MINVESTIGACIÓN

7.2017. Revista Académica del CINAV-ESAY

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES DE YUCATÁN

Enrique Martín Briceño Director General

Gladys Cervantes Alpizar Secretaria Académica

Saúl Villa Walls

Director de Artes Visuales

Nahomi Ximénez Silva Coordinadora Académica de Artes Visuales

EDITOR

Dr. Marco Aurelio Díaz Güemez Miembro del SNI-CONACYT

DISEÑO DE LOGOTIPO Y PORTADA

Rafael Gamboa

PORTADAS

Saúl Villa Walls

Portada: 005, óleo/tela/madera, 40x60 cm, 2015 Contraportada: 004, óleo/tela/madera, 40x60 cm, 2015

AV INVESTIGACION Año 6 No. 7 2017

Revista Académica del Centro de Investigación en Artes Visuales de la Escuela Superior de Artes de Yucatán (CINAV–ESAY), calle 55 No. 435 x 46 y 48, Centro, CP 97000, Tel. (999) 9301490, Mérida, Yucatán, México. Editor responsable: Marco Díaz Güemez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo 04-2012-031212445700-102, ISSN: 2007-4522. Certificado de Licitud y Contenido en trámite. Actualizaciones: Centro de Investigación en Artes Visuales de la ESAY, calle 55 No. 435 x 46 y 48, Centro, CP 97000, Tel. (999) 9301490. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de la Escuela Superior de Artes de Yucatán. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Escuela Superior de Artes de Yucatán.

SITIO WEB

http://esay.edu.mx/avinvestigacion http://avinvestigacion.com/

Contenido

La imagen arde

Presentación	4
Indagar cuando la imagen arde. (Diario de una mirada interrogante) Ramón Cabrera Sarlot	5
Orbis Spike. La isla, el mito, la urgencia Vanessa Rivero Molina	24
Autorreferencia, Individuación, Modulación Luciano Sánchez Tual	52
Artes visuales y creatividad: un estado de la cuestión Rafael Penroz Vicencio	67
Colaboradores	89

La imagen arde

Hemos dedicado este número 7 de nuestra revista académica AV Investigación a presentar cuatro artículos derivados de igual número de trabajos de posgrado. Hoy es una realidad el artista que busca en el posgrado otra posibilidad de extender su trabajo de producción, incluso de convertirlo en proceso que le permita obtener nuevas posibilidades de reflexión y praxis.

En vez del título de "posgrado", elegimos el de "La imagen arde" tomado del título del trabajo que aquí presenta el Dr. Ramón Cabrera Sarlot. En efecto, podría decirse que un trabajo de posgrado, al menos para un artista visual, hace que toda imagen entre en combustión y produzca una "iluminación" particular. Metáforas y comparaciones apartes, no resulta extraño si la comparamos con la leyenda aquella que dice que Descartes descubrió su método cuando intentaba calentarse junto al fuego en medio de la Guerra de los Treinta Años.

Como quiera que sea, hacer un posgrado se ha convertido hoy en una necesidad vital de artistas y académicos de artes. Y más que un reto profesional, se ha convertido, para bien del ejercicio artístico, en una plataforma de búsqueda y reconfirmación personales. La academia en el presente siglo ha venido a beneficiarse de esta nueva aportación de los artistas. Hoy en día, el artista vanguardista no es solo aquel que está dispuesto a equilibrar su sociedad, sino también aquel que está dispuesto a re-equilibrar la educación.

AV Investigación

Indagar cuando la imagen arde. (Diario de una mirada interrogante)

Ramón Cabrera Sarlot

RESUMEN: Indagar cuando la imagen arde es un ensayo argumentado tanto en bibliografía especializada como en la docencia universitaria reflexiva y freireana de la disciplina de Investigación en los procesos de creación, en el Instituto Superior de Arte, en La Habana; de la asesoría de incontables trabajos de diploma de licenciatura en artes y en educación artística, de tesis de maestría y doctorados en ambas y de una sistemática reflexión en proceso sobre los modos de indagar desde un nuevo episteme, que recorre en bocetada caracterización crítica el devenir de la investigación desde los epistemes positivistas aún en boga en los discursos académicos y que opone a ello la reinserción del sujeto en los procesos investigativos y los involucra con sus objetos, que reconoce la naturaleza incompleta del saber y de su objetividad, remitidos ambos a matrices de conocimientos que demarcan sus confines y que tiene en la relacionalidad una categoría central para develar la esencia de los procesos artísticos y educativos en las artes.

Cabrera Sarlat, Ramón. (2017). "Indagar cuando la imagen arde. (Diario de una mirada interrogante)". AV Investigación 7-2017, Revista Académica del CINAV-ESAY, pp. 5-23.

> Recepción: 15 de septiembre de 2016 > Aceptación: 5 de octubre de 2016

A Elliot W. Eisner por su El ojo ilustrado

"...lo que constituye la realidad no es ni el alguien, ni el algo, sino lo que queda en medio, la relación o la interacción en sí mismas, no sus antes, ni sus después, no sus sustratos ni sus efectos, y que no es ciertamente algo que pueda ser tocado o visto de modo obvio, mucho menos medido y comprobado, sino que se parece más bien al aire del mundo, al ambiente de la vida."

Pablo Fernández Christlieb.

"Para mí, al menos, es mucho más interesante encontrar nuevos mares por los que navegar que viejos puertos en los que atracar." Elliot W. Eisner.

He venido paulatinamente entendiendo y argumentando desde hace más de dos décadas que la investigación tanto en la educación en el arte, como en el arte mismo, se erige desde un entre dos, donde se sitúan educadores y educandos, creadores y propuestas de creación, creadores y contextos, espectadores y recreaciones, cuyo objeto/sujeto de investigación es del entre dos mismo, su relacionalidad. Y de esta relacionalidad emergen candentes: las imágenes.

