción de un conocimiento artístico requiere, y segunda, la falta de un discurso epistémico desde el arte, que

pueda proponer modelos más adecuados para una lógica de pensamiento afín al posible mapeo del fenómeno artístico.

D) La rigidización del concepto de investigación que aparece al interior de las academias en las universidades y centros de investigación ya que, conciben la investigación más en la obediencia a un método ya estabilizado y convierten la metodología en técnica y no, en un proceso de generación de conocimiento nuevo malinterpretando bajo esta circunstancia, la razón de ser de la investigación en las universidades que sería, el apoyar desde la institución la creación de conocimiento y no sólo repetir en la enseñanza, el que ya está legalizado.

A continuación intentaré contextualizar de manera más amplia estos fenómenos.

A) Una multiplicidad de conceptos sobre investigar

Un posible rasgo de nuestra cultura global contemporánea, ha sido la aparición de formas cada vez más fulgurantes de múltiples paradigmas de pensamiento que construyen realidades sociales diversas. Es decir, nuestra cultura contemporánea ha transformado su lógica evolutiva paulatinamente, hacia una lógica expansiva en la cual, lejos de desaparecer los pensamientos supuestamente rebasados, éstos se ven reforzados desde nuevas significaciones, generando así un contexto cultural de ideas en una constante competencia. Este fenómeno ha sido abordado de diversas maneras por pensadores de distintas disciplinas como: Bordieu (2002), Lyotard (2005), Hayles (2000), Morin (2002), Zavala (1998) o Fernández Christlieb (1994) .

El concepto de investigación no escapa a esta circunstancia de pluralidad, provocando múltiples enfoques en su concepción. Considero que la diversidad semántica en torno al concepto de investigación, resulta plausible de ser organizada dentro del esquema semiótico de Herman Parret, desarrollado en su libro *Semiótica y pragmática* (1993). En el apartado de “La semiótica como paradigma” el autor retoma el planteamiento organizativo semiótico de Charles Morris, recuperando una lógica pragmática del creador de la semiótica Charles S. Peirce, proponiéndolo como clasificador y la vez sistematizador, no sólo de sistemas de significación, sino del campo del conocimiento en general.

El modelo semiótico de Morris, propone organizar los sistemas sígnicos por la naturaleza de sus relaciones fundamentales: los signos relacionados con los propios signos sería la sintáctica, los signos relacionados con los objetos de la realidad, la semántica y los signos en relación con los pensamientos que generan acuerdos sociales y conductas, la pragmática.

Sin embargo, Peirce (1998) no sólo veía en la semiótica una forma de clasificación de los signos, sino una categorización factorial que permitiría diferenciar los elementos que componen una semiosis –ya que en cualquier signo siempre habría una sintaxis, una semántica y una pragmática– y de este modo distinguir e intentar describir, de qué modo se producen los diferentes procesos de significación. Es decir, a la vez que el modelo clasifica, también organiza sistémicamente.

Si seguimos la concepción de sistema en Edgar Morin (2002), un sistema es visto como una organización que se forma tanto de las fuerzas que lo desintegran como de aquellas que lo integran, siendo la misma desintegración parte de la organización general, ya que, al lograr incluir en su proceso aún aquello que lo destruye, el sistema adquiere una creciente complejidad.

Si desplazamos este modelo de los sistemas de significación hacia el conocimiento en general y particularmente, hacia la idea de investigación, podríamos tener una diferenciación de esquemas sobre distintos objetos que abordar dentro de una investigación, de modo que una investigación podría ser: *sintacticista, semantocista o pragmaticista*.

Estos “cismos” en Parret (1993), son propuestos como una forma de explicación a los procesos semióticos, que en su generación y desde una lógica sistémica siempre incluyen en su operación elementos sintácticos, semánticos y pragmáticos, de modo que, en la aparición de un proceso semiótico sería posible registrar cuál es el matiz hacia el que tiende la constitución de un signo. En nuestro caso sugiero que si retomamos esta idea de Parret sobre la constitución de un signo –que arroja signos con tendencia sintáctica, semántica o bien pragmática– y la desplazamos hacia la construcción de conocimiento que ocurre en el proceso de investigación, resulta posible sugerir entonces tres tendencias investigativas: sintacticistas, semantocistas o pragmaticistas.

Las primeras estarían caracterizadas por el requerimiento de mostrar ostensiblemente el seguimiento y repetición de los esquemas normados para la organización de datos, informaciones y conocimientos, cuyos resultados comúnmente se evalúan en función a la obediencia de dichos esquemas. Un ejemplo de este tipo de investigación serían aquellas fundamentadas más en métodos que en metodologías, que asumen al pensamiento como instrumento y hacen énfasis en las técnicas de investigación, vistas éstas como cuadros normativos que describen una gramática del pensamiento que garantiza el buen uso de la razón.

Estas investigaciones se orientan dentro de la lógica de los múltiples libros sobre técnicas de investigación como los de: Rojas Soriano, Gómez Jara, Díaz Mercado, entre otros. En esta línea, otros ejemplos podrían referir a las investigaciones que primordialmente intentan ajustar sus procesos y organización de resultados bajo protocolos institucionales del tipo de Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (Conacyt) o bien los esquemas de protocolos de investigación internos a cada universidad.

Sería posible afirmar que gran cantidad de investigaciones en nuestro contexto nacional caben dentro de este espacio sintacticista ya que, casi todos los apoyos financieros para la investigación se otorgan por las instituciones educativas gubernamentales, y además, los criterios para conceder los beneficios se miden en función del ajuste de los proyectos a las normativas esquematizadas de los modelos organizativos institucionales.

Un segundo tipo de investigación, al que hemos llamado semanticista, a partir del esquema de Parret (1993), tendría que ver con un conocimiento basado en la correspondencia de una teoría con su objeto, pues, la semántica en el concepto de Morris es la relación de los signos con los objetos que éstos representan. Este tipo de investigación sería adecuada para fenómenos estudiados desde el espacio de las ciencias exactas o duras, con una preferencia por los modelos inductivos o bien, para el caso de las ciencias sociales, lo que se llama investigación de campo.

De modo que, un proceso de construcción de conocimiento con énfasis en su objeto fenoménico, sería ejemplo de estas concepciones de la investigación semanticista, ahí donde una hipótesis se confronta con los datos duros de la realidad tangible. Otros ejemplos de este proceso indagatorio serían aquellos reconocidos dentro de lo que tradicionalmente se ha dado en llamar “método científico”, aunque no sea tan claro en qué consiste éste, ya que por desgracia, se ha visto reducido al seguimiento de esquemas de pensamiento simplificados que valoran principalmente el dato cuantitativo, por encima de la complejidad de un conocimiento cualitativo que, ante su irreductibilidad a un número, es minimizado inconscientemente en un acto de impotencia cognitiva. Ello produce una carencia de esquemas necesariamente sofisticados y sutiles que permitan un mapeo más convincente de una realidad siempre resistente a la significación. De cualquier modo, el dato en esta forma de investigación siempre se considera a partir del contacto con lo que podríamos llamar el “hecho positivo”.

Siguiendo el modelo de Herman Parret (1993), el último grupo de concepciones de investigación, lo conforman aquellas que llamaríamos pragmaticistas, caracterizadas en este caso por enfatizar un cierto carácter consensual del conocimiento, al acentuar los discursos sobre los objetos, más que al objeto positivo en sí. Desde esta concepción, el pensamiento constituye el fundamento del conocimiento o de forma más precisa, lo que Peirce (1998) llama *interpretantes*. Ejemplos posibles de este conjunto de visiones de la investigación son ubicados en disciplinas filosóficas o psicoanalíticas, donde el proceso indagatorio se define en ocasiones como un diálogo con múltiples autores que –resignificados desde lógicas diversas– generan nuevos enfoques de verdad y realidad.

Es posible que la manifestación formal más frecuente de este tipo de investigación se de a manera de ensayo filosófico sobre el objeto de estudio, entendiendo ensayo, como un constructo discursivo con un matiz subjetivo y con un carácter más bien propositivo antes que definitivo.

Por último, habría que aclarar que, este intento por ubicar en un metamodelo analítico diversas versiones sobre el acto investigar, utilizando el esquema

sugerido por Herman Parret (1993), está construido bajo dos lógicas: una clasificatoria y otra sistémica.

Su fuente en el pensamiento de Peirce le otorga esta doble dinámica, que paralelamente separa al diferenciar procesos epistémicos y también une, al concebir el conocimiento como un conjunto operativo entre sus posibles diferencias. De modo que, investigaciones sintacticistas, semanticistas o pragmaticistas, a la vez que distintas, también son complementarias puesto que, en todas las construcciones del saber se consideran tres campos distintos y complementarios al mismo tiempo: las gramáticas organizativas, los objetos fenoménicos de estudio y los pensamientos que, en consenso dan estabilidad a un cierto acuerdo de verdad y realidad.

B) Investigación y creatividad

Otro factor sobre el que pienso que sería útil reflexionar para construir un modelo de investigación para el arte, es el elemento creativo en el quehacer de la investigación. Considero importante apuntar que la creatividad es un factor común al acto indagatorio desde cualquier ámbito disciplinar, lo cual es argumentado por diversos autores como Rafael Porlán (1999), Raúl Rojas Soriano (2001), Alberto Casano (1999) o Pierre Joliot (2004).

Este último, resulta particularmente interesante para el propósito de esta tesis ya que, en su libro *La investigación apasionada* (2004) presenta analogías muy claras entre la creación artística y la investigación científica. Siendo Joliot un reconocido científico formado en la tradición de la ciencia “dura”, no sólo desde instituciones académicas, sino también desde su ámbito familiar (pues es nieto de Pierre y Marie Curie), quizás podría parecer insólito que él traze este tipo de semejanzas.

Sin embargo, esta analogía entre la investigación científica y la creación artística es más común de lo que parece, ya que se da de forma explícita o implícita en autores científicos como: Hawkins, Prologine, Schrodinger, Lorenz o Monot. Sostengo que este hecho es más epistémico que simplemente metafórico, es decir, que el proceso de pensamiento, tanto para el hallazgo científico como para la creación artística, comparten una suerte de lógicas similares.

Este aspecto creativo común a la ciencia y al arte Peirce lo llamó abducción (1986) y para él implicaba un tipo de inferencia lógica que se manifestaba en el hecho creativo de hallar una conexión entre eventos, pensamientos o disciplinas, que habían sido ignoradas desde un pensamiento que sólo entiende el conocimiento como una constante estabilización de respuestas convencionales.

Como ya comenta Ángel Herrero en su texto *Semiótica y creatividad. La lógica abductiva* (1998), lo que Peirce hace al incluir la abducción dentro de las inferencias lógicas, es separar el espacio puramente intuitivo que cualquier desplazamiento cognitivo implica. Ya sea en una deducción o en una inducción, se produce en nuestra mente una acción previa que es de naturaleza distinta al acto de ejecución de la inferencia. Por ejemplo, para el caso de una deducción: la aplicación de una regla a un caso que arrojará un resultado. La inferencia de intuir la elección de una regla dentro del bagaje del conocimiento es distinta, de la aplicación de la regla en sí.

Lo mismo ocurre si pensamos en una inducción, es decir: la observación de un caso del que suponemos un resultado que nos arrojará una ley. La intuición del posible resultado y la construcción de la ley son independientes y previas a su ejecución. Dicho de otra forma es posible que una inferencia lógica implique un proceso mental generativo con un alto nivel de sensación que, sin ser un pensamiento del todo estabilizado, se ejecute dentro del ámbito de pertinencia de lo posible más que de lo real.

La intuición entendida como un pensamiento que, sin las ataduras de lo factual, infiera de manera abreviada los campos de implicaciones y consecuencias lejanas de una idea, o lo que Max Black (1996) llama el Modelo, que no es otra cosa que el pensamiento y sus misteriosas formas de desplazamiento, concebidas éstas desde lógicas diversas donde cada una de ellas representaría a un Modelo distinto.

De este modo, es posible que se constituya un argumento para concebir que la investigación científica y la creación artística compartan una lógica común. Lógica que podríamos llamar junto con Peirce, *Abductiva*. Ya que, de algún modo, los dos procesos, implican creación y arrojan conocimiento. (Si consideramos al arte como

una forma de conocimiento tendríamos que éste se manifestaría como ciencia o como arte.)

Sin embargo, todavía es posible trazar más analogías entre el arte y la investigación científica. Pierre Joliot, en *La investigación apasionada* (2004) distingue tres tipos de investigación:

[La fundamental] tiene ante todo el objetivo de hacer progresar el conocimiento en todos los ámbitos de la ciencia, sin excepción alguna. Este tipo de investigación, de tendencia básicamente cognitiva, sólo se puede llevar a cabo en un clima de libertad intelectual. Esta libertad se refiere tanto a los temas de investigación como a los enfoques adoptados (Joliot, 2004: 17).

El segundo tipo que distingue lo denomina investigación por objetivos, el cual "...tiene como propósito responder a las necesidades concretas de la sociedad" (Joliot, 2004:17). Por último nos habla de la investigación aplicada: "...es una investigación de tipo tecnológico, cuya meta consiste en convertir en aplicaciones concretas aquellos conocimientos adquiridos en el marco de la investigación fundamental o por objetivos" (Joliot, 2004:18).

En este punto resulta plausible evidenciar que la organización de los tres tipos de investigación propuestos por Joliot, sugiere una referencia al modelo semiótico de Morris, sobre las categorías de sintáctica, semántica y pragmática.

Así pues, lo que Joliot llama "investigación fundamental" es posible entenderla como auto-referencial al conocimiento, ya que comprende una búsqueda intrínseca dentro del conocimiento sin más referencia que al conocimiento mismo. De ahí el clima de libertad que le resulta esencial para su proceso, que apunta en cierta medida a lo que otros autores también han llamado investigación "pura".

De modo, que resulta pertinente ubicar la investigación fundamental dentro del espacio sintáctico (sería el conocimiento por el conocimiento) ya que lo sintáctico opera igualmente bajo una lógica autoreferencial, de relaciones de los signos con los signos. Cabe aclarar que al unir aquí los conceptos de Joliot y Morris lo que se produce no es el tipo de investigación que se había señalado antes. Es decir, la investigación formalista y convencional llamada sintacticista, no es parecida a la investigación fundamental de Joliot, que podríamos nombrar también como, investigación sintáctica.

En la investigación por objetivos, es claro que su referencia es a lo que podríamos llamar realidad concreta, específicamente una realidad social. Por ello esta modalidad se puede entender por su alusión al campo semántico del modelo de Morris, en tanto que lo semántico es la relación de los signos con los objetos de lo que llamamos realidad. Por ello también podríamos entender que esta modalidad implica a la primera ya que, esos conocimientos adquiridos en un clima de total libertad, posteriormente se someten a la posibilidad de aplicarse en espacios concretos de realidad social.

La investigación aplicada representaría a su vez la consecuencia de una investigación por objetivos, en donde la estrategia de aplicación ha devenido en una estabilización en un campo disciplinario definido. Este tipo de investigación se ha llamado tecnología y representa el espacio más legalizado socialmente del conocimiento. De este modo, su ubicación dentro de lo pragmático sería viable, pues esta función semiótica señala la relación de los signos con los interpretantes y podríamos entender a éstos como los campos disciplinarios así como también, a todo espacio simbólico que da sentido a un fenómeno semiótico como es, en este caso, la investigación.

Tenemos entonces tres grandes estrategias para la investigación, y si incorporamos la creatividad a ella, igualmente tres formas de creatividad, ya que, como menciona Joliot, la investigación implica un acto creativo: "Investigar es para mí una forma de actividad artística; como tal se parte de la creatividad, a la que se añade un elevado nivel de competencia técnica" (Joliot, 2004: 10).

La intención es unir la actividad artística con la investigación por medio de la creatividad, concebida ésta, como un proceso lógico de naturaleza abductiva, que permite desplazamientos epistémicos en un contexto de libertad y cuya función es una suerte de desestabilización, sin la cual el conocimiento sería sólo el ejercicio repetitivo de una gramática entrópica sin posibilidades de cambio.

C) Normativas de protocolización para la investigación

Sostengo que los modelos actuales para protocolizar la investigación dentro de las instituciones, resultan poco apropiados para una investigación en arte, ya que están pensados sobre todo, en el espacio de lo que hemos visto que Pierre Joliot llama “investigación por objetivos” o bien, investigación aplicada. Así mismo, la lógica que siguen estas gramáticas protocolarias responde al seguimiento de una investigación inductiva, asumiendo las hipótesis como presupuestos a ser demostrados y comprobados desde una metodología reducida a criterios sólo instrumentales, es decir, reduciendo toda metodología a técnica.

Estos esquemas organizativos también operan deductivamente, ya que la hipótesis es el caso al que se le aplica una ley, y ésta resulta conocida desde antes de hacer la investigación, dedicándose en todo el proceso indagatorio a comprobar lo que ya se sabía.

Este tipo de investigación a nuestro juicio ofrece pocas posibilidades de construcción de conocimiento, debido a que se mueve sólo entre espacios estabilizados. En cambio, desde una lógica del conocimiento complejo, que pasa por momentos de orden-desorden-organización (Morin, 2002), abordar el proceso cognitivo sólo desde el orden, difícilmente podrá lograr la generación de sistemas organizados más complejos. Este último comentario alude a cualquier disciplina, de modo que los esquemas protocolarios resultan insuficientes para el conocimiento y la investigación en general y, para el caso del arte, en particular.

El eje sobre el que gira la discusión acerca de la inadecuación de estos esquemas de evaluación y protocolización para las investigaciones en arte, sería el siguiente: ¿Es que el arte puede generar conocimiento? Tal vez parezca fuera de lugar esta pregunta en este momento, ya que se formula desde una institución académica universitaria que tiene por misión formar profesionales dentro de la disciplina artística. Sin embargo, la contradicción aparece justo al confrontar el quehacer artístico con la normativa institucional que organiza la construcción de conocimiento nuevo. Por lo tanto, no basta con reconocer que el arte sea una forma de conocimiento, también habrá que definir que tipo de conocimiento es y, al afirmar esto, reconocer que habría un amplio espectro de tipos de conocimiento.

Por ello esta investigación intenta aportar algunas reflexiones sobre ese problema, caracterizando lo que sería un conocimiento artístico y cuáles serían sus posibles esquemas organizativos y de evaluación.

Pienso que esto resulta posible si, como he sugerido, recurrimos a una epistemología semiótica como la de Peirce, que dinamiza los procesos epistemológicos mediante el concepto de abducción, introduciendo los factores afectivos que desestabilizan el proceso de construcción del conocimiento. Es decir, incorpora a la pregunta y la duda, como parte de éste y no sólo a la respuesta. En este mismo sentido Morin (1994) también afirma que en una concepción compleja del conocimiento, éste ya no sólo puede entenderse como la aportación de respuestas, sino que en todos los casos, el conocimiento depende mayoritariamente del planteamiento de las preguntas. Un conocimiento entendido como problematización implica un saber siempre en posibilidades de crecimiento, contrariamente al saber acabado de la respuesta.

Creemos que el arte como conocimiento se encuentra mucho más cerca del registro de las dudas, las preguntas y los problemas, que de las respuestas y las certezas. Sin embargo, habrá que profundizar en ello para poder afirmarlo desde pensamientos diversos y, una vez caracterizado este fenómeno, justificar la pertinencia de modelos más adecuados para la investigación artística, así como la sugerencia de algunos más congruentes (como los ya mencionados) acordes con este enfoque del conocimiento.

D) Esquematización de los cuerpos académicos

Quizás como consecuencia de lo anterior y como una dificultad de carácter intrínseco a las instituciones, resulta posible evidenciar el fenómeno mediante el cual los investigadores que se ingresan al sistema de “Cuerpos académicos” tienden con el tiempo, a naturalizar los modelos institucionales de investigación en su pensamiento, rigidizando sus criterios sobre el concepto y función de la investigación, de modo que, cualquier búsqueda de conocimiento concebida desde otro lugar les parece deficiente y hasta absurda.

Esta circunstancia representa, para un modelo de investigación en arte, una dificultad más, ya que además de lo inapropiado de los modelos protocolares institucionales, habría que sumar ahora una visión sobre la investigación constreñida a esquemas y criterios que –por estar naturalizados en el pensamiento de los investigadores con mayor reconocimiento– pasan por ser casi únicos, y todo aquello que no quepa dentro de los moldes de su esquematización devienen inadecuados e informales, para el campo de la investigación.

Dentro de los múltiples factores que participan en este fenómeno, sería interesante mencionar la circunstancia acerca de cómo el término investigación ha ido desplazando su función semántica, ya que, de cubrir una función que expresa una acción, es decir un verbo (investigar), se ha venido desplazando hacia una función adjetiva o sea, un adjetivo calificativo (investigativo), por lo que, comúnmente al utilizar el término (investigación) en contextos universitarios, resuena una cierta ambigüedad sobre el matiz que un interlocutor le aplica en su uso.