Imágenes que Debray (1994) asume en atrevida hipótesis desde tres edades o eras: logosfera, grafosfera y videosfera. Donde en la logosfera las imágenes están dominadas por el ídolo y las imágenes tienen un ser y nos miran y nosotros les tememos; donde en la grafosfera las imágenes son una cosa que se advierte como arte y nosotros las miramos y nos deleitamos y donde en la videosfera las imágenes son una percepción y las visionamos y nos sorprenden y también nos aturden. Pero ninguna de tales eras despide bruscamente a la otra, nos indica Debray,

y ellas se empalman y llegan mixturadas a nuestro mundo de hoy. Y desde el temor, el deleite, la sorpresa o el aturdimiento las imágenes arden por nosotros, a causa nuestra o, mejor, nosotros con ellas o perdidos en ellas.

La investigación, el pensamiento académico y el paradigma cientista

Lo que se ha dado en denominar investigación, como anota Appadurai, tiene un origen y un sentido histórico reconocido en el surgimiento y proliferación de las universidades a partir del siglo XVIII y, especialmente, el siglo XIX. Por ello destaca que la "investigación es prácticamente sinónimo de nuestro sentido de lo que significa ser académicos y miembros de la universidad", con lo cual concluye que la investigación es la óptica a través de la cual normalmente descubrimos algo como académicos (Appadurai). A la par el ser académico se asienta en el pensamiento académico que lo configura y le proporciona su modo específico de ser relacionado con el vínculo que se tiende entre los nuevos conocimientos, la sistematización de los mismos y una comunidad profesional de la crítica que los sanciona y legitima. Y esto supone la producción de nuevos conocimientos en relación a un mundo previo de citas y de modos de citación y a un universo de lectores e investigadores a los cuales se les ha concedido especialización (autoridad) que, a la vez, dan lugar a campos especializados de investigación donde se levantan bastiones, castillos disciplinarios claramente delimitados, sujetos luego a la lucha por el poder simbólico.

De esta manera la idea de investigación no debe asociarse ingenuamente solo a la producción de nuevos conocimientos, sin antes preguntarnos cómo fue determinado el carácter de lo nuevo de ellos y de qué modo sobre los fundamentos de una objetividad trascendente¹ se asienta tal novedad, sancionada a la vez por el consenso otorgado por una comunidad autorizada para conferir validez –reconózcase acá tanto a instituciones como a agentes y sistemas de agentes y con ello un campo intelectual específico; lo que Appadaurai confirma cuando argumenta que la investigación, en el sentido moderno y occidental, es una actividad totalmente colectiva en la que surgen los nuevos conocimientos a partir de un campo profesionalmente definido de conocimientos anteriores y que se somete a una evaluación, realizada por un cuerpo especializado, normalmente técnico, de lectores y jueces, que constituye el primer filtro al que cualquier reclamo de nuevos conocimientos debe, en principio, someterse.

Hasta tal punto esto adquiere valor que un investigador y sociólogo de la cultura de la talla de Pierre Bourdieu, en una entrevista que se le hiciera a propósito de su libro El oficio de sociólogo, y problematizando la sociología de la investigación señala cómo las normas retóricas de presentación de una investigación se hacen pasar por el trabajo científico mismo y así es que explica de la existencia de una "metodología", que califica como "esta serie de recetas o de preceptos que hay que respetar no para conocer el objeto sino para ser reconocido como conocedor del objeto" (Bourdieu, 2003, 62). De aquí surge lo que se considera el consenso, construido, como apunta Appadurai, "en torno a la idea de que los problemas más serios no son los que encontramos a nivel de las teorías o de los modelos, sino los relacionados con el método: recopilación de datos, sesgo de muestras, fiabilidad de conjunto de datos numéricos amplios, comparación de categorías entre archivos nacionales de datos, diseño de los estudios, problemas de testimonios

y otros" (1998, 7). Y en consecuencia, el método, transmutado en diseño de investigación, se identifica con una máquina fiable de producir ideas con una durabilidad apropiada. El diseño de la investigación se convierte así en elemento sustantivo del cual se desgaja todo el proceder investigativo reconociendo como elemento vertebral al método y asociando éste al denominado método científico.

De esta manera los campos especializados de investigación a la sombra de las universidades a lo largo de los siglos XIX y XX, delinean un sentido reconocido de la misma vinculado a aquellas carreras universitarias de más larga y reconocida data donde, por supuesto, nuestras carreras de arte y de formación de educadores del arte exhiben junto a su juventud en los currículos universitarios, una subordinada relación de supeditación respecto de aquellos paradigmas cientistas de los cuales participan las denominadas ciencias "duras" y las propias ciencias pedagógicas a la zaga de aquellas. De ahí el predominio en estas últimas del experimento tomado de las Ciencias Naturales y convertido en experimento pedagógico como el método por excelencia para desarrollar investigaciones pedagógicas con el reconocimiento de fortalezas en las cualidades de objetividad, replicación, fiabilidad y generalización, entre otras.

Sin embargo, habría que pensar cuánto no introducimos aquellos que realizamos tales investigaciones experimentales a través de los instrumentos de indagación que aplicamos; puesto que ha quedado demostrado que lo sometido a investigación, el denominado objeto, ofrece de sí, en parte, condicionado por esos mismos instrumentos que no son, no pueden serlo, ajenos al marco de operación que delimitan. Esto era lo que Isabelle Stengers ilustraba en una conferencia que le oí hace años, en La Habana, con el adagio chino de que el sabio señala a la luna con el dedo, el loco mira al dedo.

¹ Heinz von Foerster con una concisión magistral refuta esto cuando afirma: "La objetividad es la ilusión de que las observaciones pueden hacerse sin un observador" (Citado por E.von Glasersfeld: Despedida de la objetividad, en: *El ojo del observador* (1995), p. 19).



La representación de la realidad, la perspectiva y un paradigma de mundo

En Occidente desde el Renacimiento se fue visualizando de modo dominante una idea de realidad y de representación, guiada por una conceptualización de verdad y naturaleza que se alzaba objetiva, distante, propia y ajena de su observador: el hombre. Simultáneamente en las ciencias se descubría la esencia total de las cosas desde una visión mecánica. Una visión atomística de la realidad, tiene una larga data.

Renè Descartes, en su Discurso del método (1983, orig.1637), expresa una idea rectora que expone como regla: "dividir cada una de las dificultades en tantas partes como sea posible y necesario para mejor resolverlas". Así mismo señala que "la diversidad de nuestras opiniones no viene del hecho que unos seamos más razonables que otros, sino del hecho que conducimos nuestros pensamientos por vías diferentes y no consideramos las mismas cosas" (Martínez, 2011, 178). Newton expresó la gran ley de la gravitación universal con una sola fórmula matemática sintetizando con ella las obras de Copérnico y Kepler, e, igualmente, las de Bacon, Galileo y Descartes. Newton de esto coligió que las normas generales que parecen obedecer los cuerpos de tamaño intermedio son ciertas también para cada partícula de materia, sea cual sea su clase y tamaño (Martínez, 2013). Las ideas de Descartes y de Newton se mantienen, en su esencia, para muchos aun hoy día como paradigma de las ciencias. Ante una realidad homogénea se erige, entonces, una concepción de ciencia extensiva y total que indaga un mundo que es el Mundo.

La realidad es así esa cosa objetiva, ajena e independiente de mí, que como artista intento "captar", "atrapar" y de cuyos intentos queda como huella: el reflejo en trampantojo de tal intención; y

para lograrlo tenemos como instrumento veraz y contundente: la perspectiva. En el decir de Panofsky "Se había logrado la transición de un espacio psicofisiológico a un espacio matemático, con otras palabras: la objetivación del subjetivismo" (1999, 48).

Un paradigma de mundo asentado en la idea de objetividad trascendental ligada a su vez a un lugar fundamental de observación del conocimiento, descansa sobre una concepción ahistórica de la razón y da pie a que el sujeto cognoscente se halle descentrado por ello. En resumen, siguiendo a Ceruti (1995): el ideal regulativo del punto de vista absoluto "disuelve" al sujeto; ese ideal regulativo del lugar fundamental y neutro de observación determina el enigma como límite absoluto y queda asociado a una clasificación estática y exhaustiva de las ciencias; de donde tal lugar fundamental es la base de la idea clásica de omnisciencia.

Tal fue el paradigma visual, en Occidente, hasta los impresionistas y los post-impresionistas. Pero ese modelo de mundo, asentado sobre objetividad trascendental extensiva continua, comenzaba a quebrarse y a pesar del quiebre: llegará a nuestros días viva en los espacios universitarios y en las academias de arte tradicionales. En los predios académicos de enseñanza del arte la disciplina de Perspectiva asumía muchas veces el apellido de científica, con lo cual se le reconocía por ello un valor imperecedero e inmutable. En tales academias la enseñanza provee del arsenal técnico al alumno y la creación es tratada como el misterio que pone cada cual de suyo, pues ésta es considerada remisa a toda enseñanza. Nuevamente queda expuesta la división, la separación entre lo que resulta objetivo y aquello otro escindido que proviene del sujeto, por lo general, rodeado del aura de lo indescifrable, un manto inefable de lo místico y misterioso imposibilitado de explicación.

La enseñanza- aprendizaje del arte y la creación del arte

En los cursos de posgrados de Didáctica que comencé a impartir desde inicios de la década del 90 insistí siempre en la necesaria imbricación entre la enseñanza-aprendizaje del arte y su creación. De modo que resultase impensable enseñar arte sin su concurso. Vuelva acá el sentido de relacionalidad apuntado que significa, desde Christlieb, entenderla "no como algo que está de paso, como una especie de tránsito entre dos límites, sino como una cosa rítmica que nunca se va y siempre está presente" (2011, 18-19).

A la par esta relacionalidad se hace presente desde el episteme que reconoce Ana Mae en el arte desde el hacer, la lectura y la contextualización (2013), pues esa urdimbre rítmica es la que se manifiesta desde tal abordaje triangular y el que vuelve a destacar cuánto de arte ha de tener el aprendizaje del arte. Si una visión "académica" escindía lo que debía constituirse en una realidad sustantiva de interacción, que en la medida que fracturaba el modo natural de existir en la interacción malograba la existencia; otra asentada en la relacionalidad, digamos el abordaje triangular, revela el modo propio de existencia del arte y de su enseñanza-aprendizaje. Por eso Ana Mae destaca en todo momento que desarticular las acciones implicadas en el hacer, el leer y el contextualizar en momentos escindidos y suficientes no hace más que academizar y mutilar el modo de la existencia de tales acciones, vivas solo en la relacionalidad. La ausencia de tal relacionalidad no hará más que academizar también los modos de investigar en educación y ello lo argumentaré más adelante.

Además, una fuerte razón para correlacionar mis criterios sobre investigación en el arte y en su educación me la ofrece certeramente Walter Benjamín en su ensayo "El escritor como productor", cuando indica cómo lo que produce un escritor tiene que

poseer una característica modélica que se convierte en un modo de enseñanza a otros escritores, lo que hace también extensivo a los lectores o espectadores que por este medio al ser aleccionados se los convierte en colaboradores (2008, 89).

Un nuevo episteme: maneras de hacer mundos

La idea clásica de la ciencia antes bocetada con un discurso fundado en un principio de continuidad de la realidad, del tiempo y de la historia del conocimiento, se quiebra y se da paso contemporáneamente a una crítica radical a la omnisciencia, al lugar fundamental de observación, a una conciencia plena, total, como ideal regulativo; a advertir las limitaciones que se levantan entre conciencia y conocimiento; a reconocer que a cada aumento del conocimiento corresponde un aumento de la ignorancia. Y todo esto revela que el universo categorial de la ciencia no es unitario, ni homogéneo; que el conocimiento y la ciencia no se construyen por expansión. Es así como, la ciencia clásica como un universo de discurso tiene confines y abre paso a la construcción de nuevos universos de discurso y estos nuevos universos de discurso remiten a otras matrices de conocimiento que le corresponden (Ceruti, 1995).