Ese sutil desplazamiento semántico, es posible que haya ocurrido a partir de múltiples causas. Quizás, sea motivado por la gran competencia que acontece dentro de las academias al solicitar recursos de todo tipo para la instrumentación de proyectos de investigación, de modo que, cuando alguno de éstos se le asigna un soporte financiero, debido a la numerosa competencia, parece más un premio que una legítima responsabilidad de las autoridades en favor de la comunidad a la que éstas representan. La comunidad académica, por su parte, permanece siempre a la espera de una administración que proporcione los recursos para favorecer un crecimiento y desarrollo de las condiciones de la investigación.

Por desgracia la administración de dichos recursos destinados al apoyo de la investigación son tan famélicos que, como ya se mencionó, se crea un ambiente tenso dentro de las academias al solicitar presupuestos, generando la interpretación sesgada de que los apoyos concedidos para ello representan más un estímulo de reconocimiento y no el soporte para la responsabilidad de generar conocimiento nuevo. Es decir, más que el inicio de un proceso por venir, la asignación de recursos se ve como un logro para la satisfacción del ego de un

académico, y el consecuente autoreconocimiento de éste como investigador, categoría de alta jeraquía dentro del espíritu castrense que los grados académicos han adquirido en los contextos universitarios. Circunstancia que a todas luces representa una contradicción con el ánimo crítico que da origen y razón de ser al contexto universal-universitario.

De modo que, desde mi comprensión, para resignificar el concepto de investigación adecuándolo a las prácticas del arte, pienso que sería útil revertir ese desliz semántico, considerando a la investigación más como un verbo que como un adjetivo calificativo ya que, éste último define acciones normativas específicas y no estrategias siempre emergentes, como son los procesos de construcción de conocimiento.

Una vez ubicado desde esa visión, resulta pertinente rastrear qué consideraciones podrían hacerse respecto al término “investigación”, es decir qué características son atribuibles a la acción que describe el verbo “investigar”. Para dicho propósito puede ser útil revisar lo que entienden de ello personajes con experiencia en diversos campos de esa actividad; por ejemplo el semiólogo francés Roland Barthes afirma: “Hay una edad en la que se enseña lo que se sabe; pero inmediatamente viene otra en la que se enseña lo que no se sabe: eso se llama investigar” (Barthes, 1998: 150).

Desde otra perspectiva, el científico argentino Alberto Cassano reflexiona acerca de la investigación, diciendo: “No existe investigación sin creatividad...” y más adelante:

Investigación sin creatividad es mera recolección y acumulación de datos, tarea muy útil y necesaria, como la que se realiza en el Observatorio Meteorológico Nacional, pero no puede ser confundida con la búsqueda de nuevos conocimientos o la producción de nuevos desarrollos tecnológicos. Para ello es conveniente definir lo que se entiende como creatividad investigativa: es la virtud de ver un problema donde antes nadie pensó que existía, y es la aptitud para resolver un problema cuando nadie antes había podido encontrar la solución (Cassano, 1999: 84).

Ubicados dentro del contexto de la educación, en el prólogo del libro de Rafael Porlán, *Construcción y escuela*, se menciona la intención de generar un modelo educativo basado en la investigación entendiendo por ésta: “... la exploración de la

naturaleza del conocimiento, analizar cómo se construye el conocimiento...” para más adelante añadir: “Las verdades absolutas, el conocimiento dogmático, la rigidez metodológica son enemigas de la investigación. El que lo sabe todo ¿por qué ha de ponerse a indagar?” (Porlán, 1999: 18).

Finalmente y volviendo a la investigación científica, el nieto de Pierre y Marie Curie Pierre Joliot, menciona importantes conceptos útiles para nuestra construcción de un modelo de investigación en artes, que considero valioso retomar:

 Mi propósito general parte del convencimiento de que la investigación comporta y comportará siempre una parte no desdeñable de creatividad. Investigar es para mí realizar una forma de actividad artística; como tal, se parte de la creatividad, a la que se añade un elevado nivel de competencia técnica. Ahora debo precisar qué entiendo por “creación” en el ámbito científico. La noción de creación se asocia, en el imaginario del público y en el de muchos investigadores, a un acto excepcional, al “descubrimiento” susceptible de inducir lo que los filósofos llaman una “ruptura epistemológica (Joliot, 2004: 10).

Más adelante abunda:

 Esta creatividad se manifiesta en la concepción y realización de experiencias y en la elaboración de modelos interpretativos, como en el desarrollo de instrumentos originales. (...) Una actitud creativa implica privilegiar, al menos provisionalmente, un enfoque intuitivo antes que un enfoque lógico, que raras veces puede generar ideas nuevas (Joliot, 2004: 12).

Y continúa hablando sobre investigación del siguiente modo: “Toda investigación, si se lleva a cabo como una actividad creadora, posee necesariamente un carácter lúdico” (2004: 13). Este aspecto lúdico en la investigación resulta crucial, y al respecto agrega: “Si eliminamos de la investigación los componentes lúdicos y estéticos, es decir si suprimimos la parte de fantasía que contiene, jamás podremos luchar en igualdad de condiciones para atraer a las inteligencias fuera de lo común.” (Joliot, 2004: 16).

Hablando ya sobre una posible metodología para la investigación, Joliot menciona: “Una condición necesaria para la expresión de la creatividad consiste en la confrontación permanente entre la teoría y la experiencia. Cada uno de nosotros, en función de sus gustos y aptitudes, deberá privilegiar un enfoque u otro, pero no podrá omitir ninguno de los dos” (Joliot, 2004: 14).

Después, y ya más bien refiriéndose a lo métodos para la investigación, agrega:

La actividad creadora se ha rebelado siempre contra cualquier lógica de tipo organizativo. Una organización científica demasiado racional, que tiende a optimizar el rendimiento de las inversiones concedidas, puede convertir en estéril nuestro dispositivo de investigación puesto lo que se pretende es eliminar, con la misma eficacia, tanto las ramas improductivas como las personalidades fuera de lo común, quienes por el hecho de serlo, son difíciles de evaluar (Joliot, 2004: 16).

Al final de la introducción a su libro, Joliot define el espíritu que lo lleva a escribir sobre lo que ha sido la pasión de su vida: investigar. Pasión que heredó de sus padres Frederic e Irene Joliot Curie y de sus abuelos Pierre y Marie Curie: “Con esto, he intentado resumir el mensaje fundamental que mis padres me legaron. La investigación debe ser, ante todo, un juego y un placer” (2004: 14).

La razón de retomar los conceptos de estos autores tiene una doble intención: por una parte sugerir que la actividad investigadora puede compartir una naturaleza análoga a la creación artística, y por otra, que estas inferencias no sólo podemos descubrirlas en pensamientos artísticos, sino como en el caso de Joliot, también en pensamientos netamente científicos, de la llamada ciencia “dura” que, dicho sea de paso, científicos y filósofos reduccionistas han tomado como modelos generales para cualquier tipo de investigación, acartonando y reduciendo formas de pensamiento legítimamente científicas hasta convertirlas en caricaturas tales como “manuales metodológicos” supuestamente para investigar. Pero además por desgracia, estos modelos acartonados y reductivos, por su aparente simpleza de entendimiento, se han convertido en los parámetros generales para evaluar la investigación en nuestro país a todos los niveles, desde lo doméstico hasta lo nacional, contradiciendo arteramente el espíritu de la investigación, vista ésta, como la actividad que puede propiciar la creación de conocimiento nuevo.

Estos conceptos los he extraído de pensadores dedicados a la investigación, pero ninguno de ellos inscrito propiamente en algún sistema artístico. Resulta pertinente incluir ahora alguna idea sobre la investigación contextualizada en campos artísticos, por ejemplo, la de Humberto Chávez Mayol, investigador del Centro de Investigación y Documentación en Artes Plásticas (CENIDIAP), institución nacional enfocada al estudio de las artes plásticas. Chávez Mayol

comenta en el documento de presentación de su modelo metodológico para la organización de la educación artística a nivel profesional dentro de las escuelas pertenecientes al Instituto Nacional de Bellas Artes de México (INBA) lo siguiente: “La investigación en el campo artístico debe diferenciarse de la investigación científica, puesto que su función no es la aplicación de modelos estabilizados disciplinarios a casos específicos, sino la creación constante de nuevos ejercicios expresivos.” (Chávez Mayol, 2010: S/P)

Al traer esta última idea, ahora de un investigador inmerso en espacios de investigación artística, se completa nuestra lista de conceptos a trabajar para definir un modelo de investigación en artes. Esta última idea es que, aunque la investigación artística puede ser análoga a la investigación en general, hay que delimitarla al contextualizarla en una pragmática específica. Es decir: trazar líneas de relación analógica entre la investigación en su papel de modelo epistemológico y definir particularidades al ejercitarse pragmáticamente en el espacio artístico. Ya que, como afirma Rojas Soriano hablando de investigación:

No existen modelos, arquetipos o recetas aceptados unánimemente. La investigación se realiza de acuerdo a con criterios o reglas generales, las cuales son ajustadas a cada investigador según los requerimientos de su objeto de estudio y las limitantes técnicas y financieras que se presentan al llevar a cabo su trabajo (2001: 35).

En definitiva este trabajo se propone explorar los modos de concebir la investigación, y particularmente el desplazamiento de la *investigación del arte* y a la investigación *en las artes*, organizando el trabajo en dos grandes bloques o partes: la primera como análisis y marco general, y la segunda como propuesta específica. Asimismo, en la segunda parte se incluye mi experiencia personal como caso de investigación-creación, que oficia a modo de conclusión.

PARTE I

1. LA METODOLOGÍA

1.1 ARTE Y TEORÍA DE LOS SISTEMAS. CREACIÓN, OBRA Y RECEPCIÓN

Parte de un posible modelo metodológico para investigar desde el arte sería la caracterización de su objeto de estudio. Al hablar de objeto sin duda me refiero a un objeto teórico que contempla una ontología simbólica. El esquema teórico que resulta más coherente con el tipo de objeto que construye el arte es la Teoría de los sistemas. Una primera estrategia para poder generar un modelo de investigación para las artes, puede ser partir del reconocimiento de la complejidad de factores que intervienen dentro del fenómeno de éstas, es decir, considerar los múltiples actores relacionados entre sí, para conformar en su conjunto los diversos espacios socialmente reconocidos como Arte.

La difusión, la investigación, la educación, el mercado, el reconocimiento, la creación, la jerarquización y cualquier otro aspecto que por ahora se escape de mi concepción, son eventos que confluyen dentro de un gran conjunto que podríamos llamar Arte, pero cada uno en particular ofrecería diversos espacios para construir conocimiento alrededor de éste.

De modo que, se requiere un modelo metodológico que sin ser reductivo organice la amplitud de factores en juego de lo que hemos llamado “fenómeno artístico”. Considero que este modelo podría ser la semiótica de Peirce, pues partiendo de su lógica triádica, diferencial, sistémica y secuencial, los conceptos que sugiere para la concepción del pensamiento siempre son factores que se diferencian y se unen. Las primeras categorías que propone son ontológicas: *Primeridad* entendida como sensación y continuidad, *Segundidad* como reacción y existencia, y *Terceridad* como representación y ley (Peirce, 1986).

Creo que es posible analogar esta ontología relativizante a tres grandes espacios desde los cuales se constituye el fenómeno artístico como un sistema: la Creación (como el espacio de la Primeridad), la Obra (como campo de Segundidad) y la

Recepción (como el terreno de la Terceridad). Estos tres grandes campos del fenómeno artístico serían los soportes ontológicos desde donde se produciría el arte como fenómeno sistémico. Sin embargo, para una mejor comprensión de esta propuesta habría que mencionar cómo pensamos que puede ser posible sugerir una unidad, que sería el arte, diversificada como: creación, obra, recepción. Esta concepción sólo es posible si nos movemos dentro de una lógica sistémica, modelo metodológico que si bien encuentra antecedentes desde el pensamiento aristotélico y su conocida afirmación: “el todo siempre es más que las partes” hasta pensadores como Leibniz o Saussure. Sin embargo, su sistematización y propuesta formal ha ocurrido a lo largo del siglo XX y tiene como representante más reconocido al biólogo austríaco Ludwig Von Bertalanffy (2003) y quizá como su mejor discípulo al filósofo francés Edgar Morin, que ha generado desde la Teoría de los sistemas lo que hoy conocemos como el Paradigma de la Complejidad.

Nuestro interés es que, en el estudio del fenómeno artístico éste aparezca como objeto de estudio bajo la pertinencia de una ontología sistémica, es decir como un todo conformado por una miríada de relaciones. Esta cualidad ontológica tendría distancias con una tradicional concepción del arte como esencia inmanente y sin embargo tampoco la negaría ya que, una postura epistémica relativizante haría posible la concepción de un pensamiento que considerara un mundo desde la positividad de un existente, sólo que, éste no aparecería a nuestra consciencia de no ser mediante un signo y un pensamiento que lo creara.

Esta dinámica entre un existente, un signo, y un pensamiento que, desde una triadicidad semiótica hace posible la consciencia de realidad, intentamos analogarla a la Creación, la Obra y la Recepción, como posibles funciones semióticas dentro de un sistema triádico semiótico. De modo que, las relaciones entre estos tres factores mencionados, sean la dinámica sistémica que constituye a nuestro objeto de estudio, el arte.

La teoría de los sistemas considera que el estudio de cualquier fenómeno no implica su separación de los contextos en donde acontece, es decir que, opera en dirección contraria a un pensamiento científico tradicional bajo el cual el todo se

descompone en partes para estudiar éstas en un esquema simplificado con la idea de que será posible volverlas a unir y conservar la información obtenida por los segmentos, como conocimiento del todo. La teoría de los sistemas parte del principio de que aislar un fenómeno implica alterar su proceso constitutivo como objeto tangible pues, esta posible positividad es producto de un juego relacional que no sólo constituye a la parte sino ésta, igualmente da existencia al todo es decir, en el planteamiento de una teoría de sistemas se incluyen los procesos cibernéticos, entendidos como una causalidad recursiva en la cual los efectos son parte y generan a las causas, tanto como éstas, producen y son parte de los efectos.

1.2 ARTE Y SISTEMAS

Resulta básico en la construcción de un objeto de estudio describir el ámbito de pertinencia ontológica que creemos puede resultar más nutritivo para construir conocimiento alrededor de un fenómeno. De modo que nuestro propósito es concebir el evento artístico como sistema, entendiendo este concepto desde una teoría general de los sistemas. Ello permitirá ubicar la cualidad ontológica del arte, pensando la cualidad ontológica como las propiedades intrínsecas de un objeto que le otorgan a éste una particular modalidad de existencia.

De la teoría general de sistemas, retomamos a la propuesta metodológica del biólogo austriaco Ludwig Von Bertalanffy que, como él mismo menciona en su libro *Teoría general de los sistemas* (2003) y la propone a la comunidad científica, al percatarse de la aparición de una serie de conceptos similares en diversos campos disciplinarios como la biología, las matemáticas, la física, la teoría de la información y la psicología. Estos campos, al abordar sus objetos de estudio desde una perspectiva más preocupada por las totalidades que por los fragmentos, encontraban que, conceptos como: el todo y las partes; la recursión; la relación; la organización; emergían como categorías de conocimiento determinantes en el estudio de una gran variedad de fenómenos. El cambio

epistémico paradigmático de la teoría general de los sistemas, quizá pueda entenderse como el mismo Bertalanffy lo sugiere en su obra mencionada:

En tanto que antes la ciencia trataba de explicar los fenómenos observables, reduciéndolos al juego de unidades elementales investigables independientemente una de otra, en la ciencia contemporánea aparecen actitudes que se ocupan de lo que un tanto vagamente se llama “totalidad”, es decir, problemas de organización, fenómenos no descomponibles en acontecimientos locales (Bertalanffy, 2003: 36).

Lo que se deriva de este enfoque epistémico es que, el aislamiento artificial de un fragmento de una totalidad con fines de estudio, supone que la acción de conocer un objeto ya implica su transformación, pues aislado se constituye como un fenómeno distinto del que era en la interacción con el medio que lo contextualizaba. De modo que, un enfoque sistémico trata de evitar este aislamiento, no como medio para recuperar una posible objetividad sino, desde la conciencia de que la concepción de fragmento o totalidad son relativas al sujeto cognocente. Es decir, la totalidad es un concepto que nos expone a una incertidumbre, pues su aparición ante nosotros tiene la cualidad de ser lo abierto, como explica Deleuze aludiendo a Bergson:

Bergson decía: El todo no está dado ni puede darse (y el error de la ciencia moderna, como de la ciencia antigua, era darse el todo, de dos maneras diferentes). Muchos filósofos habían dicho ya que el todo ni estaba dado ni podía darse; de ello solo sacaban la conclusión de que el todo era una noción desprovista de sentido. La conclusión de Bergson es muy diferente: si el todo no se puede dar es porque es lo Abierto, y le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo; en síntesis, durar (Deleuze, 1985: 36).

Es decir, *el todo* sería una concepción que ocurre desde la mente de un sujeto, organizada en función a su capacidad unificadora y con relación a las concepciones de orden que ésta, ha sido capaz de generar y adquirir y, en tanto que es el resultado de una serie de conexiones, se hace fundamental la noción de relación ya que, como dice Deleuze: “si hubiera que definir el todo, se lo definiría por la Relación” (Deleuze, 1985: 24).

De modo que la propuesta epistémica de una teoría general de los sistemas, podría estar alrededor de la concepción del *Todo* y el *Fragmento*, donde una vez comprendido que ambos son resultado de una mente organizadora, la

construcción del conocimiento se dirigirá hacia el sustento ontológico de una totalidad determinada por un complejo de relaciones. Visto así, el arte se constituye como objeto de estudio en un complejo juego de relaciones. Sin embargo, para una mejor comprensión de una lógica sistémica, hemos querido puntear algunos conceptos que sirvan de ejes analíticos para la comprensión de un fenómeno como el arte desde esta metodología: El todo y las partes; La cibernética; La relación; La organización; Ontología sistémica.

1.3 EL TODO Y LAS PARTES

Sobre este concepto ya hemos comentado, al intentar ubicar la noción epistémica, que una teoría general de los sistemas podría sugerir. Quizá sólo reste mencionar que, el problema del todo y las partes podría remontarse a la concepción aristotélica de: *“el todo es más que la suma de sus partes”*, retomada por Bertalanffy en su consideración histórica de la noción de sistema, y que en un espíritu ya inmerso en una lógica sistémica Edgar Morin complejiza al afirmar: “El Todo es menos que la suma de sus partes” (2002: 135).

Esta sutil inversión al concepto aristotélico propuesta por Morin, resulta de especial importancia para concebir una cualidad ontológica compleja, que sea consecuencia de una teoría de sistemas. Ya que, una existencia con esas características solo puede ser imaginada como una constante dinámica de transformación, y siguiendo a Bergson, transformación creadora ya que, el establecimiento de un juego relacional que deviene una organización, tiene como consecuencia siempre una transformación de los elementos que conforman una totalidad, y si la realidad se nos presenta como organización, ésta siempre será resultado de un nuevo devenir, siendo éste el estatuto constante de su aparición.

De modo que esta propiedad de la realidad como transformación, sugiere un importante sustento para la actividad artística, si es que ésta se concibe como un ejercicio constante de recreación de códigos estabilizados ya que, este ejercicio haría del arte una forma de creación de realidades.

1.4 LA CIBERNÉTICA

Para comprender esta idea podríamos acudir a lo que sugiere Gregory Bateson citado por Heinz Von Foerster: “La cibernética es una rama de las matemáticas que trata de problemas de control, recursividad e información” (1993: 36). Aquí Bateson relaciona la cibernética con la recursividad siendo la primera el concepto de mayor generalidad.

Por otro lado y también citado por Von Foerster en su mismo texto, Margaret Mead relaciona la cibernética con lo que se ha llamado *Feed-back*: “Específicamente, quiero considerar el significado del conjunto de ideas interdisciplinarias a las que primero dimos el nombre de Feed-back y luego el de “mecanismos teleológicos” para llamarlas finalmente cibernética” (Von Foerster, 1993: 36).

Finalmente y de forma más general Von Foerster sugiere de la Cibernética:

Parece que la Cibernética es muchas cosas distintas según oigamos a distintas personas. Pero esto se debe a la riqueza de su base conceptual, y yo entiendo que ésto es algo realmente bueno, de otro modo la cibernética se convertiría en una cierta práctica aburrida. Sin embargo, todas estas perspectivas surgen de un tema central: el de la circularidad. (Von Foerster, 1993: 36).