El concepto de límite no se define, entonces, en relación con valores como: completud, exhaustividad, omnisciencia y omnipotencia. El límite va a remitir a las mismas matrices de construcción del desarrollo de un conocimiento y con ello se va reconocer el carácter estructuralmente inconcluso de todo sistema cognitivo, lo que a la postre será condición de su funcionamiento y de su identidad. Hay un cambio de acento de la simplificación a la complejidad; de la síntesis al fragmento. Los contextos y los recorridos alcanzarán una dimensión inusitada, a la vez que se debilitan los enfoques asociados a los metapuntos de vista, de criterios, de ordenamientos respecto a

objetos absolutos y con función normativa.

Lo que en el modo de discurrir de Goodman (1990) cuando estudia la diversidad de los sistemas simbólicos sean de las ciencias, de la filosofía, las artes o el discurso cotidiano, le lleva a comprender que la construcción de mundos tal como la conocemos, parte siempre de mundos preexistentes que son *otros mundos* y, a la par, que esta multiplicidad de mundos refiere a marcos referenciales diferenciados, pues resultan diferentes mundos en su hacerse.

Las ciencias y las artes hoy día asumen ese nuevo paradigma, multiplican sus modos de hacer y se confunden hasta el punto que resulta cada vez más frecuente que el tesauro del que partan las propuestas simbólicas se asienten hibridadas en la microsociología y el psicodrama, la filosofía o la física, por citar algunas franjas disciplinarias, sin que por ello queden atrapadas en el sistema conceptual que las estructura, ya que se sirven libremente de ellas para construir su propio y quizá irrepetible recorrido conceptual.

Experiencias de hacer cuando la imagen arde

Hace más de dos décadas vengo participando en la dirección de tesis de licenciatura, maestría y doctorado en los ámbitos del arte y su educación. En ellas la investigación resulta sustantiva, como sustantiva también la idea de que reflexionar la práctica conduce a develar la teoría que subyace siempre en ella. Y eso es algo que me he dado en argumentar tanto en la dirección de las tesis de licenciatura de mis estudiantes universitarios de arte como al develar la naturaleza de pensadores de educadores latinoamericanos como Jesualdo, las hermanas Cossettini y Luis F. Iglesias, que considero que, amén de reconocerlos como educadores de arte, fueron verdaderos intelectuales críticos al repensar su práctica educativa y hacerse lúcidos intérpretes de su labor educativa.

Con esto también destaco lo errado que resulta la tradicional escisión entre la teoría y la práctica, asunto que se da tanto en la identificación de las disciplinas escolares y en los diseños curriculares, como en los modos de concebirlas a ambas en la investigación y en las artes mismas. Extraer de las situaciones mismas de indagación elementos sobre los cuales sustentar analíticamente teorías es algo sustancial en lo que expongo y que ilustra bien Eisner cuando alude a cómo un sociólogo como Erving Goffman no solo aplica teorías ya desarrolladas a las situaciones sociales, sino que a partir de tales situaciones inventa nuevos conceptos teóricos (1998, 274).

Saber de las situaciones desgajar juicios teorizadores sería algo sumamente enriquecedor para la investigación educativa, donde por el contrario lo que prima es estructurar la investigación desde un pensamiento hipotético - deductivo dominante cimentado en grandes teorizaciones y dentro de ellas, fundado más en los asertos de una didáctica general que en los propios de las didácticas específicas. En las tesis doctorales en Ciencias Pedagógicas prevalece el paradigma de lo experimental y la visión de los sujetos de educación como objetos de la investigación educativa. Con esto se violenta un principio de interacción central en el proceder didáctico que no llega a realizarse sino a través del entre dos constituido por educador y educandos, donde ambos son sujetos del accionar educativo atravesados por la vivencia, lo que Freire confirma cuando expresa que "El acto de enseñar vivido por el profesor o la profesora va desdoblándose, por parte de los educandos, en el acto de conocer lo enseñado" (1996, 77). Esta realidad se hace doblemente enfática cuando se trata de las imágenes en la enseñanza del arte, puesto que ese conocer se cifra en imágenes, que solo rinden sus evidencias tras el recorrido interpretativo a que son sometidas por los sujetos que las perciben y laboran con ellas.

Olvidar o violentar en la investigación educativa el reconocer la naturaleza de sujetos de los educandos,

hace que al investigador/educador se le oculte la situación y las condiciones en que ellos resultan coprotagonistas de lo que se somete a investigación. Eso lo he podido corroborar en infinidad de tesis de las que he sido tribunal o he fungido como revisor. Sucede, entonces, que el investigador al partir de una idea preliminar fundada solo en las teorías o en sus presunciones y sin considerar la naturaleza de sujetos de sus educandos, no es capaz de percatarse adecuadamente a qué verdadero problema de investigación se enfrenta y señala como asunto de su investigación una faceta desvirtuada de sus educandos, que al ser vistos como objetos quedan desprovistos de su realidad dinámica y existencial, arrancados de su contexto socioeducativo y socioambital, caracterizados solo una observación sesgada y mutilante del educador/investigador que oblitera la realidad del educando, donde debiera evidenciarse la ineludible presencia del entre dos de toda acción educativa y didáctica y con ello la dimensión de sujetos de la investigación de los propios educandos en tal proceso de indagación y con esto de la intersubjetividad siempre puesta en juego; donde vuelve a asomar ineludible desde el entre dos educador-educando: su relacionalidad.

Pero este ocultamiento de los sujetos como limitado paradigma de cientificidad no solo se ofrece dominante en el campo de las investigaciones educativas, también en las indagaciones de los artistas se maneja académicamente en la formación universitaria. Cuando hace más de tres lustros inicié mi docencia en la disciplina de Metodología de la investigación en la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte, me di a la tarea de subvertir los supuestos en que se asentaba desde un paradigma hipotético-deductivo mecanicista y para ello integré como argumento central de mi concepción de la investigación, la búsqueda de un episteme que permitiera develar las razones de los constructos simbólicos de los proyectos artísticos

de mis jóvenes estudiantes. Goodman, entre otros, me ofrecía fuertes argumentos cuando al encarar la inmensa diversidad de relatos del mundo inquiría "¿qué se nos podría contestar si insistiésemos en preguntar cómo habría de ser el mundo si dejásemos al margen cualquier marco de referencia?" (1990, 19). Y los marcos de referencia que se me mostraban en red provenían tanto de la psicología, de la antropología, como de la etnografía, la sociología de la cultura o la microsociología, solo por enumerar algunas de las disciplinas que rendían sus evidencias en los procesos creativos artísticos.