Una circularidad que en Von Foerster se refiere al circuito entre un sujeto y un objeto, separado como consecuencia de un principio epistémico como el de objetividad: “... el principio fundamental del discurso científico, que exige separación entre el observador y la cosa observada. Se trata del principio de la objetividad. Las propiedades del observador no deben entrar de sus observaciones.” (Von Foerster, 1993: 37).

De modo que, la cibernética opera también como un principio epistémico dentro de una lógica sistémica, sugiriendo que el conocimiento ocurre dentro de una dinámica donde el observado forma un circuito con el observador afectándose mutuamente, y en el cual el principio de objetividad pierde pertinencia, para entender el conocimiento no como la descripción de un objeto, sino como la descripción del circuito mismo de relación de un observador con ese objeto.

Esta investigación del arte como sistema, que además se propone como modelo general de investigación en artes, propone al conocimiento del arte necesariamente dentro de una epistemología cibernética. Donde el objeto de

estudio, en este caso el arte, se constituye en el proceso de investigación de un observador, todo ello dentro del campo de posibles acuerdos colectivos que una comunidad valida o reprueba, en función de un campo múltiple de pensamientos. Éstos como el espacio de pertinencia donde una noción de verdad se puede acordar, y sin embargo, al ser múltiples hacen de la verdad una idea igualmente múltiple y, pese a ello vigente y necesaria, sólo que relativa, que no es otra cosa que: “con relación a” en palabras de Paul Watzlawick (1994: 42).

1.5 LA RELACIÓN

A la luz de lo que se ha venido sugiriendo, el concepto de *Relación* se vuelve cada vez más trascendente en una concepción sistémica pero, ¿cómo podríamos entender una Relación?. Algunas ideas que pueden ayudar serían aquellas de Peirce, cuando habla sobre sus categorías ontológicas: Primeridad, Segundidad y Terceridad. Particularmente sobre la Segundidad que –otra estudiosa de la semiótica de Peirce– Francisca Pérez Carreño, entiende como Relación: “Las tres categorías son Primeridad, Segundidad y Terceridad, o Cualidad, Relación y Representación (o Mediación), que se corresponden con modos de ser o de pensar” (Pérez Carreño, 1998: 35).

Para Peirce esa relación es concebida como *Reacción*, concepto que igualmente nos conecta con una relación de sistema de Bertalanffy: “Conjunto de elementos en interacción” (2003: 38). Así, la interacción sugiere una posible analogía entre la Relación y la Resistencia como Segundidad en Peirce:

Este sentido de actuar y algo que actúe sobre nosotros, que es nuestro sentido de la realidad de las cosas, -tanto de las cosas exteriores como de nosotros mismos-, puede ser llamado el sentido de reacción. No reside en ninguna sensación; corresponde a la ruptura de una sensación por otra sensación. Escencialmente implica dos cosas que actúan una sobre la otra (Peirce, 2011: en línea).

Sería posible entonces, conceptualizar la Reacción como la forma más general de Relación ya que, un sistema visto como un conjunto de elementos en interacción, se constituiría al reaccionar unos elementos entre otros que, dentro de este juego

de relaciones entre ellos, sería posible registrar órdenes entre ese constante movimiento.

Sin embargo quizás, lo más interesante de la Relación entendida como Reacción en Peirce, sería el espacio de constitución del sentido de realidad, tanto de lo exterior como aún de nosotros mismos. De modo que la realidad como algo existente, estaría formado de relaciones.

1.6 LA ORGANIZACIÓN

El concepto de *organización* es igualmente importante para la comprensión de una ontología sistémica ya que, como afirma Bertalanffy, aludiendo al fundador de la teoría de la información Warren Weaver: “La física clásica dijo éste, tuvo gran éxito al desarrollar la teoría de la complejidad no organizada (...) En contraste hoy el problema fundamental es el de la complejidad organizada” (Bertalanffy, 2003: 34). Por lo tanto un sistema sería una interacción de partes que alcanza un cierto nivel de orden, entendiendo por orden, no el apego a una ley inmutable que distingue lo ordenado de lo desordenado, sino como una dinámica recursiva entre orden y desorden, donde los dos conforman una existencia sujeta al cambio, y al conocimiento, como la posibilidad de registro de un cambio, conocimiento que al generarse constituye un posible orden. Pero dado que la existencia posee la cualidad de la constante transformación, el conocimiento no se completa, como lo real tampoco y, sólo por ello se hace posible una ruta de conocimiento como la búsqueda de aquellas organizaciones que aún no lo son, no porque no se constituyan como un existente, sino porque nuestro conocimiento todavía no logra entender la cualidad que las constituye como reales.

1.7 ONTOLOGÍA SISTÉMICA

Quizá ahora esté en condiciones de sugerir algunas cualidades para un ámbito de pertinencia ontológica desde una visión sistémica, es decir las condiciones de un objeto de estudio visto como un sistema. Ese objeto será un Todo que se concibe

desde la visión de un investigador, en la conciencia de que un Todo es siempre una noción abierta, que se fija provisionalmente con la finalidad de generar conocimiento alrededor de ese punto de estabilización temporal, que se determinó como Todo. El conocimiento implica aquí, la descripción de ese nodo temporal que el investigador propone. Este objeto como Todo se constituye de Partes y éstas al igual que el Todo se determinan desde la noción de un observador. Y son por ello parte de éste, al igual que el Todo. El conocimiento consiste en describir el proceso de observación que hace posible que ciertas Partes sean los elementos de ese Todo.

Este objeto sistémico se constituye en una interacción de partes, donde éstas no son lo mismo fuera de él, así como el objeto no es sólo la suma de sus partes. Eso que diferencia al objeto de la suma de sus partes y, lo que diferencia a las partes de ese objeto como totalidad, son las relaciones o interacciones. El conocimiento de este objeto sería por lo tanto el registro eventual de éstas desde la conciencia de que su cualidad *Real* es la transformación.

Por último ese objeto es tal, sólo por manifestarse y aparecer ante el observador como una organización, es decir, un Todo ordenado que, en tanto abierto convive con lo desordenado, siendo el orden el campo de lo conocido y el desorden la amplitud de lo ignorado, y esto último fuente posible de la generación de nuevos órdenes, así como de nuevos objetos de estudio y nuevas realidades.

2. INVESTIGACIÓN Y MODELO SEMIÓTICO

El sentido del desarrollo anterior acerca del modelo de la teoría general de los sistemas, tiene como propósito ubicar la postura metodológica desde la cual intentamos construir nuestro objeto de estudio, en este caso el Arte. Por ello, sería pertinente destacar que el arte visto como sistema es un acontecimiento, algo que ocurre como resultado de un movimiento intersubjetivo que se representa como una vivencia social o individual, pero siempre dinámica.

Entonces más que hablar de Arte hablamos de fenómeno artístico ya que, Arte implica la existencia de una esencia independiente de cualquier acercamiento interpretativo mientras que, fenómeno artístico lo entendemos como un evento que ocurre como resultado de una interacción relacional alrededor de un centro vacío. Dicho centro representa una noción imaginaria que permite la construcción abstracta de un tejido donde las tramas y urdimbres representan el único sustento ontológico.

Sin embargo, ese centro vacío imaginario, pensamos que más bien es un triángulo, donde cada arista supondría una modalidad del ser desde donde se podría tejer el conocimiento. Así, pasamos de una ontología circular a una triangular. Cada una de estas aristas, además de modalidad ontológica, formaría parte de un sistema ontológico triangular. La noción de este modelo triangular, factorial y sistémico aparece en el modelo de la significación de Ch. S. Peirce.

2.1 LA SEMIÓTICA DE PEIRCE

Un método se puede entender como el camino que uno sigue para la consecución de algo. Por otra parte, una metodología sería un posible tratado de las diferentes estrategias con la que organizamos el trazado de caminos. La estrategia para trazar un camino requiere el ejercicio mental de una información ya adquirida, por ejemplo, si lo que deseamos adquirir ya lo hemos adquirido antes, es posible que nuestra acción se encamine a repetir los procesos del éxito anterior, pero si no, nos remitiremos a una experiencia previa cercana a nuestros objetivos actuales

ensayando acciones que una vez realizadas, nos brinden la posibilidad de reflexionar y con ello, adquirir un bagaje de experiencia aplicable al propósito actual.

Lo que intento explicar es cómo, en el proceso de consecución de algo se ponen en juego un actuar concreto y un discernimiento que distingue y aplica experiencias pasadas, construyendo así estrategias nuevas que a su vez serán cotejadas con nuestra acción actual. Un método pone en juego una determinada forma de actuar y pensar, procesos que si nos atenemos a la experiencia pragmática de interacción con el mundo, no constituyen campos distintos del todo y mucho menos procesos antagónicos, sino más bien, aspectos complementarios de ser en el mundo o existir. De modo que sería posible entender a un método como pensar y actuar vistos como un todo dinámico, que me permite una interacción con otro. Quien habla de un concepto similar a lo que menciono ha sido Ch. S. Peirce con su idea de Pragmatismo (Faerna, 1996).

Las estrategias para conseguir fines y métodos, al establecer su relación con el pensamiento se refugiaron en los saberes que establecían las formas “correctas” de éste, de modo que si ya se había fijado una forma correcta del pensar, cualquier método sólo tendría que aplicar las estrategias definidas como reglas para la obtención de un conocimiento, repitiendo sus procesos. Ello provocó que las metodologías devinieran en técnicas y el pensamiento en lógica (Morin 1997).

Sin embargo Peirce, hace cerca de ciento cincuenta años, intuyendo esto, dedicó sus esfuerzos indagatorios al refinamiento de una lógica que incluyera como parte de un mismo proceso al pensar y el actuar, y no sólo eso, sino a la concepción de no existencia de lo uno sin lo otro y que su separación es siempre artificial, cuyas consecuencias han magnificado la preeminencia de un aspecto sobre el otro en nuestra relación con el mundo, y que vistos parcialmente sólo servirían para definir un fenómeno cognitivo como algo incompleto. Dicha lógica fue denominada por Peirce como Pragmática. Junto a otros pensadores como W. James, A. Bain o Ch. Wright, la pragmática nació de manera casi informal con el “Methaphysical Club” y después el mismo Peirce la diferenció al presentarse desacuerdos con sus colegas, para renombrarla Pragmaticismo.

De este Pragmatismo y posteriormente Pragmaticismo visto como teoría del método (Deladalle, 1996) es que surgió la teoría de la significación de Peirce que se conoce como Semiótica. Para comprenderla es importante entender su origen en la Pragmática así como el hecho que su objeto de estudio, lo que intenta conocer, es el pensamiento y como éste es la herramienta fundamental en nuestra relación con el mundo. Relación que establece y arroja conocimiento, es decir la Semiótica de Peirce es una epistemología. Peirce basa su propuesta epistemológica semiótica, en estructuras triádicas que marcan una diferencia sustantiva con las estructuras duales de la mayoría de las teorías del conocimiento de la civilización occidental, estructuras al modo de, por ejemplo: sujeto y objeto. Esta triadicidad va más allá del mero capricho por un número: que sean tres en lugar de dos implica un pensamiento distinto al de la tradición dual.

Una dualidad pone en juego dos factores que al relacionarse cumplen una función, ya sea de oposición (dialéctica) o de complementación (teoría de sistemas). Al estar estos factores uno frente al otro, esta dualidad puede servir de modelo a una gran cantidad de fenómenos aparentemente naturales en nuestra experiencia del mundo. Sin embargo, desde la lógica de Peirce esa aparente dualidad es producto de la transparencia del fenómeno de la semiosis, que pone en juego un elemento más, una relación que aparentemente acontece sólo entre dos factores: un sujeto y un objeto. El tercer elemento es el signo, visto aquí como la manifestación del pensamiento, es decir que en cualquier relación con el mundo actúan un sujeto, una mente y un existente.

Este pensamiento no es el sujeto, ya que se ha producido como reacción del choque de dos factores previos, tampoco es el objeto debido a que lo que resulta de esa reacción no es lo que la generó, sino una representación de ello. Esta lógica de significación devela la circunstancia de la no aprehensión total del objeto, cualquiera que sea la cualidad ontológica que este posea y, ésta ha sido, una discusión constante en el pensamiento filosófico occidental dándose posturas que afirman tanto la aprehensión del objeto desde nuestra experiencia empírica, como la imposibilidad de ello. Ubicándose en muy distintas visiones, desde un realismo ingenuo, como en el pensamiento positivista, hasta la casi no-existencia del objeto

dentro de un idealismo radical, pasando por posturas moderadas como John Locke, que afirmaba que de lo único que podemos dar cuenta es de nuestra percepción o, por supuesto Kant con su criticismo sensorial que apuntaba hacia las insuficiencias de nuestros sentidos como instrumentos de recolección de información y por lo tanto, lo trascendental del conocimiento ocurría desde la organización de nuestra mente.

Peirce retoma este criticismo kantiano y propone la organización mental como mediadora entre los sujetos y el mundo, mediación que llevará el nombre de signo y que posee una estructura triádica ya que, considera los factores primordiales que intervienen en su gestación, de nuevo: sujetos, mundo y pensamientos. La lógica triádica de Peirce, propone un signo altamente relativo debido a que lo hace interactuar con un pensamiento y con un mundo, donde éste se constituye como resultado de un proceso de significación o semiosis. Esta triadicidad no es la concreción de un tercer espacio relacional como sugiere la dialéctica, en cuanto este campo sígnico no se genera por contradicción, ni es meramente un espacio relacional. La triadicidad de Peirce es insoslayable a los tres factores en juego que constituyen el fenómeno de la semiosis: un representamen o signo, un existente u objeto y un pensamiento o interpretante, que da categoría de representación al signo.

Antes de explicar estos tres factores en juego en una semiosis, es importante mencionar que para cualquier epistemología resulta fundamental una ontología que considere las condiciones de posibilidad de existencia del conocimiento. Para Peirce esta ontología se construye retomando las categorías que ya Hegel ha considerado en su *Fenomenología del Espíritu* (2012), al proponer las formas de éste último como: Ser, Esencia y Concepto.

2.2 TRIÁNGULO ONTOLÓGICO

Peirce añade a la consideración clasificatoria en Hegel, una lógica factorial y relacional donde: Ser, Esencia y Concepto, se transforman al interactuar en un proceso complejo. De modo que, además de presentarse como modalidades del

Ser, constituyen un proceso relacional que daría como resultado formas diversas de éste.

A la tríada de Ser, Esencia y Concepto, Peirce la complementará dentro de una lógica numérica –herencia familiar de su contexto matemático, pues su padre era un destacado profesor de ésta disciplina en Harvard– y las llamará: Primeridad, Segundidad y Terceridad. La Primeridad será aquello que acontece con independencia de cualquier otra cosa, sin hacer un llamado de nada en un proceso totalmente recursivo, el Ser. La Segundidad es el acontecimiento que presupone algo exterior a su propia insistencia es decir, un segundo que genera aquí sí, casi una dialéctica, sin que se efectúe necesariamente una oposición sino, simplemente la consideración de dos factores en juego que juntos hacen posible un modo de ser esencial, que alude a la propiedad intrínseca de su categoría ontológica que, ya no es completamente ensimismada, sino considera lo existente como parte de lo insistente. Es decir, un dentro insistente y un afuera existente que da categoría ontológica distinta al Ser, una categoría determinada por el afuera, pero sólo posible por el adentro. La Segundidad es entonces el modo de ser del mundo fenoménico matérico, lo “dado” en términos de C.I. Lewis (Faerna, 1996), modo fundamentalmente reactivo, en tanto se genera entre la contraposición de insistentes y cuya cualidad es la exterioridad. La Terceridad será la categoría del pensamiento, concepto en Hegel, cuya función se cumple al asignarle a un hecho (lo segundo) una estabilización desde el pensamiento. Esta constituye la categoría del conocimiento y también de la representación debido a que sólo es posible que algo substituya a otra cosa mediante una operación simbólica, que una un dentro y un afuera, por medio del acto de pensar.

Quizás una forma más vivencial de entender estos tres espacios ontológicos, pueda ser el enfoque que aplica Deleuze a un estructuralismo lacaniano (Deleuze, 2005), al mencionar los tres ámbitos de constitución del sujeto: lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico. Desde esta perspectiva lo Real constituye un ámbito de insistencia con total independencia de cualquier otro elemento, lo Imaginario implica la actualización de un Real desde un sujeto que siempre presupone dos

factores, un interior y un exterior. Este último puede estar ausente. Dicha actualización al estar desligada del pensamiento, acontece como una imagen que permite una relación entre la insistencia y la existencia. Finalmente el Simbólico es el espacio colectivo que realiza una operación de desplazamiento, permitiendo la substitución de un elemento por otro desde la conciencia de un pensamiento. El elemento en la experiencia del sujeto que permite la aprehensión de lo Real, Lacan lo denomina *Fantasma*, generándose a partir de la operación representacional que, a la vez que crea una distancia con lo Real, es la única posibilidad de relación con éste. Los conceptos de: Real, Imaginario y Simbólico, son desplazamientos conceptuales que Lacan retoma de Peirce y que le sirven para definir de manera más móvil y relativa la ontología del sujeto.

Volviendo a Peirce, podemos concebir estas tres categorías, factores y funciones. Primeridad como: sensación, continuidad, insistencia o cualidad. Segundidad como: reacción, relación, realidad o existencia. Terceridad como: ley, pensamiento, representación o persistencia. Sirven en el modelo semiótico para diferenciar la matización que todo proceso de semiosis experimenta en el pensamiento al constituir un signo. Estas tres categorías aparecerán en toda semiosis en distintos grados de intensidad y para el estudioso del fenómeno de la significación implicarán el punto de análisis que todo cognoscente incorpora al objeto de estudio al generar conocimiento.

De modo que todo signo será resultado de la interacción de estos factores, a la vez que se constituye mediante la operación de tres funciones. Es pertinente explicar que la Primeridad, la Segundidad y la Terceridad son en la lógica de Peirce tanto factores –actores de un proceso– que permiten comprender el modelo sígnico en un orden clasificatorio, como funciones operativas, que generan un proceso relacional que –por otro lado– hacen posible entender el modelo semiótico dentro de una lógica sistémica. Esta doble cualidad de la semiótica de Peirce nos permitirá tanto, analizar el arte como fenómeno sígnico –pues, arroja un orden clasificatorio de distintas formas desde donde pensar al arte– así como un análisis del proceso generativo que desde un pensamiento produce diversas formas concretas de arte.

Una vez definido el espacio ontológico que da condición de posibilidad al conocimiento, por medio de las categorías que interactuando generan un ámbito de pertinencia relativizante para éste. Y como ya he mencionado toda semiosis quedará matizada por cada una de las categorías, combinándose las tres en toda semiosis, aunque en una combinatoria distinta en cada caso.

2.3 TRIÁNGULO SEMIÓTICO

Ahora intentaré abordar la tríada propiamente semiótica en Peirce. En ésta se continúa la misma lógica donde los elementos constitutivos del signo resultan tanto factores como funciones, lo que genera un modelo sígnico tanto clasificatorio como sistémico. Estos elementos: Representamen, Objeto e Interpretante, constituyen todo proceso sígnico.

2.3.1. Representamen

El Representamen como función cumple el papel de dispositivo de acción de la semiosis. Un Representamen es el motivo que desencadena la dinámica representacional y puede entenderse como aquello que aparece ante nuestra experiencia como significativo: una presencia, una intuición, una posibilidad, un sonido, una imagen, un pensamiento. Como factor o sea elemento de un conjunto, el mismo Peirce lo analogó al signo en sí, lo llama Representamen o signo. Es decir, en una semiosis siempre aparecerá una parte que implicará una existencia fuera de la mente que ordena la significación, aún si esta ex-sistencia fuera imaginaria. Por ejemplo, un determinado sonido puede provocar en mí un proceso significativo y este sonido puede ser imaginado, sin embargo, al generar una semiosis en mi mente siempre asumirá la distancia entre ella y ese sonido. En otras palabras, el factor Representamen alude a un espacio de Segundidad al constituirse como reacción (el Objeto) entre dos entidades: una generadora (el Representamen) y una receptora (el Interpretante).

2.3.2. Interpretante

El Interpretante también es factor y función, ésta es estabilizadora ya que es el pensamiento que da categoría significativa al Representamen. Esto quiere decir que para que se produzca una significación se requiere un ejercicio mental de sustitución de una cosa por otra. Dicha operación es la que efectúa una mente y es a la que Peirce denominó Interpretante. Llama la atención que no la denominara “intérprete”, circunstancia que es importante aclarar para adentrarnos en el pensamiento de Peirce.