El objeto o el hecho arte se transfiguraba en transobjeto con tales presencias disciplinarias devenidas visión transdisciplinaria y donde lo subjetivo y lo objetivo resultaban trascendidos en una nueva dimensión. Luego la propia investigación doctoral que realizó bajo mi tutoría el maestro mexicano Salvador Aburto Morales lo confirmaría con su tesis "porque en los métodos ortodoxos predominantes en la investigación científica institucionalizada no es clara la objetividad que descansa en nuestra subjetividad, porque lo nuestro no son objetos aislables. Permanecen unidos como fenómenos y procesos, tanto en el objeto como en el sujeto que se estudia, lo mismo que en el observante, constituyéndose en intersubjetividad" (2007, 60). De tal modo vuelve el entre dos en esta ocasión recordando la interacción que señala Lotman cuando reconoce la relación que se tiende entre el lector del "texto" artístico y el "texto", dado que el texto deviene en interlocutor y se establece un diálogo con éste.

La operación lectora presente en el artista, en el espectador y en el proceso de educación con el arte es materia prima sobre la que se edifica la investigación en estos ámbitos, sustancia fenomenológica y hermenéutica que la constituye y realidad sustantiva de una relacionalidad de tal contextura que a veces parece sólida. El artista siempre será el primer

7•2017•Revista Académica del CINAV-ESAY

"lector" de su obra y el proceso de creación es a la vez un continuo proceso de lectura, el rol de lector es consustancial a la operación de crear imágenes. El espectador, a su vez, lo es en la misma medida que al "ver" lee y no existirá proceso de educación con el arte si no queda comprendido en él la dimensión lectora y los aprestamientos para su desarrollo.

En mi curso de Metodología de la investigación venía así a reunirse también mi experiencia anterior de investigaciones en el campo de la educación en el arte, tanto a nivel de licenciatura como de maestría. Al comprender la lectura desde esos diversos sesgos era capaz de visualizar los nexos que las imágenes mismas concitaban y podía percatarme mejor del entre dos y de ese sentido de relacionalidad que he destacado desde Christlieb y que podríamos relacionar con el concepto de transactivo empleado por Eisner en su El ojo ilustrado a partir de Dewey.²

El convencimiento que me había asistido de la necesidad de investigaciones históricas en el ámbito del arte en la educación era el reconocimiento de que no era posible planear sólidamente nada en este campo si antes no reconocíamos la existencia de un pasado, y luego esto tuvo su presencia en la formación profesional de artistas en la insistencia mía con mis estudiantes en que no sería posible ningún avance cierto en sus proyectos creadores si lo desenvolvían en olvido de la historia. Les repetía el pensamiento de Kundera: " A mi entender, las grandes obras sólo pueden nacer dentro de la historia de su arte y participando de esta historia. En el interior de la historia es donde puede captarse lo que es nuevo y lo que es repetitivo, lo que es descubrimiento y lo que es imitación, dicho de otra manera, en el interior de la historia es donde una obra puede existir como valor que puede discernirse y apreciarse" (2003, 26).

Esto es lo que nos muestra la labor investigativa

de una notable educadora del arte como Ana Mae Barbosa, cuyas primeras indagaciones se situaron en el ámbito de la historia de la enseñanza del arte como no podía dejar de ser si se deseaba avanzar en proyectos de arte/educación situados en su contexto. Esto mismo fue lo que hallé imprescindible cuando se fundó la primera Facultad de Educación Artística, en 1985, en una Universidad Pedagógica en mi país. En tales casos la historia queda expuesta como historia efectual, lo que al decir de Gadamer (1988) implica una relación en la que la realidad de la historia persiste igual que la realidad del comprender histórico. Esta se comprende desde y dentro de determinado contexto; en tanto que siempre la "efectuamos" desde un aquí que avista un hacia, quizá ya construido en el pasado, y desde un adentro, pues siempre, además, nos encontramos en la historia, estamos constituidos por la historia.

El valor concedido a lo fenoménico, a la interpretación en el campo de las indagaciones del arte en la educación, desde las tesis de maestrías en educación por el arte y en tesis doctorales en este campo, fue orgánicamente asumido para concebir el curso de metodología de la investigación en los procesos de creación artística y, a la par, la comprensión de particularidades del discurso simbólico contemporáneo y de un nuevo episteme que realza el valor de los marcos de referencia y las matrices de cognición en el entendimiento de la objetividad y en el rol de los sujetos y lo social en la construcción de lo real (Kuhn (1991); Watzlawick (1995); Berger y Luckmann (2008); Maturana (1998); Morin (2006); entre otros).

Desde la impartición del curso mismo de Metodología citado, en rizomática urdimbre con la dirección de tesis de maestría y doctorado y la sistemática participación como tribunal de los mismos en las últimas décadas, se fueron concibiendo los siguientes liminares para la investigación en el arte que hallo plausibles también

^{2 &}quot;Puesto que lo que sabemos del mundo es un producto de una transacción de nuestra vida subjetiva y un mundo objetivo postulado, esos dos mundos no se pueden separar" (1998, 70)

para el ámbito de la educación por el arte. Las enumero: el artista al hacer obra investiga; su investigación difiere de las investigaciones al uso de las ciencias puras y las tecnologías; los modos en que investiga son axiológicos; su paradigma es cualitativo; su investigación no sigue una norma externa y fija; su investigación se condiciona a la naturaleza autonormativa de los procesos artísticos; la investigación en arte tiene un fuerte componente heurístico y hermeneútico; en arte no se comprueban hipótesis se construyen hipótesis; el resultado de la investigación en arte es la obra artística; la urdimbre de la investigación artística es básicamente fenomenológica y experimental.