El Interpretante en Peirce tiene un fuerte contenido colectivo, en tanto que los constructos de verdad son productos del campo del Interpretante. Es un suceso que se actualiza y se difunde como hábito interpretativo de un grupo social, por lo cual la verdad tiene una naturaleza consensual. Los hábitos interpretativos, al repetirse tienden a naturalizarse en los sujetos y de tan aprendidos luego son ejecutados de forma irreflexiva. Se vuelve difícil diferenciar que tanto un sujeto actúa de forma autónoma frente a un signo que le requiere un tipo definido de significación. Por ello en la función estabilizadora del signo, el Interpretante, a Peirce lo que le interesa es este pensamiento colectivo que se ha construido y se actualiza en cada sujeto. En otras palabras, le interesa la estabilización del signo como hecho habitual o consensual que produce códigos y mediante éstos se expresa el conocimiento. Este espacio del Interpretante sería posible analogarlo parcialmente a la idea de *Paradigma* en Kuhn (2007) o de *Imprinting* en Morin (2001). También tendría semejanza al Simbólico en Lacan (2005) así como a la concepción de inconsciente para este mismo autor. Sobre todo por la sugerencia de Lacan donde piensa que lo inconsciente más que instintos y pulsiones son las normativas de represión y desplazamiento de nuestro deseo, normativas que adquirimos como condición de nuestra integración al cuerpo social (Lacan, 2005). Al hablar de normativas habituales de interpretación del signo sería posible entender el ejercicio repetitivo de un hábito de interpretación como una suerte de naturalización del signo donde éste se vuelve transparente, desapareciendo de la pantalla de nuestra conciencia. Esta desaparición del signo es característica del ámbito funcional sónico que Peirce llama Objeto.

2.3.3. Objeto

El espacio el Objeto es la relación del signo con los existentes, es decir, las entidades que se les atribuye cualidad de ser y que, se manifiestan a nuestra mente con una relativa autonomía de nuestra conciencia. Este Objeto semiótico es a lo que se refiere el signo, el espacio existente necesario para la constitución de éste. En otras palabras, la función de Objeto en la tríada semiótica no se refiere a que un Representamen esté en lugar de un objeto tangible y determinado sino que, un Representamen se puede relacionar con un existente mediante la operación de enlace que se ejecuta por el pensamiento. Por ello esta función de lo segundo (Objeto) de ningún modo alude a un hecho empírico de manera directa, sino a la constitución referencial de una mente de un ámbito de existencia. Y si esta operación de la semiosis no alude al objeto empírico es porque la única forma de relación que se establece con lo externo a la mente, es en signos. Aunque dichos signos no se experimenten en la conciencia como tales, más bien se viven como realidades naturales y autónomas de cualquier pensamiento.

La importancia epistémica de esta función semiótica estriba en que la noción de realidad queda relativizada, respecto del pensamiento que efectúa la relación entre un Representamen y un Objeto. De modo que, un mismo objeto puede cambiar en una semiosis, al cambiar el pensamiento que lo liga a un Representamen. De ahí que la realidad, que pertenece a la función semiótica de Objeto, cambia si se transforma la mente que estabiliza al signo.

Recapitulando, en la lógica semiótica de Peirce se señala la pertinencia ontológica del Ser: como una pura continuidad, insistencia; como una reacción, existencia y como un pensamiento, persistencia. También podríamos decir como: cualidad, relación y ley, y en un cuadro más complejo toda una constelación de conceptos:

Primeridad	Segundidad	Terceridad
Cualidad	Relación	Ley
Insistencia	Existencia	Persistencia
Sensación	Reacción	Pensamiento
Posibilidad	Realidad	Verdad
Vivencia	Presencia	Representación

Fig. 1. Tabla comparativa a partir del triángulo semiótico de Peirce.

Todos estos conceptos aluden a una ontología que se propone como ámbito de pertinencia de las diversas semiosis. Es decir, la semiosis se manifestaría matizada de Primeridad, Segundidad y Terceridad.

Peirce plantea en su triángulo semiótico que ontológicamente la semiosis o función sígnica aparece sólo en la terceridad. Por lo tanto, todo signo es tercero. Las funciones o momentos del signo son: Representamen, Objeto e Interpretante. El Representamen es el signo en sí o bien, lo que media entre un existente y un pensamiento, en general no se experimenta como una mediación, sino que se vive como una presencia. Dicho de otro modo, el fenómeno sígnico es experimentado como una vivencia empírica positiva. El Objeto es de lo que habla el signo, la función de existencia que hace posible la generación de un signo como ámbito de realidad, sin olvidar que, ésta siempre es relativa al pensamiento que la actualiza. El Interpretante es el pensamiento que hace posible que algo esté en lugar de otra cosa, que además posee una edificación colectiva. De modo que, un Interpretante siempre es un ámbito simbólico y como tal tiene la propiedad de estabilizar al signo, haciéndolo re-presentante de algo en función de un hábito interpretativo social, o bien, de un acuerdo de verdad logrado a partir de la investigación de un grupo.

3. PROPUESTA DE MODELO GENERAL PARA LA INVESTIGACIÓN EN ARTE

Con base en los pensamientos expuestos que comprenden la Teoría general de los sistemas y la Semiótica pragmática, es posible sugerir un esquema de investigación para el arte que, a la vez que lo conciba como un sistema identificando sus partes, también lo proponga como una dinámica de significación. Como sistema, el esquema hará posible mapear por qué ejes del territorio artístico se indaga. Como dinámica de significación este modelo comprenderá al arte como un objeto relativo a una interpretación signica asociada a los pensamientos que intenten construirlo. Es decir, abordar el arte como un fenómeno relativo hace de éste una realidad múltiple. Los factores propuestos como los que describen el territorio del arte son: la creación, la obra y la recepción.

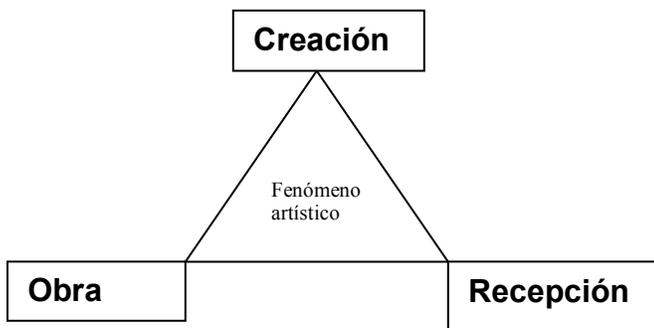


Fig. 2. Esquema de investigación para el arte y sus tres factores.

3.1 LA CREACIÓN

Con relación al esquema metodológico, la creación cubre las funciones de Primeridad, dentro de este factor se agrupan las características afectivas que operan como dispositivos de toda experiencia estética, así como de la producción artística. Esta categoría y tópica de estudio del arte es la más propicia para observar el fenómeno de la creación, que implicaría más que la investigación del arte, la investigación desde el arte o bien en el arte. Es decir, la construcción de un

sentido dentro de la misma producción artística, lo que arrojaría a la investigación misma como un estrategia artística o la investigación como obra de arte. La creación contiene casi todas las cualidades de lo que se ha conceptualizado como Primeridad: insistencia, sensación, posibilidad y vivencia. Fenómenos todos actuales al proceso creativo.

Con la finalidad de construir un esquema metodológico que sugiera teorías alternativas para el estudio –en este caso de la creación en el arte– la creación puede ser mapeada a partir de tres concepciones que, de algún modo, se basan y repiten el esquema triádico de la ontología de Peirce. La creación como producción de: subjetividad, de objetos artísticos y de conocimiento.



Fig. 3. Esquema sobre la creación y sus productos.

3.1.1. La creación de subjetividad

Se comprende como el ámbito de estudio de la constitución del fenómeno psíquico, de algún modo la creación puede ser concebida como los procesos bajo los cuales acontece la emergencia de un sujeto, éste comprendido desde la visión del psicoanálisis. Por ello, en este campo resulta útil el conocimiento alrededor del sujeto del inconsciente. Siguiendo la lógica de Peirce, es posible volver a trazar una relación triádica que sugiera un enfoque metodológico para la investigación dentro de esta dimensión de la creación artística. El campo metodológico

propuesto para este caso es el psicoanálisis y el esquema conocido como “L”, que Lacan construye en su segundo seminario *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica* (1983). Allí Lacan plantea tres elementos que conforman un sistema de la subjetividad: un *ser* (entendido como un ente existente), un *otro* (a manera de semejante) y un Gran Otro, (la cultura o ámbito simbólico) que Lacan nombra siempre en mayúsculas. De modo que la investigación en este campo abordaría los fenómenos inconscientes que llevan a un artista entendido como sujeto a elaborar, planear y ejecutar un tipo de creación determinada. Es decir, un proceso creativo atiende a tres instancias que participan en la generación de la creatividad como fenómeno, una entidad concreta quizá representada en la corporalidad del creador, un reflejo de ese ente corporal que produce la identidad o ego del sujeto y un condicionamiento que proviene de los discursos sociales y normas culturales que modelan a todo integrante de una colectividad. Sobra decir que lo que acontece en este proceso de creación de subjetividad comprende la creatividad fuera de todo prejuicio de originalidad o de cualidad singular de algunos sujetos, aquí la creatividad en condición de existencia del sujeto, existencia dentro de un lazo social. Desde esta comprensión es posible dar mayor sentido a una gran cantidad de estrategias artísticas que se agrupan alrededor de artistizar la intimidad como objeto y sentido de una producción artística.

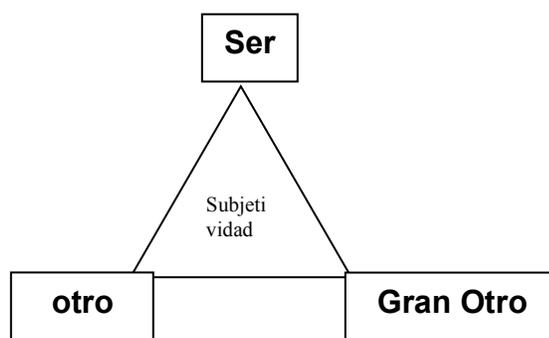


Fig. 4. Esquema sobre la creación de subjetividad.

3.1.2. La creación artística

Será el campo de investigación que se produce en todas las fases que comprende la generación de objetos artísticos. También como ya se mencionó implica, no el conocimiento del arte en su calidad de objeto extrínseco al fenómeno de la creación, sino el objeto teórico intrínseco a la producción artística. De nuevo, la investigación del arte desde el interior de la vivencia creativa, además del conocimiento como objeto artístico. Estas fases de la producción se pueden concebir igualmente en tres momentos o factores que intervienen al actualizarse una creación artística. Estos momentos responden a nuestro esquema semiótico desplazado hacia el modelo psicoanalítico que nos ubica dentro de una tópica del sujeto: lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico. Estos conceptos desplazados hacia el acto creativo de una producción artística se podrían traducir en: tema, objeto artístico y argumento. Donde cada uno se corresponde respectivamente con la tópica de Lacan (Real, Imaginario y Simbólico). El fenómeno aquí investigado es no el sujeto como en el anterior, sino esa reacción del sujeto ante sus mecanismos inconscientes, reacción que se entiende como su objeto creado, éste integrado de tres factores: un tema, un objeto artístico y un argumento. Hablamos aquí de la obra en sí o bien lo más tangible de esa creación sólo que, comprendida como ente complejo en la que interactúan no sólo los elementos técnicos o matéricos (objeto artístico), sino un discurso (argumento) y un ámbito semántico (tema). Por decirlo de otro modo, aquí un objeto artístico serían tres cosas: un campo de sentido, una materia y un discurso implícito a la obra propuesta. Quizá sólo insistir que este esquema opera a manera de mapa donde será posible localizar los elementos y las interacciones que una creación artística plantea.

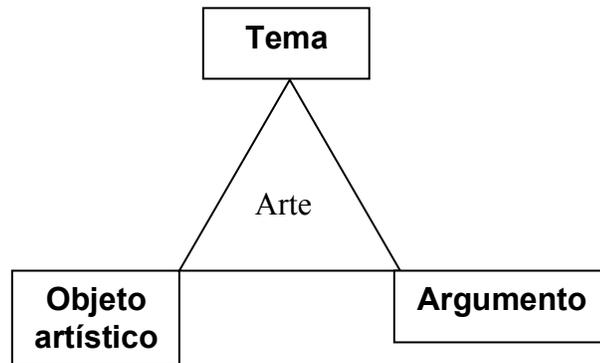


Fig. 5. Esquema sobre la creación artística.

3.1.3. La creación de conocimiento

Se entiende como el ámbito que relaciona al arte con los fenómenos epistémicos o bien una epistemología del arte. Además, este campo de trabajo del arte también abarca todas las relaciones que se establecen entre el arte y la pedagogía de modo que, quizás, sea el territorio de exploración más adecuado para la construcción de una pedagogía del arte. Al intentar construir una lógica triádica aparecen tres conceptos epistémicos pertinentes para la propuesta de una epistemología del arte. Ellos surgen de las inferencias lógicas bajo las cuales se organiza una heurística estética: abducción, inducción, deducción. Aquí nuestro fenómeno es justo eso que llamo una heurística estética, la emergencia del pensamiento entendido como fenómeno cognitivo que contiene cualidades estéticas, algo parecido a lo que algunos científicos nombran, no sin cierta ingenuidad, la belleza de una teoría o bien, la necesidad de que una teoría para ser cierta también debe ser bella. Como fenómeno artístico en este territorio de la creación de conocimiento quizá la manifestación más factible de ubicar en sus lógicas sea aquello que se nombro como arte conceptual, donde claramente el objeto artístico se desmaterializa en palabras de Lucy Lippart, desde Duchamp con sus descontextualizaciones de objetos hasta sus *object trouve* así como los planteamientos de Joseph Kosuth.

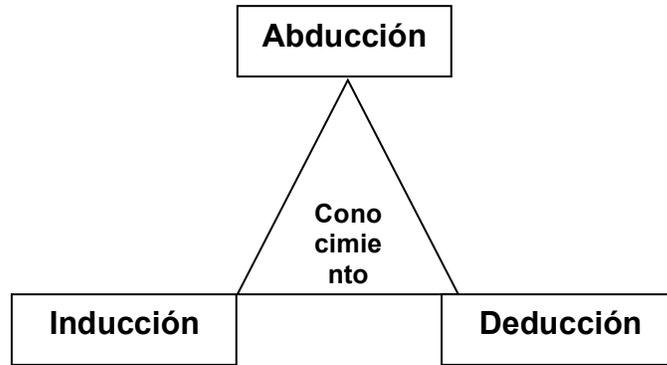


Fig. 6. Esquema sobre la creación de conocimiento.

3.2 LA OBRA

Este segundo campo del fenómeno artístico permite situar todas las formas de investigación que aparecen dentro de los discursos alrededor del arte y que de algún modo constituyen el ámbito teórico más estabilizado que interpreta al fenómeno artístico. Investigaciones de corte histórico, de crítica e incluso, como parte de la disertación curatorial en el arte contemporáneo son quizás las más recurrentes y generalmente asociadas con el estudio del arte. Este campo de estudio podría articularse a partir de los modelos que más comúnmente han tejido una visión alrededor de la obra artística asumida como objeto existente y producto de un proceso creativo. Estos modelos por su perspectiva de estudio otorgan a la obra de arte la cualidad de: esencia, forma o signo. Como Esencia todos los desplazamientos del arte hacia un terreno metafísico e incluso místico, como Forma el arte visto como fenómeno perceptual desde lo sensorial hasta lo trascendental y como signo, el arte como mediador entre mundo y sujetos creando sentidos. Como mencionaba antes, si se genera una distinción entre investigar *del* arte a investigar *en* el arte, este campo de indagación representaría por excelencia la investigación *del* Arte

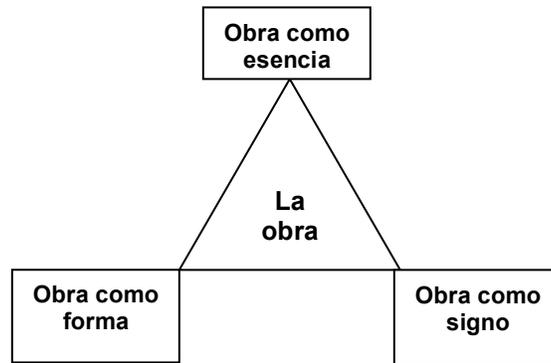


Fig. 7. Esquema sobre obra y sus cualidades.

3.2.1. La obra como Esencia

Alude a la concepción de la obra artística dentro de una lógica que implica la aparición del arte en una suerte de enigma y con la cualidad de lo inefable. Los esquemas metodológicos pertenecientes al ámbito de la hermenéutica y la fenomenología construyen la esencia del arte alrededor de un misterio que sugiere un secreto a desentrañar mediante el ejercicio interpretativo. En cualquier caso la obra posee la cualidad de una existencia positiva, si bien velada tras lo inaccesible de lo Real. La organización triádica de este campo se plantea a su vez, dentro de un esquema metodológico hermenéutico que es coherente con la concepción de una obra de arte entendida como inefable. Los índices analíticos propuestos que siguen este pensamiento y que se corresponden con el modelo semiótico de Primeridad, Segundidad y Terceridad respectivamente serían: el misterio, el secreto y la interpretación; aluden a las dimensiones que algunos investigadores identifican como dimensiones trascendentales de la obra de arte, algo inefable (Misterio), un sentido oculto e inaccesible pero latente (Secreto) y la posibilidad no de desentrañar pero sí de generar sentido a partir de su estudio (interpretación). Quizá en algún sentido esta perspectiva del arte pudiera parecer no acorde con lo que hemos propuesto metodológicamente de abordar el arte como un fenómeno no inmanente sino relacional, más como un proceso que como una positividad, el esquema propuesto también intenta mapear las lógicas que conciben al arte

dentro de esta positividad, en algún sentido la respuesta a la pregunta sobre la condición del arte encuentra un espectro de respuestas que se contienen en una diversidad de discursos, todos deberían de tener cabida en un esquema metodológico realmente funcional. Como ejemplo de este tipo de abordajes del arte encontramos a los discursos de una estética romántica desde Hegel hasta Schiller y destaca en esta visión estética el concepto de lo sublime. De manera más cercana propondría los desarrollos de los filósofos hermeneúticos como Gadamer o Ricoeur.

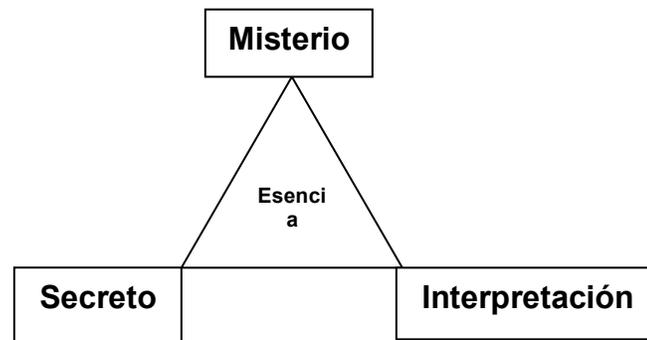


Fig. 8. Esquema sobre la obra como esencia.

3.2.2. La obra como Forma

Este espacio de la conceptualización del arte agrupa a todas las teorías de la Forma conocidos como formalismos que, pese a su habitual uso para la investigación artística, no deja de tener aspectos conflictivos intrínsecos a la concepción misma de forma, ya que ésta permanece en un ámbito ambiguo entre ser una cualidad existente perteneciente al objeto o bien, un constructo virtual que permite a una mente identificar un existente. Por teorías formales como herramienta de conocimiento del arte que parten desde los positivismos del siglo XIX hasta los formalismos perceptuales, se concentrarían aquí como estrategias de investigación del arte y se refieren a los principios de intentar aislar metodológicamente lo visible de las imágenes de las significaciones que eso

visible pudiera aportar semánticamente o bien, que todo posible significado surge de lo visible. Estas concepciones se identifican con las teorías de Henrich Wölflin como representante más distinguible pero se le sumarían Wilhelm Wörringer, Erwin Panovsky así como teóricos formalistas derivados de la Psicología Gestalt como Rudolf Arnheim. Los posibles índices sugeridos para este espacio con un grado de generalidad suficiente para lograr esta función aglutinadora los retomaría de los esquemas formales de la semiótica estructuralista del Grupo μ (1993) y son: la forma icónica, la plástica y la simbólica. El ámbito conceptual que contemplan tendría que ver con una dimensión de la forma en el arte, para el caso de la forma icónica con las estrategias miméticas, la plástica con las expresivas y la simbólica con las comunicativas o convencionales. De modo que estos índices analíticos serían el, mapa para intentar registrar diversas tendencias de estudio del arte desde su Forma, por ejemplo, los estudios iconográficos implican una clara tendencia en sus investigaciones por el aspecto icónico de las imágenes como el caso de Aby Warburg, E. Gombrich o E. Panovsky. Del mismo modo sería posible enlistar autores y estudios bajo una tendencia más bien Plástica y también Simbólica.