En los Trabajos de Diploma de la Licenciatura en Artes Plásticas, como se denominan las tesis a este nivel, he ido aplicando las ideas que vertebraban el programa de Metodología de la investigación. Así también en correspondencia con los liminares que apunté sobre la investigación en las artes, en la dirección de tales trabajos siempre observé una postura de acompañante o interlocutor de lo que hacía explícito el estudiante en sus argumentos sobre sus procesos de obra. La investigación en tales casos mostraba particularidades que luego resumí en un documento de naturaleza orientadora, a petición primero de la Facultad de Artes Visuales de la UANL, en Monterrey, México, y luego en la propia Facultad del ISA, en La Habana.³ En ese documento señalaba la inexistencia de una estructura previa a las obras de tales memorias de indagación; hacía hincapié en el qué y para quién de tales procesos; aventuraba juicios de valor e intenciones.

Los trabajos de diploma que dieron pábulo a esas "Rutas de orientación" como les llamé, observaban las siguientes particularidades distintivas: trabajos de investigación en los que se pone en evidencia

el modo de hacer en una manifestación y desde tal evidencia se cimentan los porqué de una poética; trabajos en los que se emplea el relato y la memoria afectiva para desde ahí desentrañar las huellas de un proceder en obras y sus sentidos; trabajos en los que se parte de un cuerpo de reflexiones alrededor de conceptos claves de orígenes disciplinarios diversos -psicología, lingüística, filosofía, física, etc.- desde los cuales se construye un tesauro personal en el que se cimentan los contenidos de un obrar; trabajos en los que la descripción de un hacer se perfunde con los argumentos de la poética de un obrar; trabajos en que relatos literarios develan en paralelo temático las razones que sustentan un obrar o trabajos que más allá de su memoria escrita hacían de su modo de sustentación, su presentación en público, otra propuesta de obra.

Ilustro a continuación cada una de las particularidades enumeradas con ejemplos concretos de Trabajos de Diploma. Aquellos en los que las razones se cimentan en las evidencias de una manifestación o hasta de un género, como en el caso de Niels Reyes que argumentaba que las obras en que había logrado pintar desde el cuerpo eran los retratos, se lee: "... cuando pinto un retrato, los problemas específicos que van sucediéndose voy salvándolos desde un automatismo, inconscientemente. Aunque trabaje de solución en solución, de error en error, de accidente en accidente, cada acción o decisión la tomo desde un tipo de atención especial que se genera con el modelo". O más adelante cuando resume: "Los retratos son pinturas con un tipo de hibridez singular, cargan sobre sí múltiples referentes y los exponen de forma sutil, es mi cultura pictórica desplegada en armonía" (2007, 11). Otro tanto sucedía con Darwin Estacio también desde la argumentación del porqué la pintura, en este caso al confesar: "Sé que uno nunca está solo, aunque parezca que la única realidad es el cuadro y el que lo pinta (...) Por eso pintar un cuadro es evocar todo

³ En anexo las Rutas de Orientación (Sobre Tesis de Producción/Creación). Facultad de Artes Visuales, Monterrey, 2010.

el pasado de la pintura, desde el mismo momento en que tomo un pincel ante un lienzo aparecen en la superficie todas las referencias anteriores". Y resumía: "Pintar es, hoy día, comentar acerca del hecho pictórico, ensayar una cierta idea de la pintura" (2007, 13). En ambos casos la reflexión al interior de los mecanismos de producción alcanzaba gradientes de experiencia personal desde la observación participante, el análisis textual y la historia de vida. El hecho, por otra parte, de que por estos años la pintura haya adquirido tal auge dentro del quehacer artístico de los jóvenes daba al traste con cierto adiós a la pintura de caballete que propugnaban notables artistas profesores, que hallaban definitivamente cerrado ese derrotero para las prácticas artísticas contemporáneas.

El relato y la memoria afectiva se presentaban orgánicamente como razón de ser para las obras de Amarilys González. Su proyecto de diploma se asentaba en piezas donde afloraba un ámbito rural que provenía de su origen campesino y así asumía, entonces, la elaboración de viñetas que hallaba en la memoria imaginada de una mente infantil el contenido revelador sobre el que cimentar su propuesta de fotografía y performance teniéndola a ella y a animales de su cotidianeidad rural -gallinas, guanajos, etc.- como protagonistas de sus obras. Otro tanto sucedía con JEFF (José Emilio Fuentes Fonseca) que elaboró la memoria de su trabajo con "cuentos sucios infantiles" de su autoría, manuscritos con la caligrafía torpe de un recién alfabetizado, todo ello en alusión al ámbito temático de sus piezas. JEFF había sido un niño con severos padecimientos de salud y una infancia traumática y disfuncional, su obra estaba atravesada por tales ámbitos temáticos: el relato procaz se constituía en una modalidad esclarecedora para tal fin.

Las obras cimentadas en un tesauro personal inter y transdisciplinario exhibía sus razones desde un discurrir en que se señalaba con precisión el modo en que urdía la propuesta asentada en tales referentes conceptuales estructuradores. En el trabajo de Abel Barreto se lee: "Se trata de un proceso creativo que se nutre fundamentalmente de solapadas investigaciones de corte psicológico, físico y filosófico, donde los referentes teóricos son asimilados como instrumentos o herramientas que devienen en una producción simbólica" (2004, 3). Hacia el final resume: "Durante el proceso he elaborado diversas categorías relacionadas con la temporalidad: la noción de duración, de intervalo, lo simultáneo, lo sincrónico, la dimensión- orientación, la pausa en el devenir, así como las relaciones topológicas. De estas categorías se derivan nuevos tópicos que podrían dar continuidad al proceso" (2004, 11).

Otro tanto propone María Victoria Portelles con su "Manual para la conformación de una idea incompleta del mundo" desde las dimensiones de una cartógrafa que hace de la cartografía un ejercicio subjetivo y de las propuestas de obra como levantamientos topográficos. En su recorrido exploratorio se agolpan preguntas que surgen a posteriori como ella bien plantea y son, entre otras: "¿Dónde estamos y dónde no (o dónde podríamos estar)? ¿Qué está a nuestro alrededor y qué no? ¿Qué relaciones establecemos con la exterioridad? (Con lo que nos rodea en y más allá de los límites de lo cotidiano)" (2004, 26)

Están también trabajos de investigación que amén de registrar desde un tono confidencial y anecdótico un suceder creativo estructura el propio texto como quien traza las líneas de un paisaje y construyendo en medio de la página imágenes hechas con letras de diverso puntaje y disposición. Así hace Hander Lara con sus Paisajes escurridizos, argumentos indagatorios de su fotografía digital manipulada.