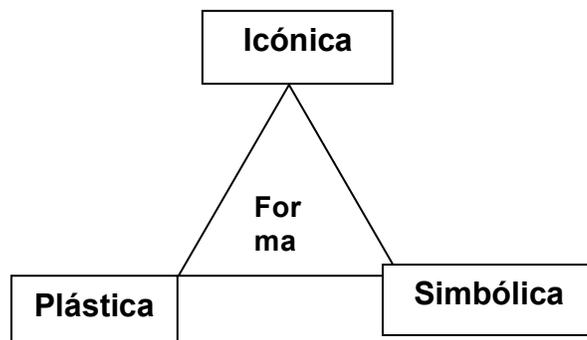


Fig. 9. Esquema sobre obra como forma.

3.2.3. La obra como signo

Este campo de investigación partirá de la concepción de una obra artística bajo sus principios representativos, es decir, lo que el arte implica en tanto objeto que substituye aquello de lo que habla. Hay que recordar que la función del signo es la representación. Otra forma de entender esta función significativa del arte será enfocarlo en tanto fenómeno relacional, los enlaces que una producción artística sugiere a partir de su sintáctica, su semántica o su pragmática. Dicho de otro modo: la sintaxis como su organización gramatical, la semántica como sus objetos ya sea que éstos sean: emotivos, matéricos o conceptuales y finalmente, la pragmática como los pensamientos implícitos o explícitos que constituyen toda función significativa. Sin embargo, para fines metodológicos será más pertinente nombrar su lógica triádica como, la obra como signo ya sea: sintáctico, semántico o pragmático, conceptos propuestos por Charles Morris al intentar esquematizar la semiótica peirceana y que en realidad Morris habla de tres grandes grupos de relaciones que aunque ya se han mencionado antes me atrevo a repetir para que esta parte del planteamiento sea más claro. La Sintaxis como las relaciones del signo con otros signos, le Semántica la relación de un signo con los objetos de la realidad, la prágmática como la relación del signo con los discursos implícitos o explícitos en la cultura.

De nuevo este esquema opera como mapa de registro para ubicar o bien proponer modalidades metodológicas en un enfoque semiótico para la investigación de la obra de arte. Este tipo de investigación lo vemos en trabajos de Roland Barthes como “La cámara lúcida”, el ya mencionado Grupo μ en su “Tratado del signo visual”, Omar Calabrese en “Cómo se lee una obra de arte”. Por mencionar algunos, claro que, en estos ejemplos lo que el mapa intentaría es diferenciar el tipo de semiótica que cada uno de ellos u otros, aplica para su estudio de las obras artísticas, al identificar si su tendencia es hacia encontrar gramáticas identificables de las imágenes (Sintáctica), relaciones entre la imagen artística y las realidades que les dan contexto (Semántica) o bien, relaciones del arte con orientaciones ideológicas paradigmáticas de la cultura (Pragmática).

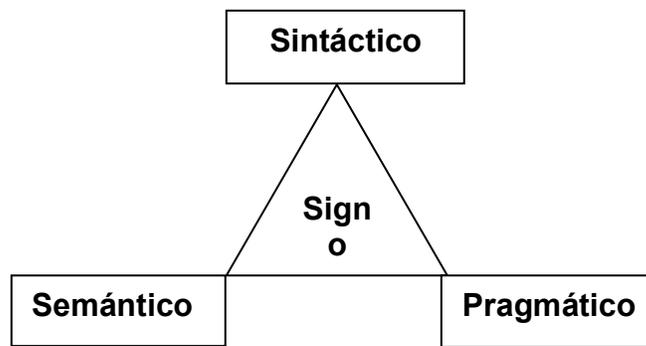


Fig. 10. Esquema sobre obra como signo.

3.3 LA RECEPCIÓN

El ámbito social al que necesariamente se alude en este apartado será la cultura, de manera que esta dimensión de la recepción del arte contempla un matiz antropológico. El campo de la recepción del arte comprendería toda forma de inserción social que éste conlleva. En dicho espacio aparece la noción del arte como una institución cultural de naturaleza colectiva, de modo que, dentro de esta dimensión se dan todos los fenómenos de difusión, reconocimiento y legalización del arte y los artistas. Este ámbito también contiene las vivencias afectivas de carácter social, lo que quizá podríamos entender como la vivencia estética cultural, que en muchos sentidos se desmarca de la institución artística si por ejemplo lo enfocamos como todo el espectro de fenómenos de lo que llamamos el Gusto. Sin embargo, este campo de estudio también será susceptible de ser abordado desde la visión del arte ya que igualmente, desborda el ámbito meramente estético en sus manifestaciones contemporáneas.

Si bien el espacio de la recepción ubica sus índices en la vivencia colectiva, ésta puede diferenciarse si separamos: una colectividad incorporada al sujeto, otra expresada en lo que es propiamente la institución artística y finalmente, una última comprendida como el nivel macro de la cultura.

Respondiendo al orden sugerido de una vivencia cultural que fundamentalmente realiza la función de valoración de la experiencia artística, ésta evaluación ocurre:

a nivel del sujeto, de la institución y de la sociedad. De modo que los índices sugeridos a modo de ámbitos de operación receptiva-valorativa para el arte podrían ser: la valoración afectiva (o gusto), la valoración institucional (o reconocimiento artístico) y la valoración social del arte (valor artístico).

En tanto que los ámbitos colectivos implican construcciones simbólicas y éstas a su vez poseen el correlato de la pertinencia social, esta pertinencia sugiere siempre una cierta prohibición. Me atrevo a afirmar esto refiriéndome a Freud en el sentido de que el fundamento del lazo social es la prohibición del incesto, si bien, éste implica para el psicoanalista una suerte de prohibición fundamental, sería posible deriva de ella una serie muy prolongada de pequeñas o grandes normas que implican que no es posible hacer lo que se quiera, esto sería entonces el fundamento social, no es posible hacer lo que un sujeto quiera. Es por ello que dentro del contexto de la recepción del arte, la investigación se oriente por los caminos de lo permitido o no a la manifestación artística, sobre todo en la medida en que esa licencia social que el arte adquiere siempre está relacionada con las formas y estrategias que éste opera. Esto en muchas ocasiones puede explicar el sentido de transgresión que la actividad estética ha incorporado de manera casi naturalizada en su práctica, sobre todo a partir de las manifestaciones de las vanguardias de principios del siglo XX. La prohibición será pues el índice predominante del estudio del fenómeno artístico en su concepción social y que aquí se conceptualiza como el contexto de la recepción.

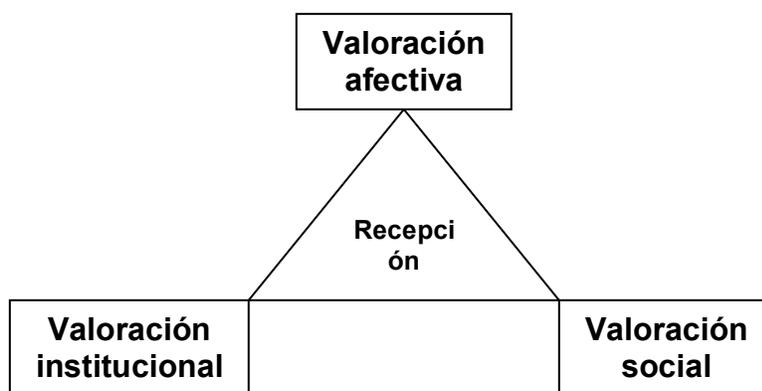


Fig. 11. Esquema sobre la recepción del arte y su valoración.

3.3.1. La valoración afectiva

Se entiende como el ámbito de consumo artístico que a nivel de un sujeto se ejerce. Quizás sea más accesible su comprensión si ese consumo lo extendemos a toda vivencia afectiva de un individuo. La complejidad al delimitar la vivencia afectiva de una persona será que esta afectividad se encuentra intervenida mucho más de lo que se cree por el contexto social y paradójicamente esa afectividad se concibe por nosotros como lo más representativo de nuestra individualidad. Los índices que se proponen aquí son, la afectividad entendida al modo en que lo sugiere Pablo Fernández Christlieb en su libro *La afectividad colectiva* (2000) como toda experiencia reactiva que un individuo vive, en este caso referido a la reacción frente a objetos tangibles o intangibles que socialmente se crean para la emotividad. De modo que un afecto lo podríamos entender –si lo relacionamos con el triángulo de las categorías ontológicas de Peirce– como *primero* si el afecto que produce es indiferenciado, como *segundo* si el afecto distingue sujeto de objeto, y como *tercero* si la afección logra categorizarse dentro del terreno de las emociones codificadas o sentimientos. Los primeros modos de afecto los llamaría goce, los segundos percepción y los terceros sensibilidad. Es decir, un mapa de registro de las afecciones de un sujeto las encontraríamos en este espectro de modo que, sería posible indagar en cada uno de esos matices de afección por parte de un investigador, a manera de ejemplos quizá lo elaborado por Gilles Deleuze en su texto sobre Bacon que titula “Lógica de la sensación” abordaría el campo de lo que ubico en el esquema como Goce. Una buena parte de la Fenomenología transitaría por los terrenos de la Percepción, concebida no desde la habitual teoría de la percepción psicológica sino una percepción a la manera de Merleau- Ponty, por decirlo de algún modo una percepción filófica o bien una filosofía de la percepción. Por último la Sensibilidad entendida como la sensación más culturizada hablaría de los fenómenos culturales que se han entendido como “el buen gusto” siendo éste justo un gusto convencionalizado y aprendido y que produce fenómenos de comportamiento social frente al arte o bien el arte popular o arte de los medios masivos, quizá el mejor ejemplo de este tipo de investigación nos lo da Pierre Bordieu en su extenso trabajo llamado “La distinción” que sugiere

que justo ese buen gusto es lo que “distingue” a una clase social de otra o bien, que ese gusto educado se convierte en una estrategia “enclasante” que adoptan los grupos sociales para conseguir rebasar su condición social de origen.



Fig. 12. Esquema sobre la valoración afectiva del arte.

3.3.2. La valoración institucional

Esta función que opera la institución artística se ejecuta por medio de tres sistemas internos que implican una dinámica de bisagra, es decir, articulan las evaluaciones institucionales con el contexto general de la sociedad, que nunca se refiere al contexto comprendido como una totalidad sino en alusión a un ámbito definido. No hay por lo tanto ningún tipo de valoración universal o que permee todos los estratos sociales. Más bien, sería posible afirmar que la institución artística tiene una penetración muy limitada hacia el contextos amplios de la sociedad y sin embargo, todos los estratos sociales poseen una valoración estética, si bien en muchos sectores resulta altamente desfasada de la evaluación de la institución. Esta evaluación con carácter más o menos definitivo la ejecuta un sistema con cualidad fantasmática que implica que su acontecer se produce con base en una creencia y que se nombra como “*mainstream*”, compuesta por una buena cantidad de factores y que trabaja preponderantemente en territorios del llamado primer mundo, de modo que, sus criterios están íntimamente ligados al poder económico.

Los sistemas referidos al principio son funciones que a distintas escalas operan en toda sociedad que tenga algo así como una institución artística. Cabe aclarar que la institución artística no abarca toda la producción de objetos afectivos que socialmente se consumen. Por lo tanto, dentro de la producción visual no todas las imágenes que genera una cultura serían artísticas, aunque es posible decir que quizás sí la mayoría fueran estéticas.

Las funciones de la valoración institucional son: la difusión, el reconocimiento y la legalización. La referencia de estas funciones hacia nuestro modelo triádico ubica a la difusión dentro de la Primeridad, sobre todo si nos acercamos a su implicación de posibilidad, es decir, cuando institucionalmente se decide promover un cierto tipo de expresión artística esta apuesta se realiza bajo el supuesto de una demanda social ya sea de manifestaciones estéticas conocidas o novedosas. Sin embargo, esta apuesta de difusión siempre aún en los dos casos es sólo posible. El reconocimiento se relaciona con la Segundidad, ya que esta función ontológica cumple la dinámica de generar una noción de realidad. En el mismo sentido, el ámbito de reconocimiento de expresiones artísticas y artistas crea, culturalmente, la noción de sujetos o movimientos colectivamente válidos como realidades artísticas. Finalmente, la legalización es posible ubicarla con relación a la Terceridad, comprendida en cuando menos dos manifestaciones de legalización: La primera como el constructo artístico más estabilizado socialmente, aquellos movimientos o personajes con mayor acción en estratos sociales amplios, del tipo de Leonardo, Picasso, el impresionismo, el surrealismo, la capacidad de mimesis, etc. En segundo lugar, esta legalización también se entendería como la atención a todos los aspectos legislativos referidos a la práctica social del arte, derechos de autor, aspectos fiscales, apoyos institucionales, normativas culturales, etc.

Sin duda dentro de este campo de investigación es que podríamos situar a todos aquellos estudios que nacen o bien se posicionan dentro de la institución artística e incluso dentro de la llamada industria cultural, investigaciones para el montaje de una exposición, un libro sobre algún artista o movimiento artístico, un trabajo de curaduría, proyectos para fundar museos, centros culturales y toda aquella institución que surge del reconocimiento artístico.

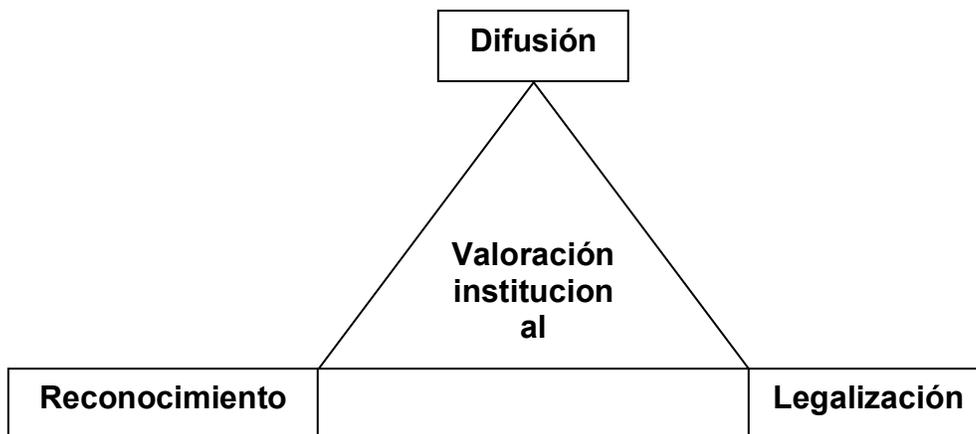


Fig. 13. Esquema sobre la valoración institucional del arte.

3.3.3. La valoración social

Este último campo de la recepción será mejor comprendido si enfocamos al arte como parte de un sistema mayor. Quizá sea posible imaginar tres círculos concéntricos, como forma de situar la práctica artística, previa al desglose triádico que acompaña esta conceptualización.

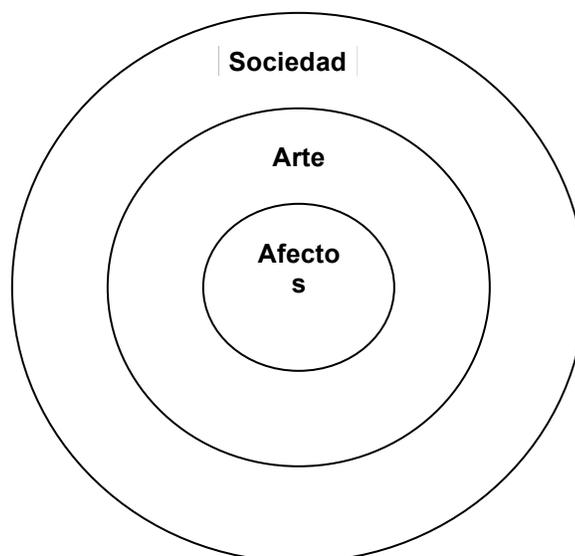


Fig. 14. Esquema sobre los sistemas sociales y sus escalas.

Es pertinente comentar que quizá pueda parecer extraño que si he planteado esquemas triádicos hasta ahora, en este caso lo que sugiera sea un círculo sin embargo, de principio intenté definir mi metodología como un desplazamiento entre lógicas semióticas triádicas y principios de concepción sistémica, en este caso al hablar en términos de la cultura como un macro universo pienso que resulta más útil como ilustración de lógica sistémica, más un círculo que un triángulo, sin olvidar que todos los triángulos propuestos intrínsecamente son también sistémicos. Una vez comentado esto prosigo.

Cada círculo corresponde a un sistema social afectivo, el interior más pequeño será lo social afectivo en el individuo, el siguiente, el arte como el ámbito social predominantemente afectivo o estético. El último la afectividad social en su manifestación más amplia donde incluso se rebasa lo meramente artístico.

Al ser este último el contexto social más extenso el índice para la valoración se transforma y adquiere dimensiones más complejas. En este ámbito será pertinente ubicar en principio lo que llamaría la valoración artística, en sus niveles masificados. Ejemplo de ello serían los estudios ya canónicos de Pierre Bourdieu (2002) sobre distintos estratos sociales en Francia.

El contexto social amplio contempla el valor económico como uno de sus índices más decisivos, por ello, en este espacio afectivo masivo el valor monetario se inserta como un aspecto trascendente. Incluso sería pertinente aquí hablar más que de valor, de precio, ámbito que requiere igualmente soportes de investigación sólidos como el caso de las valuaciones de obra artística, que aún hoy son poco serias en general, así como tendenciosas. Pero este índice de cualquier modo se enuncia como valor económico ya que lo más pertinente metodológicamente es aplicar la idea de mayor abstracción que permita una gran cantidad de casos particulares bajo su espectro conceptual. Economía comprende la disciplina que aborda todos los fenómenos de intercambio que acontecen dentro de un cuerpo social.

Finalmente, nos queda para esta dimensión macro de lo social el valor que podríamos definir como cultural. Esta evaluación del arte dentro del contexto más grande de la vida social, serán los valores culturales que además se encuentran

ligados a consideraciones de tipo político. Conceptos como *identidad y tradición* quizás constituyen los territorios que más influencia tienen de la práctica social del arte. De modo que, lo que llamamos *patrimonio cultural* es el espacio de actualización de esta dimensión de la investigación artística, así como la que mayor participación política adquiere. Una de las virtudes de un modelo como el semiótico es que siguiendo su lógica es posible apreciar que hay campos de realidad que si bien el esquema arroja, en ocasiones esa realidad no se ha encontrado lo suficientemente explorada, pienso que este campo de estudio es de los menos trabajados por la investigación, en general en la cultura los valores son asumidos como naturalizados y no pasan a ser objetos de estudio del conocimiento, creo que aquí el modelo ayuda a convertir esos valores adoptados en conocimiento más que en dogma o creencia inconsciente. De los pocos ejemplos que encuentro de este tipo de estudio, vale la pena mencionar el trabajo ya canónico de Robert Hughes sobre arte y dinero, dentro de su libro “A toda crítica” (2002).

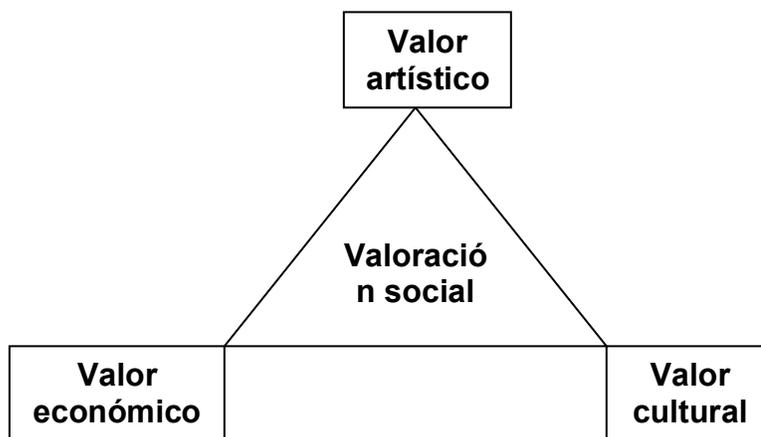


Fig. 15. Esquema sobre la valoración social del arte.

Lo que se propone a través de este mapeo es establecer las diferencias que un campo cultural como es el arte adquiere a la luz de un modelo metodológico como la semiótica. Su función sugiere una mirada de apertura sobre líneas de

investigación y sobre fenómenos artísticos, ubicándolos en escenarios particulares, ya que existe un constante movimiento que llega a confundir y dificultar su estudio. Sin embargo, habrá que considerar esta propuesta como un primer boceto que me atrevería a poner a discusión, esperando que una participación más numerosa de investigadores permita enriquecer su desarrollo y habilite la construcción conjunta de un modelo metodológico para los investigadores de arte lo suficientemente amplio para insertar en él todas las tendencias del conocimiento del arte, y a la vez, lo suficientemente claro como para distinguir factores y fenómenos que inciden dentro del contexto del arte.