Cada uno de los ejemplos citados está de un modo u otro transitado por el acatamiento de lo vivencial y la vivencia, de la experiencia como sustento indagatorio de los porqués que fundamentan cada propuesta simbólica. Esto lo expresa de manera directa la joven artista mexicana Nahomi Ximénez en su tesis de Maestría: "... el proceso de aprendizaje en el ISA tiene mucho que ver con lo vivencial, estos años residiendo en la beca dentro de un ambiente multicultural y multidisciplinario me han alimentado mucho más que un programa académico a secas (. . .) Se aplica bien lo que afirma Joseph Beuys sobre lo vivencial en el arte, y que reitera John Dewey diciendo: *Toda auténtica educación se efectúa mediante la experiencia*" (2008, 3).

En la tesis de Maestría en Arte de Ruslán Torres, profesor también de buena parte de los anteriores estudiantes en sus estudios universitarios, se reúnen la propuesta pedagógica de su trabajo con los talleres de creación y su proyecto artístico personal, en tanto que entrambos teje una urdimbre que vuelve a destacar el concepto de la relacionalidad que habíamos apuntado al inicio de nuestra conferencia entre los procesos de creación y los procesos de enseñanza del arte, hasta el punto de considerar el propio proceso pedagógico como una propuesta más de su quehacer artístico. En esta tesis Ruslán argumentaba los fundamentos conceptuales de sus Talleres de Arte y Experiencia, que en el momento de conclusión de su tesis llegaban a ser siete y proyectaba, junto a sus estudiantes, un octavo que al final quedó sólo en avances del proyecto sin llegar a desarrollarse por completo. La concepción de tales talleres quedaba orgánicamente engarzada con su entendimiento de la creación personal: del arte. De tal modo explicitaba: "Entiendo la obra artística como un proceso que tiene la necesidad del espectador para su realización. Me interesa al mismo tiempo, que la obra capacite a través de su presencia sobre el conocimiento de que todo proceso creativo se produce, no solo en el ámbito de la representación sino y más importante, en los ámbitos de las vivencias y las experiencias" (2007, 6).

Desde sus tiempos de estudiante Ruslán había comenzado a indagar sobre la conducta humana y los modos de control, la libertad y las condiciones de su existencia y ello lo había llevado primero desde la superficie de la tela pintada, a partir del patrón que obtenía de emplear rejas y cercas como plantillas para realizar sus intervenciones en la tela, a espacios habitacionales como el proyecto "The Trust Company Building", donde las telas funcionaban como cortinas para satisfacer compartimentar los reducidos espacios de cada inquilino, a la vez que con ello el artista lograba instalaciones socio/ambitales. Este operar desde múltiples referentes disciplinarios y alcanzar con ellos una síntesis conceptual/visual se continuaría en una larga saga que lo ha llevado hasta su propuesta doctoral de la actualidad, donde quedan integradas las que denomina como secciones: Sección pedagógica / Taller de Arte y Experiencia; Sección Experimentos / Ejercicios de Vínculo; Sección Documentos gráficos / Archivo. El uso de la denominación de secciones le ha servido no solo para caracterizar las que acabo de nombrar, sino también para identificar otras acciones que se despliegan en rizomática diseminación.

El afán reflexivo de este joven artista, un caso singular en las nuevas hornadas de artistas visuales, revela cómo un proceso de obra se desenvuelve bajo una visión indagatoria a la par que fenomenológica también hermeneútica. Es en el decurso de su experiencia entreverada, tanto pedagógica como artística, en su activismo desde un continuo hacer alerta, que se nos muestra como paradigma de las razones expuestas sobre investigación.

Las tesis de Maestría en Educación por el Arte que he dirigido a lo largo de estos años han develado el predominio de un sesgo cualitativo en sus modos de indagación, puesto que la educación no puede desenvolverse sino a través de la experiencia y como en la educación en el arte esta se hace desde el mundo

de las imágenes, acá la experiencia se manifiesta doblemente. La observación hecha se presenta como tendencia en estas tesis como observación participante, porque poseen las características de hacerse desde un sentimiento de familiaridad pero a la vez de distancia, con un doble propósito: convertido uno a la vez en un observador común y un observador intencionado, con la adopción de una postura de conciencia alerta y dejando registro de lo observado. Los modos de observar con comprometimiento son modos de crear e indagar mundos. Más que plantear la indagación en términos experimentales, la tarea sería asumirla como un proceso vívido de interacciones entre el educador y los educandos, donde la narración o el relato se conviertan en instrumento reflexivo de captación de experiencias, donde ". . . el potencial del lenguaje para describir un conjunto de casos, y para comunicar el contenido de la experiencia humana (...) no queda restringido a un grupo cerrado de convenciones lingüísticas" (Eisner, 1998, 45).

Así una de las últimas tesis que tutoré relativa al desarrollo de un taller de gráfica infantil en una escuela especial de niños con disfunciones visuales, motoras e intelectuales, mostró sus más vividos y penetrantes resultados desde el relato, el diario y el registro gráfico de momentos de su desenvolvimiento, tanto como el de los procesos expresivos de los escolares y sus resultados en obras (García-Robés, 2013). Recuerdo cómo un buen día en que hacíamos resumen de lo avanzado en uno de nuestros talleres de tesis, fuimos todos sorprendidos por los relatos de familia que había escrito Bertha como parte sustantiva de su tesis y que habían sido el fruto del análisis detallado de los expedientes escolares de sus niños, de las conversas con los familiares de estos, con las educadoras y el personal todo de la escuela y, por supuesto, del diálogo afectivo con sus escolares, del "lenguajear" constante con ellos y, también, de la imaginación -la suya y la que ellos sus escolares sembraron en ella . Esas viñetas resultaron poemas en prosa escritos desde abajo, desde lo cotidiano y desde el suelo de cada una de ellas quedaba expuesto el rostro de sus niños y sus ámbitos: un modo innegable de ofrecernos la realidad de donde provenían.