Esta aproximación intenta sugerir que a la producción artística es posible entenderla como una forma de conocimiento, cuyo objeto de estudio podría ser la relación de un sujeto con su contexto, donde el arte quedaría justo como la estrategia de relación. Sin embargo, para entender cabalmente esta propuesta hay que abundar sobre lo que se comprende como posible objeto de conocimiento del arte, así como sobre la concepción de conocimiento desde la cual se habla, para poder afirmar al arte como tal.

PARTE II

1. CONOCIMIENTO Y CONOCIMIENTO ARTÍSTICO

1.1 POR UN PARADIGMA DE CONOCIMIENTO AMPLIADO

Tradicionalmente el conocimiento ha sido entendido como el escudriñamiento en el sentido del orden del mundo. Una suerte de respuestas a interrogantes que surgen de nuestra relación con lo que llamaríamos “realidad”. Por mucho tiempo estas respuestas fueron las únicas manifestaciones reconocidas como conocimiento y la realidad su objeto de estudio por naturaleza. Sin embargo, durante el último siglo hemos vivido una transformación de este paradigma de conocimiento. Dicho cambio sustancial viene gran medida del espacio que precisamente más estabilizaba a la Respuesta como el discurso del saber y lo Real como la materia de cualquier Verdad, es decir la ciencia. La ciencia entendida como la tradición empiro – inductivista actualizada en disciplinas como: la física, química o matemáticas, las llamadas ciencias exactas o duras.

Dichos espacios de conocimiento a raíz del estudio de fenómenos que, difícilmente podían ser enunciados formalmente como leyes estabilizadas, como, por ejemplo, el segundo principio de la termodinámica que habla de una siempre conflictiva entropía hasta, la física cuántica pasando por la teoría de la relatividad o, igualmente la trasgresión de la epistemología de las matemáticas que expone su propia insuficiencia para evaluar la veracidad de sus enunciados, sin dejar de recurrir a principios internos a su propia lógica, circunstancia que genera procesos de contradicción, como llegó a plantearlo en su ya célebre teorema Kurt Gödel (1998) .

De modo que la ciencia, en algunas tendencias, habría llegado a intuir una insuficiencia interna para la aprehensión del fenómeno de su propia lógica en la constitución de su conocimiento, este hecho sin duda tiene resonancias hasta estratos sociales amplios ya que, occidente adoptó desde hace más de dos siglos al discurso científico como el paradigma social de verdad.

Esta intuición que tiene la práctica científica, no dejó de aparecer tanto implícita como explícitamente en otros campos del conocimiento que, sin embargo, no gozaban del reconocimiento social tan extendido del quehacer científico. La idea, por ejemplo, de que, ningún conocimiento cuenta con una posición neutral que le permita diferenciar lo conocido del cognoscente, aparece ya desde Hegel o Marx, así como en el estudio del fenómeno del signo sobre todo en Ch. S. Peirce, por mencionar algunos.

De modo que a la luz de estas fisuras en el edificio monolítico del conocimiento positivo, ahora puede resultar pertinente ampliar la idea de conocimiento y extenderlo más allá de la sola Respuesta. Sería viable que tanto la Posibilidad como la Pregunta unidas a la Respuesta, conformaran un circuito sistémico como una estrategia ya no, de descubrimiento del conocimiento sino, de construcción de éste y que, la Cualidad, la Sensación y la Representación en tanto modalidades del Ser (Peirce, 1984) podrían asumirse como el sustento ontológico móvil que ayudaría a fundamentar un paradigma ampliado de lo que hoy entendemos por conocimiento.

La visión de este concepto de conocimiento ampliado, hace posible incluir al arte en el ámbito del saber ya que, de éste, no quedan excluidos ni la duda, ni la sensación, sino más bien, estas últimas junto a la certeza, constituyen un cuerpo múltiple de conocimiento. De este modo, el arte abordaría un conocimiento sensualizado que quizá, más que una respuesta sugiera una pregunta o incluso se proponga a sí mismo como un dispositivo de incertidumbre que genere un proceso epistémico.

1.2 EL OBJETO DE CONOCIMIENTO DEL ARTE

Hasta aquí he esbozado un posible concepto de conocimiento relativizado y por lo tanto, ampliado, donde sería posible incluir la creación artística como modalidad del saber pero, para abordar el problema que se refiere a la naturaleza de un posible objeto de estudio del arte, se requiere comentar algunas ideas que han

alejado al arte de los espacios del conocimiento, ideas que más que venir de fuera de los sistemas artísticos se han generado desde el interior.

Al abordar esta problemática es imposible no tocar algunas ideas que a mi juicio son mitos que han detenido una concepción del arte más compleja y por ello más rica; aclarando que la concepción de mito a la que me refiero sería cercana a lo que Roland Barthes entiende por ello es decir, una particular forma del Habla entendida ésta como la actualización de la Lengua en el ejercicio cotidiano del acto comunicativo en la esfera social que, además tiende a devenir en imagen con significados que, de tan habituales han olvidado su justificación histórica; de modo que el concepto de mito que utilizo es semiótico y no hermenéutico (Barthes, 2002).

Un primer mito sería la suposición de algún elemento esencial del arte que le otorga a éste su valor intrínseco, así como, su reconocimiento social, este mito tiene como consecuencia que la supuesta esencia sólo es reconocible por un grupo especializado de expertos que, desde una sapiencia particular ponen este fundamento al alcance de un público más amplio; práctica social que nunca ha sido tarea del artista y que además se parece mucho a un ejercicio vertical del poder.

Un segundo mito es la concepción del arte como el espacio exclusivo de la sensación y en su radicalización, la eliminación de toda racionalidad. Incluso se llega a sugerir que el pensamiento teórico resulta perjudicial para el ejercicio del arte. Esta idea en conjunto se sostiene de un paradigma cartesiano de dualidad, donde razón y sensación quedan separados: la razón ámbito del conocimiento y la sensación del arte. La consecuencia es que el arte aparece como casi lo opuesto al conocimiento y los artistas como una rara especie de analfabetas sensibles, condición asumida en muchos momentos por los artistas casi con orgullo contestatario, a manera de reto al sistema del poder. Sin embargo, este orgullo ingenuo siempre ha dejado a las artes en la cola de las prioridades sociales, en el mejor de los casos como un adorno que viste políticamente pero rara vez como objeto de apoyo institucional tanto privado como público.

Por desgracia estos mitos están lejos de ser cuestionados por las comunidades artísticas y más bien aparecen en formas cada vez más alambicadas que siguen sustentadas en mitos del tipo de los ya mencionados. Estas mitologías se han naturalizado a tal grado que son inconscientes en el imaginario social, lo que las convierte en ideas más potentes y resistentes, justo por, no ser reflexionadas. De modo que, para definir un objeto de estudio del arte, sería indispensable concebir un discurso extendido para la creación artística más allá de la pura visualidad o imagen, discurso entendido como la manifestación de un signo en una pertinencia ontológica, también ampliada. Es decir, si el arte es una forma de conocimiento esta episteme propone implícitamente su correlato, un objeto de estudio, que requiere un ámbito de pertinencia u ontología. A continuación sugiero como podría entenderse ésto para el objeto de estudio en artes.

Para hablar de lo anterior, intentaré recurrir al modelo psicoanalítico de Jaques Lacan que propone la constitución del sujeto en una lógica sistémica relacional, una suerte de ontología relativizada que discurre por tres espacios: Real, Imaginario y Simbólico (Lacan, 1983). Lo *Real* en referencia a la vivencia más puramente cualitativa, provoca los otros dos espacios y, al ser accesible sólo a través de la mediación por lo *Imaginario* o lo *Simbólico*, éste deviene autorreflexivo y autorreferencial en tanto vivencia indiferenciada. Lo Real remite al suceso de continuidad, experimentable pero no expresable ni comunicable.

Lo Imaginario, ámbito del mundo como imagen, representación de mundos internos con una alta dosis de sensación, espacio de afectividad que construye la diferencia fundamental yo – mundo, en una lógica de la sensación (Deleuze, 2002). Es expresable pero no comunicable. Y un universo Simbólico subjetivo y social, que constituye el espacio de los códigos que nos permiten reconocer un mundo estable, funda el contexto de la comunicación y el conocimiento como discurso compartible.

La idea de estos tres espacios ontológicos relativos y móviles, es posible desplazarla hacia la comprensión del arte como fenómeno cultural y ver una constitución de éste, análoga al proceso del sujeto lacaniano, ya que, también podría transitar por esos tres ámbitos.

Es posible reconocer en la producción artística, un Real como espacio fisural que genera la necesidad de transformar una vivencia de incertidumbre en sucesos imaginarios o simbólicos. De igual modo sería identificable en los procesos de creación un mundo imaginario que puede ser entendido como un espectro que va desde la imagen mental que genera por ejemplo, una poesía o la música hasta, la imagen material en las artes visuales. Este ámbito imaginario transforma el trauma original de confrontación con lo Real en mundos míticos (ahora sí hermenéuticos) ideales de gran fuerza afectiva y produce una fuerte necesidad expresiva que, no representa espacios comunicativos sino vivencias extremadamente sensuales. Por fin encontramos también un ámbito Simbólico que funciona como mediación entre lo cualitativo de lo Real, lo afectivo de lo Imaginario y la legalidad de lo Simbólico, éste último hace posible compartir los otros dos espacios sólo que, transformados en pensamientos que resignifican a una experiencia, que ya no remite a su cualidad original sino, a la huella vacía de una vivencia indiferenciada.

De tal modo, podríamos sugerir el conocimiento artístico que aborda un objeto de estudio compuesto por un fenómeno sistémico triádico integrado por: una cualidad fisural constitutiva y generadora, una vivencia afectiva interna y una experiencia comunicativa argumental.

Pienso que, si la producción artística puede entenderse como investigación y construcción de conocimiento, ésto sería dando cuenta de los tres espacios que, en realidad conforman la unidad de un fenómeno. Estos tres elementos pueden ser vistos en casi todos los sistemas artísticos de cualquier época, sin embargo socialmente tanto el estudio de las fisuras del sujeto creador, la producción de imágenes, así como, la construcción de discursos legalizadores del arte, han sido tareas encargadas a distintos actores sociales y casi nunca a los artistas. Por ejemplo, lo Simbólico como el ámbito del ejercicio del poder al otorgar reconocimiento a los artistas y objetos artísticos ha sido labor de: mecenas, clérigos, burgueses, críticos, historiadores, filósofos o actualmente curadores, como dije, rara vez los artistas.

La generación de conocimiento alrededor de la creación artística, es algo que ya ocurre y podría seguir como hasta ahora, es decir, distintos sujetos encargados de

los distintos aspectos que, componen al evento artístico, esto se da, de forma planeada o bien, espontánea. De modo que esta forma ya tradicional de conocimiento del arte aplica modelos metodológicos surgidos de la Historia, la Psicología, la Sociología etc. Que me atrevería a decir se encuentran todavía demasiado rigidizados por su herencia científica, la cual, hacia la segunda mitad del siglo XIX fue interpretada por las ciencias sociales como una exigencia de la comunidad científica tradicional para poder reconocerlas como espacios de conocimiento legítimos. El cumplimiento de estas demandas por las nacientes ciencias sociales ocurrió sin una reflexión profunda de la lógica científica de su tiempo. Sin embargo en la constante transformación del paradigma del conocimiento la ciencia se percata de sus propios huecos epistémicos y se transforma a lo largo de todo el siglo XX, por desgracia esta transformación todavía no ha permeado a una mayoría de los pensamientos formados alrededor de las ciencias sociales y éstas proceden con metodologías poco flexibles que no les permiten una simbolización más cercana a la complejidad de los fenómenos que estudian. Quizá el ejemplo más dramático de ésto sea la economía.

Sin embargo lo que este apartado intenta sugerir no es que, ahora también los artistas se encarguen de esta labor bajo los principios metodológicos de las ciencias sociales, sino que, el arte es un pensamiento que puede construir una episteme generadora de sus propias gramáticas de conocimiento y que esta construcción de una lógica artística se crea bajo modelos de desplazamiento epistémico transdisciplinario. Los artistas pueden tomar responsabilidad de este proceso y de hacerlo arrojaría conocimiento, no definitivo ni más real o verdadero, sólo distinto en tanto que los artistas son actores vivenciales de los procesos de creación.

Además, sin olvidar que los procesos de valoración, evaluación, reconocimiento y legalización del arte ocurren en los ámbitos simbólicos, pues, el poder es por excelencia un espacio Simbólico y los artistas hasta ahora nos hemos mantenido al margen de estos procesos, aún, añorándolos. La duda o, más bien mí duda que ahora comparto sería: si, en lugar de vivir a la espera de un discurso simbólico que ubique una obra dentro de un ámbito que le otorgue reconocimiento, no

podríamos empezar a construir los sistemas que como artistas nos permitan generar un objeto artístico más complejo, que además de un imaginario proponga su propio sistema interpretativo como parte constitutiva del objeto artístico.

2. PROPUESTA DE MODELO ESPECÍFICO PARA LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

En este apartado considero pertinente tratar un posible esquema para organizar los campos afectivos bajo la misma lógica triádica que he venido sugiriendo. Al mencionar la palabra estética es conveniente referir desde donde la aplico, recurro meramente a su raíz etimológica entendiéndola como lo perteneciente a los sentidos que serían una estrategia humana de relación o contacto con el exterior, de modo que esa relación se produce mediante afectaciones o afectos; de ahí que comprenda lo estético como lo perteneciente al espacio afectivo.

La razón para abordar este campo con mayor especificidad es que este espacio en mi opinión resulta ser origen de la producción artística con mayor o menor notoriedad dependiendo de la tradición o paradigma artístico en el que se ubique un artista pero, independientemente de ello el campo afectivo sería el ámbito de pertinencia del deseo y si entendemos a éste desde un terreno psicoanalítico, tendría un papel muy trascendente para la estancia de cualquier sujeto en el mundo. Por ello pienso como útil sugerir un mapeo donde localizar diversas instancias afectivas que puedan ser identificadas dentro de la producción artística.

Los movimientos artísticos de principios del S. XX, conocidos como vanguardias sin duda, generaron grandes cambios en aspectos de lo que podríamos llamar sistemas artísticos; es decir que, esta diversidad de posturas respecto al arte ya sea en su ejecución y creación, en la manera de ver el objeto artístico así como de su papel dentro de una colectividad, se vieron trastocados con respecto a su concepción previa a las llamadas vanguardias.

La naturaleza y sentido de los cambios ha sido entendida desde múltiples visiones ya sea como, cambios en la forma de abordar los procesos de creación, como transformación de la realidad del objeto artístico o bien variación de los sistemas de relación social o recepción de la obra de arte. De manera general tal vez no sería atrevido decir que las vanguardias han ampliado el espectro de posibilidades tanto de: la creación, la obra y la recepción del arte; esto a través de la diversidad de

procesos que se han seguido a la asimilación de las muy diversas posturas de los artistas de la vanguardia.

La ampliación que en esta ocasión me interesa comentar sería, lo que yo veo como una diversificación del campo de la recepción a nivel subjetivo de la obra de arte y que, podría ser vista como el ensanchamiento de la vivencia estética del individuo esto como producto de la multiplicación de los objetos artísticos surgidos a lo largo de la historia del arte del siglo XX.

Antes de iniciar mi reflexión sobre esa posible ampliación en el campo de la vivencia estética, sería oportuno comentar la forma en que infiero la probable existencia del fenómeno que veo y como la idea de vanguardia lo desencadena. Por vanguardias artísticas me refiero al fenómeno registrado por la historia del arte que ocurre entre 1905 y 1920 aproximadamente y que, Mario De Michelis lo caracteriza como una serie de movimientos artísticos determinados por la búsqueda de un rompimiento del sentido del arte con las visiones tradicionales aceptadas por los mercados y los públicos del S. XIX , otra particularidad que señala Michelis será que la mayoría de estos movimientos se expresaron además de formalmente con la elaboración de arte según sus disciplinas, por la publicación y difusión de manifiestos, es decir textos donde se exponían de manera enfática y explícita postulados estéticos con un mayor o menor matiz beligerante, algunos ejemplos de estos movimientos son: Surrealismo, Cubismo, Futurismo, Suprematismo, Neoplasticismo, Constructivismo, Dadaísmo, etc. (De Michelis: 2000).

Sin embargo creo que, la idea de ampliación del espectro de sensaciones que la vanguardia aborda la sugiere Eduardo Subirats en su ensayo *Las vanguardias y la cultura moderna* (1985) donde imprime al concepto de vanguardia connotaciones de herencia militar al localizar el origen del término dentro de los códigos castrenses ya que ahí, la vanguardia se entiende como un cuerpo militar que se ocupa como estrategia de avanzada, que opera en grupos pequeños y tiene por función infiltrarse en campo enemigo y lograr la mayor cantidad posible de daño, para así facilitar el triunfo de un ejército al ser seguido por el avance de la retaguardia.

De esta acepción que Subirats incorpora al concepto de vanguardia artística, se sigue en su argumentación el destacar como elemento común a la estética de las vanguardias la noción de “Shock” “Conmoción, sorpresa, desagrado: todo eso reúne la estética del *shock*” (Subirats, 1996: 41). De algún modo podría entenderse que el espacio de la sensibilidad del sujeto al que aludían los postulados artísticos de la vanguardia, ya no eran los mismos que habían sido hasta la aparición de estos artistas, no se buscaba la belleza, la complacencia, el placer estético, había la intención como dice Subirats de desagrado, de modo que, si no se buscaba esa sensación habitual de gusto por el arte en el espectador ¿A qué sensación se aludía?

Una forma de entender ese fenómeno que la vanguardia propicia, sería reflexionarlo desde la sensación del sujeto. La experiencia de la sensación agrupa una serie de vivencias de los individuos, experiencias tradicionalmente entendidas como subjetivas, por ejemplo: sensación, percepción, sensibilidad, sentimientos, reacciones, sentidos, emotividad. Por nombrar sólo algunas y que en conjunto estaríamos hablando de lo que Pablo Fernández Christlieb (2000) llama el campo de afectividad del sujeto.

Es decir que, el espectro de vivencias afectivas de los individuos sería el campo de acción del arte y la incidencia sobre ese espacio es lo que las vanguardias han transformado ya que, sería posible pensar que el ámbito afectivo que participaba en la relación con el arte en sus expresiones previas a las vanguardias, era distinto del que aludían las posturas artísticas de la vanguardia y que Subirats generaliza como “shock” entonces, ¿Cuáles pueden ser esos distintos espacios del campo afectivo de los sujetos? ¿Cuáles sus características? ¿Cuál su posible organización? Y finalmente ¿A cuáles y cómo los afecta el arte contemporáneo en su papel de heredero de la vanguardia?

Sin duda, esas preguntas resultan complejas y su espectro de posibles respuestas amplio, lo que intentaré aquí será únicamente sugerir una organización y diferenciación de ese campo afectivo del sujeto con relación al arte ya sea, tradicional o contemporáneo.

Por principio es importante señalar que desde mi punto de vista una categorización del campo afectivo del sujeto habría que pensarlo más allá del ámbito de la dualidad cartesiana que separa mente cuerpo y donde las emociones quedan reducidas a la experiencia sólo corporal, mi idea sería más bien, tratar de ver la vivencia de los afectos como una experiencia que involucra a ambos en una dinámica recursiva o en concepto constructivista Cibernética, ya que, las sensaciones ahí no podrían reducirse a ninguna de las dos categorías de la subjetividad cartesiana sino, serían el producto de una interacción compleja de múltiples factores.

Una concepción que apunta en ese sentido sería el Psicoanálisis, con Freud sugiriendo el campo del Ego como interacción entre lo afectivo y lo racional bajo los principios de realidad y de placer pero, de manera más explícita el Psicoanálisis de Lacan que ya marca una gramática del sujeto en tres ámbitos de existencia: lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico (Lacan, 1983).

Estas tres categorías ontológicas que en la teoría del sujeto en Lacan señalan ámbitos de pertinencia por los que un sujeto transita en su proceso de constitución ya que, para Lacan el sujeto no es un ente acabado pues se encuentra en constante construcción. Las funciones bajo las que se genera serían pues: lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico. Es importante señalar que estas tres formas de Ser integrarían una totalidad triádica, por lo tanto cualquier manifestación o ámbito de pertinencia del sujeto sería una interacción de las tres.

Igualmente esta concepción de Real, Imaginario y Simbólico está relacionada o apoyada en la concepción ontológica semiótica de Ch. S. Peirce que, este autor plantea en su triángulo fenomenológico de las Categorías que son: Primeridad, Segundidad y Terceridad. La importancia de esta relación entre Peirce y Lacan es que, si entendemos las categorías de Real, Imaginario y Simbólico bajo la lógica sémica de Peirce, será posible concebir una ontología sistémica, donde los tres factores son a la vez partes de un fenómeno, además de actuar describiendo funciones es decir, interacciones, de modo que estoy hablando desde una ontología sistémica en la cual lo que fundamenta al Ser es el juego relacional.

Pero en cuanto a la importancia de éste para una categorización del fenómeno de la afectividad, pienso que, una comprensión de ese suceso no debe olvidar que en tanto evento existente cabrían en su manifestación las tres categorías (Real, Imaginaria, Simbólica) y si bien se separan metodológicamente para su estudio, su aparición siempre contiene a las tres. Tratar de ver el fenómeno de la afectividad del sujeto con relación al arte, desde una lógica sistémica que, analice este fenómeno como la construcción del campo afectivo como una interacción entre lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico, puede ser interesante como un juego heurístico.

Habría pues un espacio afectivo matizado por lo Real, otro por lo Imaginario y un tercero por lo Simbólico. Pero para comprender el tipo de afecto que surgiría al ser intervenido por cada una de estas categorías ontológicas, será necesario antes diferenciarlas. Una posible definición de estos conceptos la sugiere Gilles Deleuze en el texto donde aborda el Estructuralismo, comenta que lo real y lo imaginario son conceptos habituales al grado de aplicarlos en forma casi totalmente naturalizada:

Estamos habituados, casi se diría que condicionados a la distinción o a la correlación entre lo real y lo imaginario. Todo nuestro pensamiento mantiene un juego dialéctico entre esas dos nociones. Incluso cuando la filosofía clásica habla del intelecto o del entendimiento puro, se trata aún de lo real “de verdad”, tal y como es, por oposición a (pero también en relación con) el poder de la imaginación. (Deleuze, 2005: 224)

Es decir que casi para una totalidad de los integrantes de nuestra cultura sería fácil una distinción entre lo real y lo imaginario al formar parte de nuestros conceptos más estabilizados. No así lo Simbólico que aunque también forma parte de nuestro contexto cotidiano su reflexión es relativamente reciente ya que, sin tener un estatus ontológico real tampoco aparece como resultado de la imaginación, “...lo simbólico ha de entenderse como la producción de un objeto teórico original y específico” (Deleuze, 2005: 226). Dicho de otra forma, lo Simbólico es aquello que resulta existente como acuerdo de una comunidad, lo Imaginario que es existente para un sujeto y lo Real eso que existe con independencia tanto de una comunidad como de un sujeto.

Esta aparente sencillez se complejiza al reflexionar sobre la relación que establecemos con lo Real ya que, ésta sólo ocurre por vía de la subjetividad o ámbito imaginario o bien, por la comunidad o ámbito simbólico; de modo que, resulta casi indecible en cualquiera de los dos casos que, de aquello que, se nos presenta como existente, es real y qué tanto Imaginario o Simbólico según cada caso, pero, la dificultad no se limita a la separación entre lo real y las dos restantes categorías sino que, habría que incluir una indefinibilidad entre lo Imaginario y lo Simbólico.

De estas ideas sería posible aventurar algunas conclusiones provisionales. En principio lo que llamamos ingenuamente Real es resultado de una mezcla entre lo Imaginario y lo Simbólico; que lo Real en tanto concepto siempre es simbólico, por lo tanto sería pertinente una separación como la propone Peirce entre lo existente y lo cognoscible de modo que éste último es resultado de un Simbólico, por ello lo existente puede no ser cognoscible pero sí experimentable como Imaginario y del mismo modo, lo Real es siempre un posible que sin lo Imaginario y lo Simbólico ni siquiera aparecería en el espectro existente del sujeto, como dice Fenández Christlieb "...el conocimiento no estudia la realidad, la realidad es un producto del conocimiento" (1996: 174).

De seguir en esta lógica podríamos desplazar lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico hacia el campo de las sensaciones, asumiendo que éstas son una suerte de concepciones, es decir que lo que llamamos sentimientos comparten una naturaleza mental con los pensamientos y que, éste hace del sentimiento una construcción dinámica sujeta a transformaciones similares a las de los pensamientos en su devenir histórico. Habría pues, una sensación real, una imaginaria y una simbólica.

La sensación acerca de lo Real sería la más difícil de caracterizar ya que, si como dije, lo Real siempre resulta de una mediación de lo Imaginario o de lo Simbólico para aparecer como existente, cómo entenderíamos una sensación sin estos ámbitos mediadores. No habría que olvidar que se habla desde una lógica sistémica que contempla lo existente como el resultado de una interacción, por lo tanto bajo esa concepción no habría entidades inmanentes, totalmente autónomas,

fundamentales o esenciales, hablo pues de matices entre lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico, no de entidades puras.

Esa sensación más cercana a lo que podemos entender como Real podría ser una sensación que casi no lo sea, es decir una suerte de vivencia de continuidad donde la experiencia no alcance a distinguir entre mundo y sujeto. Cercana a esta idea serían los conceptos como el de la Primeridad en Peirce (1998), o la Hipóstasis de Levinas (1998), o bien, el Continuum del espíritu en Hegel, lo mismo que la Mirada en Lacan (1983). Estas ideas describen una experiencia de sensación donde mundo y sujeto se funden al grado que es casi imperceptible una sensación como tal, es decir de una intensidad mínima, una indiferencia, una no-diferencia.

Una sensación del tipo que comentamos también cabría definirla como sensación indiferenciada y de este modo también cercana a los conceptos de lo Siniestro en Freud, que posteriormente trabaja Eugenio Trías en su ensayo *Lo bello y lo siniestro* (1999). Del mismo modo como sensación indiferenciada se acerca al concepto de Goce de Lacan, en tanto que ejercicio de la pulsión, acto que en la repetición construye la vivencia de un aparente contacto con lo Real (Lacan, 1999). Dentro de este mismo orden esta sensación podría parecerse al concepto kantiano de lo Sublime ya que éste representa la inmediatez con lo Trascendental. La característica de estos conceptos sobre la sensación es la gran intensidad en que aparecen a la experiencia, contrario a los anteriores donde la intensidad es casi an-estésica. Sin embargo en los dos casos hablamos de una sensación indiferenciada, un sentimiento sin definir que produce una experiencia anestésica o bien una vivencia intensificada por la incertidumbre.

La sensación matizada de lo Real sería posible metaforizarla como sensación indiferenciada, incertidumbre o Goce, este último concepto tal vez sería útil si lo entendemos como lo trabaja Roland Barthes en su "Placer del texto" donde cercano a Lacan relaciona Goce con una mayor claridad hacia el campo estético, interactuándolo en la dualidad Goce-Placer y justo el Goce es la sensación indiferenciada en la cual cabría el espectro completo de las sensaciones, puro significante sin significado y no como en el placer donde sólo quedan las

sensaciones de agrado (Barthes, 1973). Goce, entonces corresponde a nuestro primer eje analítico en una posible categorización de las sensaciones.

Para abordar el espacio de la sensación matizada de lo Imaginario tal vez, sería útil entenderla bajo la idea de percepción si asumimos que, ésta es el mecanismo físico mediante el cual recogemos información del mundo externo, el instrumento de registro de lo que, los constructivistas llaman realidad de primer orden o sea, datos crudos que afectan a nuestros órganos perceptuales. Si lo Imaginario puede ser análogo al concepto de la Segundidad de Peirce, sería factible ver a la percepción como el factor que genera en primer término la noción de existencia en el sujeto ya que, toda sensación presupone un elemento externo existente que genera una reacción, siendo esto una característica que define la Segundidad de Peirce (1998).

El enfoque desde el cual entiendo aquí percepción se reduce a una concepción casi fisiológica, consciente de la reducción que me atrevo a hacer, lo sugiero con fines metodológicos ya que, las propiedades que desde otras metodologías le otorgan a la percepción quedan en esta propuesta en ámbitos Reales o Simbólicos. Esta reducción del concepto de percepción sería inaceptable bajo criterios psicológicos por ejemplo en Arnheim (1997) o Gombrich (1990), donde la percepción sería inseparable de factores culturales (simbólicos). Así también desde una lógica fenomenológica que concibe a la percepción como punto de unión entre nosotros y el mundo (lo Real), hablando de ésta como “la carne del mundo” parafraseando a Merleau- Ponty en su *Fenomenología de la Percepción* (1985). Este criterio sobre el fenómeno de la percepción rebasa igualmente la idea aquí sugerida de ella ya que, en la fenomenología el estatus ontológico de la percepción es de un tipo lógico superior incluso al conocimiento mismo. Sin embargo insisto aquí, con fines metodológicos en la idea de percepción como el espacio de vivencia del mundo que concibe a éste en el acto de la reacción entre dos entidades: mundo y sujeto; esta reacción ocurre como producto de un proceso, sobre todo a nivel corporal mediante los llamados órganos de percepción o sentidos: vista, olfato, tacto, oído y gusto. Hasta ahora podría decir que en esta aventura de la categorización de las sensaciones generadas por el arte, habrá ya

dos: el Goce, como índice de la sensación matizada de lo Real y la Percepción, como índice de la sensación matizada por lo Imaginario.

Acerca de la tercera categoría de las sensaciones, aquellas que se matizan de lo Simbólico, es útil referirme a los conceptos de Jon Elster sobre las emociones, tanto de su texto *Sobre las pasiones* (2001) como de *Alquimias de la mente* (2002). En principio Elster diferencia entre emociones básicas, aquellas causadas por percepciones, en la misma línea de la idea expuesta antes y aquellas que llama complejas que son propiciadas por creencias, dentro de esta categoría Elster ubica a la emoción estética, aunque diferenciada de las emociones que ocurren en la vida cotidiana ya que, la emoción producida por una ficción es distinta de la experimentada ante un fenómeno no ficcional.

Lo interesante es que la emoción estética para este autor se encuentra dentro de los mecanismos de las emociones complejas que se producen por creencias. Sin duda hablar de creencias nos pone en un ámbito cultural ya que, creencias y cultura son ambos simbólicos, es decir existentes para una comunidad con independencia del sujeto.

Quizás no sería arriesgado decir que este tipo de emoción es la más intervenida por la cultura, la más histórica y que, el termino más usado para designarla sería el de sensibilidad, una suerte de aprendizaje emotivo que se genera en la educación, ya sea de manera explícita o implícita y todos nos vemos en contacto con ella ya que, se expresa en gusto por muy diversas formas de la cultura (imágenes, objetos, textos, etc.). Estos gustos pueden ser amplios o reducidos con relación al contacto del sujeto ya sea con diversas o limitadas expresiones de la cultura artística.

Otra característica de esta sensación matizada por lo simbólico podría ser que, aunque ocurre en el sujeto sería el sentimiento donde más interviene la comunidad, dándole forma y sentido además de, constituirse como el más estable dentro del espectro de sensaciones experimentadas por el sujeto. Si vemos este sentimiento desde la dualidad de Barthes (1973) Goce- Placer está más cerca del placer que del Goce o como dice Elster (2002) produce una suerte de alegría.

De manera que hasta aquí es posible entonces sugerir una reducida pero quizá útil para el análisis, categorización de las sensaciones que interactúan en nuestra relación con el arte: el Goce, como sensación matizada de lo Real, la Percepción, como sensación matizada por lo Imaginario y la Sensibilidad como sensación matizada de lo Simbólico. Recordando que la propuesta implica la participación de las tres en la experiencia, pudiendo matizarse cualquier vivencia emotiva más de alguna o algunas de las tres pero que, siendo fieles a una visión sistémica tanto de Lacan como de Peirce hablamos de un juego de relaciones entre tres factores que pueden describir un gran espectro de vivencias estéticas.

Para finalizar, en mi criterio sólo cabrían algunas consideraciones con este modelo respecto del fenómeno de la vanguardia. Por ejemplo que la sensación de Goce es muy cercana a la idea de “shock” de Subirats y como él mismo indica un aspecto fundamental para entender la vanguardia ya que, podríamos pensar que el arte hasta antes de las vanguardias aludía básicamente a la Sensibilidad y que, el Goce así como la Percepción representan los campos de la sensación que la vanguardia ha ampliado a partir de las propuestas artísticas del siglo XX (Subirats). Los actos performáticos de los futuristas con sus agresivos conciertos o las desafiantes imágenes del surrealismo de Luis Buñuel en *Un perro andaluz* pueden ser ejemplo de la búsqueda del arte por una sensación de Goce. Así mismo el Fauvismo y el arte Op y el Cinético además de la idea posterior de Escultura transitable serían posibles muestras de un arte de la Percepción.

Una última idea que todavía me parece oportuna de comentar aquí es la preocupación de los movimientos de vanguardia por fundir diferencias entre arte y vida y como, esa idea adquiere dimensiones políticas al intentar eliminar fronteras entre artistas y espectadores más allá de como el mismo Benjamin lo anticipaba como resultado de la reproductibilidad técnica de la obra de arte pues, aún sin la técnica el interés de grupos como Fluxus o de manera política más activista el Situacionismo marcan la importancia política de la disolución entre artistas y espectadores ya que esto atentaría contra el arte como institución legitimadora de un orden político injusto y enajenante. Resulta curioso si vemos en sus estrategias de construcción de la obra artística, la alusión a un campo de sensaciones cercano

a lo que he definido como Goce ya que, esa emoción en su carácter de sensación no codificada o indiferenciada sería una vía para el rompimiento de barreras entre arte y vida ya que en la experiencia se presenta abarcando todos los espacios de la existencia de los sujetos justo por, su falta de códigos para definirla y reducirla a un espacio determinado. El espectro de sensaciones de Goce puede abarcar desde la fascinación hasta el rechazo, sin olvidar que el Goce es lo más cercano que tenemos con lo Real, tal vez un roce.

Queda todavía en mí la sensación de que un siguiente paso para seguir esta sugerencia de modelo de las sensaciones generadas desde el espacio artístico sería sin duda su aplicación en la descripción de diversas manifestaciones artísticas, ahí en su uso como herramienta de análisis sería posible calibrarlo y enriquecerlo con la experiencia de su actualización, sin embargo por el momento esa labor excede los límites del presente ensayo, quizá si hasta ahora demuestra su pertinencia, cuando menos teórica, posiblemente después valdría la pena continuar la ruta esbozada hasta aquí.

En realidad la investigación que he realizado responde a ideas muy simples. La primera es una convicción de que el arte representa una forma de conocimiento sólo que, el concepto de conocimiento lo quiero entender en forma muy abierta es decir que, como lo veo, no implica únicamente la posibilidad de exponer una certeza sino que, abarca un espectro mucho mayor de posibilidades de relación con el mundo ya sea de forma individual o colectiva.

Este espectro de relaciones entre nosotros y el mundo que entiendo como concepto de conocimiento, tiene en mí su origen por el acercamiento a diversas formas de plantear una epistemología posmoderna, que van desde las teorías de la complejidad de Edgar Morin hasta la neurofisiología contemporánea de Maturana, Von Glasserfeld o Heinz Von Foerster pasando por la semiótica de Ch. S. Peirce y el psicoanálisis de Jacques Lacan.

De modo que la idea de conocimiento artístico no se conecta en mí, con las teorías de la sensibilidad herencia tanto romántica como kantiana ya que, este último (Kant) aclara nítidamente en su concepción de juicio estético que, éste en tanto que desinteresado no proporciona conocimiento.

Una segunda idea es que, ese conocimiento artístico se construye no sólo como un acto interpretativo externo, actividad que ha sido practicada en el devenir del arte por perfiles profesionales diversos de escritores y literatos hasta filósofos, críticos, historiadores o en últimas fechas curadores. Pero si, el conocimiento artístico no puede reducirse a esa suerte de juicio externo es, a mi parecer, porque un aspecto fundamental de éste, es el proceso mediante el cual se construye una obra. De modo que, en el estudio de la producción creativa puede aparecer un proceso reflexivo que conciba un conocimiento íntimamente relacionado con el “hacer”, como ya lo sugiere Michel De Certeau al proponer su ciencia de lo Singular donde, el objeto de estudio escapa elusivamente de la reglamentación estratégica del poder pues, en ese fenómeno singular lo que está cuestionado es justo la categoría de conocimiento mediante la cual el poder intenta cooptar en lo posible, toda fuerza que desestabilice su “estatus” (De Certeau, 2000). Ejemplos de este fenómeno son para De Certeau el arte por toda su implicación en el “hacer” y desde luego la invención de lo cotidiano.

Por ello partiendo de ese “hacer” mi objeto de estudio no puede ser otro que mi producción artística, vista ésta tanto desde lo general como una reflexión retrospectiva de las características de lo que ha sido hasta ahora como, en lo particular a partir de un proyecto de producción actual que he nombrado “Lacan imaginario” que consiste en la elaboración de una serie de imágenes partiendo de los conceptos de la teoría del psicoanálisis de Jacques Lacan.

Sin embargo al proponerme como objeto de estudio este proceso que llamo mi “producción artística” era necesario un método de análisis que a mi juicio permitiera dar cuenta en forma amplia del conjunto de factores que intervienen en la práctica cultural que llamamos arte. Las posturas tradicionales como formas de análisis para el arte como serían la historia del arte y las distintas teorías de la forma de Wolfflin (2006) hasta Arnheim (1997), no me satisfacían del todo como herramientas de análisis de un proceso donde la carga afectiva resulta tan fundamental como lo es para mí la experiencia de la creación; estas herramientas

metodológicas quizá debido a su herencia de un cierto rigor objetivo, resultan un tanto ciegas para tratar lo subjetivo dentro del campo del conocimiento.

De modo que requería una herramienta teórica que permitiera de algún modo “mapear” tanto el carácter afectivo como subjetivo de una producción artística. Esta posibilidad creo que la tienen tanto el psicoanálisis como la semiótica, ésta en su versión sajona representada por Peirce, mientras que el primero dentro del enfoque de Lacan. Estas epistemologías poseen cada una conceptos que abordan posibilidades de experiencia subjetiva y afectiva, la semiótica con categorías como: Primeridad, Cualidad, Cualisigno, Ícono, Término, Interpretante Dinámico o Abducción, todas ellas referidas a fenómenos de tipo afectivo (Peirce, 1984). El psicoanálisis a partir de ideas como: Lo Real, El Deseo, Lo Imaginario, La Mirada y el sentido de casi toda la teoría del psicoanálisis que se puede entender como un gran mapa que permite la concepción del proceso en el que se construye ese fenómeno que llamamos conciencia y que se actualiza en un sujeto. Así que, partiendo del uso un tanto personal, de estas estrategias conceptuales inicié por plantear espacios de búsqueda para la investigación de mi producción plástica. En congruencia con esas herramientas teóricas, los campos a explorar que aparecen en mi concepción del quehacer creativo pueden ser:

- a) un ámbito afectivo.
- b) Un campo objetual.
- c) Un espacio argumental.

El primero para dar cuenta de una gran cantidad de sensaciones y vivencias que al acumularse en mi vida han ido construyendo un campo de intereses particulares, tanto en mi forma de producir como en lo que intento representar mediante esa producción. El segundo comprende comprendería el análisis enfocado al producto u objeto resultado de ese quehacer que, en mi caso, son imágenes pero, referido a cualquier otra producción eso que llamo objeto artístico puede ser además de matérico, como en mi caso, también temporal o conceptual.

El tercero ofrecerá la posibilidad de explorar las ideas inherentes que también participan como parte intrínseca de esa creación plástica, ámbito discursivo, simbólico o conceptual donde necesariamente la creación de sentidos confluye a partir de ideas con otros ya sea, dentro de lo que entendemos como teoría del arte o fuera de ella rozando espacios con la filosofía, sociología, antropología, psicología, psicoanálisis o semiótica. En su carácter simbólico la construcción de este espacio de investigación pasa obligadamente por lo colectivo así como, se crea bajo una dinámica de desplazamiento disciplinariamente liminar o en palabras de Morin (1997) *Transdisciplinaria*.

3. PROCESO PERSONAL DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN (CONCLUSIONES)

3.1 LO AFECTIVO EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

En esta última parte de la investigación que he trabajado, haré una incursión por algunos aspectos de los que ya he mencionado dentro de este mapa metodológico que propongo. Aquí me refiero a mi producción visual, en particular una serie de imágenes que he llamado el Tarot Lacan. Esta producción es una serie de imágenes que han surgido del análisis de la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, pensador que aunque resulta muy difícil diferenciarlo de Freud y hablar de una teoría general del psicoanálisis, las imágenes que he creado parten del estudio básicamente de Lacan.

Para el planteamiento de estas imágenes que abordo como un caso de esta investigación que llamo “en el arte” para diferenciarla de “investigar del arte” la primera tarea fue explorar los caminos de la afectividad que, de algún modo, me permitieron fijar lo que representa la temática de mi producción. El resultado hasta ahora de esa exploración arrojó que ese interés por el psicoanálisis y la semiótica bien podría venir de su papel decisivo en el trámite de las pasiones de mi vida amorosa, matizada, como la de todos, por angustias, desencantos y depresiones; específicamente esa trágica vivencia de la desaparición del deseo por el ser amado y su casi inexplicable proceso, vivencia que me ha tocado vivir desde ambos lados: como el que extravía su deseo hacia ese otro, como ese otro quien es suprimido como objeto de deseo por aquel a quien aun se desea fervientemente. El tránsito por esta siempre triste experiencia ha sido en múltiples ocasiones el dispositivo que genera fecundos procesos creativos.

Lo que igualmente ha ocurrido es que la vivencia repetida de esos pasajes, me ha desgastado paulatinamente; una especie de reserva emotiva que todos de algún modo poseemos, después de dos o tres de estas desgracias merman las resistencias vitales y las posibilidades de sobrevivir cada vez son menos, requiriendo para esos casos una sofisticación conceptual cada vez más compleja que nos permita entender la circunstancia de pérdida desde ideas menos

lacerantes y destructivas y convertir las faltas en una suerte de ganancias simbólicas.

En ese proceso semiótica y psicoanálisis tuvieron en mí un papel capital en mi supervivencia de modo que hasta hoy, si bien, dañado y trastocado todavía logro andar por mi propio pie y sacar energías de lugares insólitos para lavarme la cara todos los días. A la luz de estas experiencias es que ha surgido mi interés por incorporar esa teoría a mi vida afectiva por medio de la realización de sus imágenes.

3.2 EL OBJETO ARTÍSTICO DE LA PRODUCCIÓN PLÁSTICA

Con relación a la intervención reflexiva respecto de lo que he llamado objeto artístico, la primera idea que surge es justamente la conciencia de que hacer imágenes es para mí una estrategia de incorporación del mundo a mi vida afectiva.

El modelo de investigación creado también me ha sugerido ciertos índices para concebir los posibles campos de exploración por un objeto artístico, éstos surgen al desplazar las categorías de Peirce de Primeridad o Cualidad, Segundidad o Reacción y Terceridad o Pensamiento, hacia la dimensión objetual de una obra artística de modo que, ese espacio cualitativo bien podría ser el tiempo en tanto que éste, es el soporte de toda posible existencia, el campo reactivo es posible entenderlo como la manifestación matérica de cualquier obra y finalmente, el ámbito del pensamiento puede ser la dimensión conceptual que toda obra posee implícita o explícitamente.

El tiempo, lo matérico y lo conceptual, serían tanto elementos como funciones dentro de una obra de arte, además de que, cada uno de esos conceptos sería una probable categoría para definir el estatuto ontológico de un objeto artístico dentro del amplio registro que actualmente aparece en la producción artística contemporánea.

3.2.1 Ámbito temporal

Respecto a su papel como factor en la creación y con relación a mi obra el tiempo lo entiendo de tres formas: por principio, un tiempo en mi pasado que tiende a actualizarse al ejecutar mi proceso creativo y que implica una ya muy añeja relación con los cómics, forma ésta, de narrativa visual que forma parte entrañable de mi vida afectiva visual y que, aún hoy, condiciona tanto mis tendencias formales al dibujar como, mi disfrute erotizado de las imágenes.

La segunda forma en que se implica el tiempo dentro de mi obra se refiere al proceso concreto que realizo al dibujar, que creo que es una especie de rito; sin duda una gran cantidad de creadores adquiere con la práctica constante esa forma ritualizada de trabajo con la creación. Retomo la idea de rito por dos razones: por su ejercicio de repetición y por su función diferenciadora fundamental entre dos grandes planos, lo sagrado y lo profano.

Es decir, que en la práctica cotidiana del dibujo repito una serie de conductas que acentúan su significación precisamente por su acto repetitivo a diferencia de lo que ocurre en una simple rutina donde lo que se repite vacía su significado por el desgaste de lo naturalizado. En mi ejercicio dibujístico actos como: no poder dibujar de lo imaginado y requerir siempre un referente concreto de la realidad; la predilección de la noche para trabajar; la sensación de continuidad que experimento al trazar casi mecánicamente una red de texturas lineales; del mismo modo la acción de seleccionar los textos que operan como principio de la imaginación o en tiempos recientes ya no la selección sino la elaboración personal de ellos. Estos actos generan un tiempo particular distinto al de la vida cotidiana que navega casi siempre por el sinsentido.

La tercera forma en que puedo ver el tiempo como parte de mi objeto artístico se refiere a la propiedad formal convencional en que el tiempo se maneja dentro de una gramática visual, es decir, en mis dibujos aparece la constante de manejar secuencias mediante viñetas o bien colecciones de imágenes como en el caso del proyecto de "Lacan imaginario", estas series proponen un discurso que implica lo temporal más que lo espacial. Este tiempo es intrínseco a la forma de mi obra y la define dentro de un carácter ontológico temporal.

3.2.2 Ámbito matérico

Una vez explorado el campo temporal de mi obra, queda por aventurarse en lo matérico de éste. Distingo tres tópicos que entiendo como matéricos. Uno referido a la iconografía de mis dibujos, otro, al uso significativo de los materiales y el último que comprende los procesos de relación entre ambos, una suerte de técnica que en mi caso sería el dibujo.

3.2.3 Iconografía

La selección de la iconografía ha sido un proceso largo que ha ido paulatinamente agregando motivos a mi trabajo aunque básicamente aparecen tres temas: figuras humanas, objetos y textos. La figura humana conserva de prácticas pasadas un aire expresionista aunque en el camino se ha perdido un humor que resultaba lúdico. Los objetos son el principal recurso para crear una suerte de metáforas visuales, estos objetos al ser intervenidos o mezclados en el dibujo generan una carga semántica en función a su herencia significativa que podríamos remontar desde el bodegón o naturaleza muerta hasta el arte objeto o la instalación. De modo que mi iconografía se convierte en una especie de instalación u arte objeto dibujado, cercano al tratamiento que hacen del objeto Joan Brossa o Chema Madoz.

3.2.4 Materiales

Al respecto del material tendría que decir que la elección de ellos para mi trabajo es a tal grado afectiva que se pierde en la sensación indiferenciada, es decir que sin importar su origen la sensación sólo habla desde las intensidades. Los papeles de algodón y las tintas son elementos que por una afinidad desconocida establezco una identificación imaginaria con ellos, algo así, como decir que me reconozco en el papel y la tinta tanto que, esos han sido los materiales constantes desde que inicié una producción que podría llamar personal y que la he realizado siempre recurriendo a dos técnicas: la gráfica y el dibujo.

Esa afinidad la recuerdo desde niño, quizá desde los inicios de cada ciclo escolar cuando una intensa emoción acompañaba a los útiles escolares nuevos, quizá,

también relacionada con mi coleccionismo de historietas, todavía recuerdo esa extraña acción de introducir la nariz entre las hojas de la revista de nueva aparición como acto tan inconsciente como de goce. Todavía no lo sé pero ese acto de aspirar el aroma de la tinta y el papel de libros revistas o cualquier impreso, que continuo haciéndolo, es una acción que sólo puedo entender como compulsiva. Pienso que quizá la percepción menos codificada es el olfato y tal vez por ello sea la más predominante al ejecutar las tareas cotidianas de la vida como comer, soñar o amar.

3.2.5 Técnica

El aspecto de mi objeto artístico que llamo técnica, en realidad aborda todo aquello que considero como dibujo. – éste, no sé como llamarlo, si proceso, idea u objeto, que es para mí el dibujo; significa casi la totalidad de mi relación con el arte. Por principio es la forma visual más erotizada a mis sentidos, también el aspecto más cognitivo de la plástica ya que, ha sido la estrategia gráfica de representación del mundo sin importar el campo formal al que se aplique, pintura, escultura o gráfica pero, también, es una forma definida y autónoma que sería posible caracterizar quizá desde: la línea, los claroscuros, las estructuras, los signos, los papeles, el negro, el blanco, la tinta al secar que paulatinamente se transforma en el devenir de la ausencia de líquido, no lo sé.

Sin embargo, para explorar al dibujo tal vez pueda partir de esa categorización que he sugerido es decir, que el dibujo puede ser un proceso, una forma o una idea, o bien, el dibujo como proceso, como forma y como idea.

3.2.6 Ámbito conceptual

Este espacio de reflexión sobre mi objeto artístico implica abordar a mi obra en tanto que pensamiento o bien, su concepto. La pregunta sería: si mi objeto artístico son imágenes seriadas a manera de naipes de tarot donde los motivos visuales metaforizan de algún modo los conceptos de psicoanálisis bajo el enfoque de Lacan, entonces ¿Qué idea implícita se sugiere al realizar esta producción?

Este ámbito de exploración lo que sugiere en realidad es una de suerte de hipótesis, aunque aquí más bien quisiera recuperar el concepto de hipótesis de Peirce que, él analoga al de abducción. La Abducción sería la inferencia lógica que a diferencia de la dos restantes, deducción e inducción, la solución de un problema no es el producto final del proceso sino, el principio; de algún modo se tiene la solución antes que el problema. Quizá esto a alguien le suene extraño sin embargo, es un proceso de conocimiento más común de lo que se cree y Peirce (1984) pensaba que de hecho era la única forma de construcción de conocimiento nuevo ya que, tanto en la deducción como en la inducción el resultado de la inferencia se genera como producto de un saber previo. Pero, qué describe mejor al arte que tener la solución a un problema que todavía ni aparece.

Si tuviera que reducir el concepto, la hipótesis o la abducción implícita en mi producción diría que: si el conocimiento comprende un proceso que pasa por la creación de ciertas imágenes de orden colectivo conocidas como mitos y que, estas imágenes paulatinamente por efecto del hábito se transforman en orden simbólico en forma de saberes o creencias. Pienso que, del mismo modo pero, en sentido inverso, es decir ahora tomando las ideas y los saberes como punto de partida, no para crear otras ideas sino para crear imágenes. Hacer el recorrido en sentido inverso también debe implicar la creación de conocimiento sólo que ahora de tipo visual. Creo que es posible un conocimiento que convierte los conceptos en imágenes.

3.3 EL DISCURSO COMO PARTE DE LA PRODUCCIÓN PLÁSTICA

Por último al trabajar sobre el espacio discursivo de mi producción artística me gustaría comentar algunos principios que le dan forma. Respecto justo a la forma que resulta propicia para decir los conceptos de mi producción quisiera retomar alguna idea de Michel De Certeau, sobre todo cuando comenta que el discurso sobre un “hacer” en tanto opuesto al “pensar” es cualitativamente distinto pues, el “pensar” implica la inscripción en ámbitos de legalidad establecidos por una normativa institucional que forma parte de las estructuras del poder de modo que,

“pensar” deviene una estrategia de éste. De modo que, “hacer” sería la táctica de todos aquellos que no lo poseen para revertir de manera creativa los mandatos de un orden que opera sólo en función de su repetición. Como dije antes, para De Certeau ejemplos de un “hacer” son lo cotidiano y el arte. Con respecto al discurso del “hacer” propone que tendría que plantearse a manera de narrativa pues, en ella es posible la búsqueda alternativa de tácticas discursivas, éstas definidas como la función de una necesaria relativización del poder pues, éste incluso norma todo aquello que es conocimiento “válido” y excluye todo discurso que según su interés no contribuya a sus objetivos de perpetuación (De Certeau, 2000). De modo que la forma que asumo para este discurso, lo propongo a manera del concepto de Táctica en De Certeau como una “historización” o narrativa (De Certeau, 2000: XLIX,L).

Al abordar el espacio discursivo de mi producción artística tendría también como propósito explorar la forma en que esos conceptos de Lacan pasan por el filtro de mi apropiación. Quiero decir que la herencia teórica de Lacan tiene particularidades dignas de mencionarse y que se conectan de algún modo con la idea de apropiación que menciono.

Las ideas de Lacan las conocemos principalmente en dos fuentes. La primera y más directa es la recopilación de una serie de textos sueltos que corresponden a etapas germinales, de su producción teórica, estos textos se encuentran publicados bajo el nombre de “Escritos” la organización de ellos responde a una lógica entre temática y cronológica (Lacan, 2005). Sin embargo una característica de estos “Escritos” es su densidad ya que ahí Lacan concentra procesos de su enseñanza de semanas en unas cuantas páginas.

Otra fuente de su pensamiento, quizá la más importante es lo que se conoce como “El seminario” importante actividad pedagógica que Lacan proponía como espacio de reflexión entre sus seguidores, actividad que se extendió aun después de su expulsión de la sociedad psicoanalítica internacional, pese a ello los seminarios se continuaron bajo un contexto entre marginal y clandestino. Estos seminarios arrojaron veintisiete tomos equivalentes a los años en que el seminario se mantuvo activo hasta la muerte de Lacan. Consisten en las transcripciones de

esas clases que Lacan impartía semanalmente de modo que no es letra directa de él sino del encargado que Lacan designó, Jacques Alan Miller.

Otra característica de la pedagogía mostrada en el seminario es que su enseñanza es escasa en definiciones y abundante en contextualizaciones, relaciones, acercamientos y una manía perversa por dejar abiertos una buena cantidad de conceptos.

Estas circunstancias, más algunas otras relacionadas con más autores que comentan la apropiación, me hacen suponer que el acercamiento al pensamiento de otro nunca es posible de forma total y que, de esta circunstancia Lacan era perfectamente conciente. De modo que la aventura por su pensamiento sólo es posible como acto de apropiación sesgada, en mi circunstancia el sesgo es la intención de que su pensamiento represente en mí un dispositivo imaginario pues, intento atraer sus ideas al ámbito de lo visual para desde ahí potenciar sus cualidades como espacio de apropiación o bien de interpretación. Por ello la dimensión argumentativa de mi producción artística consiste en dar cuenta de cómo es el Lacan que me he creado, de donde ha salido y si es posible que exista.

Por más descabellado que parezca existe en mí, una extraña convicción interna quizá no distinguible de un delirio y todavía cercana a la incertidumbre de que, *La invención de mi Lacan* podría provocar en él una risa bondadosa de aprobación al ver transformados sus conceptos en aromáticas imágenes de tinta sobre papel.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- Arnheim, Rudolph. *El pensamiento visual*. Paidós. 1997.
- Assoun, Paul-Laurent. *Lacan*. Buenos Aires, Amorrortu, 2004.
- Barthes, Roland. *Mitologías*, México, siglo XXI, 2002.
- _____ *El placer del texto y lección inaugural*. México, Siglo XXI, 1973.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid, Cátedra, 1994.
- Bertalanffy, Ludwig Von. *Teoría general de los sistemas*, México, Fondo de cultura económica, 2005.
- Certeau, Michel De. *La invención de lo cotidiano 1- Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 2006.
- Chávez Mayol, Humberto. *Dispositivos imaginarios*. México, CONACULTA, 1990.
- Chenama, Roland. Berdard Vandermersch et.al. *Diccionario de Psicoanálisis*. 2ª ed. Buenos Aires, Amorrortu, 2004.
- Cohen, Eduardo. *Hacia un arte existencial*. México, UNAM, 1993.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona, Paidós, 1994.
- Deleuze, Gilles. *La isla desierta y otros textos*. Pre- textos, España, 2005.
- _____ *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 1986.
- _____ *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 2005.
- _____ *Francis Bacon Lógica de la sensación*. Editorial Lozada, Buenos Aires, 2004.
- Deleuze, Gilles. Félix Guattari. *El antiedipo, Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós, 1985.
- _____ *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Tercera edición, Traducción José Vázquez Pérez, España, Pre-textos, 2000.
- De Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. México, Fontamara, 2004.
- Eco Umberto. *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona, Lumen, 1992.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf*. México, Fondo de cultura económica, 2005.
- Elster Jon. *Alquimias de la mente: la racionalidad y las emociones*. Barcelona, Paidós, 2002.

- Faerna, Ángel. *Introducción a la filosofía pragmatista del conocimiento*. España, Siglo XXI, 1995.
- Fabri, Paolo. *Tácticas de los signos*. España, Editorial Gedisa, 1998.
- Faerna, Ángel. *Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento*, siglo XXI, España, 2000.
- Fernández Christlieb, Pablo. *La afectividad colectiva*. México, Taurus, 2000.
- _____ *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1996,
- _____ *La velocidad de las bicicletas y otros ensayos de cultura cotidiana*. México DF. Vila Editores, 2005.
- Freeland, Cynthia. *Pero ¿esto, es arte?* Madrid, Cátedra, 2003.
- Freud, Sigmund. *Obras completas. Vol. 13: Tótem y tabú y otras obras (1913-1914)*. Buenos Aires, Amorrortu, 2005.
- Gombrich, Ernst. *Arte e ilusión*. Barcelona, Gustavo Gilli. 1990.
- Grupo m. *Tratado del signo visual*. Madrid, Cátedra, 1993.
- Hayles, Katherine. *La evolución del caos*. España, Gedisa, 2000.
- Herrero, Ángel. *Lógica abductiva*, Editorial Palas Atenea, Madrid, 1995.
- Kasantzakis, Nikos. *La última tentación de Cristo*. Buenos Aires, Lumen, 2000.
- _____ *El pobre de Asis*. Buenos Aires, Lumen, 2000.
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Forma, 1996.
- Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. México, Fondo de cultura económica, 2007.
- Lacan, Jacques. *Libro 1 Los escritos técnicos de Freud 1953-1954*. Traducción Rithee Cevasco, Buenos Aires, Paidós, 1981.
- _____ *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 2 El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*. Traducción Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós, 1983.
- _____ *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 3 Las psicosis*. Traducción Juan Luis Delmont-Mauri, Buenos Aires, Paidós, 1984.

- _____ *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 4. La relación de objeto 1956-1957.* Traducción Enric Berenguer, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- _____ *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 5. Las formaciones del Inconsciente 1957-1958.* Traducción Enric Berenguer, Buenos Aires, Paidós, 1999.
- _____ *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 1964.* Traducción Juan Luis Delmont-Mauri, Buenos Aires, Paidós, 1987.
- _____ *Escritos. Tomo 1,* Traducción Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 2005.
- _____ *Escritos Tomo 2,* Traducción Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 2005.
- _____ *Mi enseñanza.* Traducción Nora González, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- Levinas, Emmanuel. *El tiempo y el otro.* Barcelona, Paidós, 1993.
- _____ *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad.* Barcelona, Sígueme, 1999.
- Mannoni, Maud. *Saber que no se sabe, una experiencia analítica.* España, Gedisa. 2002.
- Marchand Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad posmoderna.* España. Akal, 2004.
- Mattelard, Armand. *¿Cómo leer al pato Donald?* México, Siglo XXI, 1981.
- Merleu-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción.* México, Editorial Artemisa, 1985.
- Mario de Michelis. *Las vanguardias artísticas del siglo XX.* Barcelona, Alianza. 2000.
- Morin, Edgar. *El método 1- La naturaleza de la naturaleza.* Cátedra, España, 1994.
- _____ *El método 3- El conocimiento del conocimiento,* Cátedra, España, 1995.
- _____ *El método 5- La humanidad de la humanidad.* Cátedra, España, 2005.
- Peirce, Charles Sanders. *El hombre un signo,* Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1984.
- *La ciencia de la semiótica,* Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1980.
- Porlán, Rafael. *Construcción y escuela,* Ed. Diada, Madrid, 1998.
- Rovati, Pier Aldo. *Como una luz tenue.* Barcelona, Gedisa, 1998.

- Robertson, Robin. *Arquetipos jungianos*. Barcelona, Paidós, 2001.
- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona. Seix Barral. 1998.
- Segal, Lynn. *Soñar la realidad*, Paidós, Barcelona, 2000.
- Subirats, Eduardo. *Las vanguardias y la cultura moderna*, en *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura moderna*. Barcelona, Anthropos, 1996, p.41
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Ariel, 1999.
- Von Franz, Marie Louise. *Adivinación y Sincronicidad*. Barcelona, Paidós, 1999.
- Watzlawick, Paul. *¿Es real la realidad?*, Herder, Barcelona, 2002.
- _____ *Cambio*, Herder, Barcelona, 2004.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*. España, Alianza, 2003.
- Wolfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Barcelona, Espasa Calpe, 2006.
- Zizek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Tercera edición, México, Siglo XXI, 2007.
- _____ *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. Traducción Antonio Gimeno Cuspintera, Valencia, Pre-textos, 2006