A lo largo de la tesis es posible palpar vívidamente las falencias halladas y las posibilidades desiguales de su mejoramiento, cada una de ellas tiene nombre y apellido y se inscribe en una fecha, es la marca indeleble de lo logrado contra las adversidades de la naturaleza. Se valió también para todo esto de referentes bibliográficos esenciales, excelentemente encarnados en sus franjas de vida de un taller de expresión gráfica infantil. Escolares reales de carne y hueso y no entelequias numéricas, ni porcientos. Escolares con necesidades educativas especiales muestran sus rostros, su cuerpo entero, entre otras, en fotos de innegable valor documental y uno puede enjuiciar el lento y no siempre exitoso camino de sus cambios en la interacción incesante con su maestra de arte. Esta tesis que comento y sitúo de ejemplo ilustra la temperatura de relación y vínculo de ese entre dos de subjetividades que tejen la urdimbre de la educación y que hallo impostergable quede evidenciado en las investigaciones de educación.

Desde el 2011 comencé una experiencia docente/investigativa que titulé Taller ámbitos de encuentros (Experiencias de reflexión educativa)⁴, con el propósito tanto de sistematizar la acción de reflexionar la práctica educativa con la elaboración de registros de experiencias de sello personal, como la de entender en correspondencia la práctica reflexiva desarrollada como un componente esencial de la investigación educativa. La intención de poder publicar los registros obtenidos donde se hiciese presente en todo momento la dimensión protagónica del educador y sus educandos aún sigue siendo eso: una intención.

⁴ Ver en anexo el programa del referido taller.

Con este taller se me hizo evidente uno de los grandes escollos que entraña investigar cualitativamente desde reconocimiento el protagónico del entre dos que argumento: el docente tiene que estar dispuesto a exponerse, a publicitar su labor junto a la de sus educandos y, a la vez, a estar dispuestos a someterse al juicio de ellos. La ética y el valor que esto requiere convierten este enfoque en un reto que pocos están dispuestos a aceptar. Del conjunto inicial de docentes participantes, solo la maestra de más larga experiencia y que siempre cultivó el reconocer el parecer de sus alumnos acerca de la materia desarrollada para perfeccionar su hacer, fue la que exhibió de manera más completa el acontecer dramático de ese entre dos.

De modo que al exponer lo que sus alumnos habían escrito a solicitud de ella como especie de comentario personal acerca de las clases, acopiaba testimonios invaluables acerca del aprendizaje y de las resonancias personales del mismo más allá de la clase y, por supuesto, de las maneras en que ella se hacía presente indirectamente. En el siguiente pasaje que cito esto se hace explícito:

"Me da flojera tener una clase a las nueve, después de dos horas libres y luego esta clase de dibujo, aunque mi disposición no es así de que ando al 100% pues como quiera está "chida" la clase. Me he dado cuenta de que he escrito muchas veces la palabra flojera y eso ya me está dando flojera. No soy bueno expresándome en escritos, siento que si escribo lo que siento se escucha muy "wey", es mejor como que decirlo con palabras, da más risa . . .

Me pasó algo muy raro en el camión, de que estaba observando los tubos que están para sujetarse cuando vas parado y se me figuran a los palitos que nos encargó hacer la maestra.

Se me hace "chido" hacer las composiciones pero se me hace mejor hacerlo sin pensar tanto en la forma y después hallar la forma. Creo que no he escrito mis sentimientos aquí, lo que he estado haciendo es nada mas escribir lo que pienso pero no por querer expresarme sino por llenar estas hojitas" (Alvarado, 2011, 22-23)

El valor que posee lograr exponer este entre dos es un componente que reconozco esencial de la idea que sustento acerca de la investigación en la educación por el arte y en la creación del arte mismo.

En las tesis doctorales, la que primero tutoré en los inicios de la década de los 90, relativa a la apreciación de obras plásticas con niños preescolares de cinco y seis años de vida, resultaba medular el registro de lo que tales niños hacían con las imágenes que pintaban, lo que decían de su medio familiar y de su entorno más cercano y las relaciones que todo esto tenía con las imágenes que observaban en las pinturas. En la tesis era esencial el análisis que se desgajaba del testimonio oral, gráfico y vivencial directo de los niños. La investigadora hacía sus observaciones desde la participación completa en el proceso, sus niños no eran objeto de su mirada, sino sujetos de un entre dos de compleja y rica urdimbre, donde ella era a la vez sujeto de esa relacionalidad.⁵

Todos los ejemplos expuestos lejos de ocultar o postergar a los sujetos del hacer una lección o una propuesta simbólica, los privilegia. Un sujeto situado, no trascendental al modo romántico, sino situado, variable y diverso; pero sujeto al fin: un ser para la interpretación y el suceder, que se desempeña como sujeto ejecutando roles no totalmente prescritos. En el arte, en la educación y en la vida se nos presentan así. En el conjunto de indagaciones citadas se manifiestan de tal modo.

Y de esta relacionalidad se desprenden naturalmente imágenes, se hacen imágenes y se las interpreta y en tales acciones de desprendimientos,

⁵ Alexis Aroche Carvajal (1995): La integración de dibujo y apreciación de obras plásticas en niños preescolares de 5 y 6 años de vida, en opción al grado de Dr. en Ciencias Pedagógicas (Tesis doctoral premiada por el Ministro de Educación Superior).

7•2017•Revista Académica del CINAV-ESAY

hechuras e interpretaciones arden con lo *real*, que las anima; con el *deseo*, que despiertan; con el *resplandor*, que irradian; con el *movimiento*, que concitan; el *arrojo*, que motivan; el *drama*, del que provienen y la *memoria*. Arden siempre por la memoria, por lo que salvan del olvido y porque no dejan de arder, incluso cuando ya no son más que ceniza (Didi – Huberman, 2012).

REFERENCIAS

Appadurai, Arjun: La globalización y la imaginación en la investigación. Artículo digital basado en tres fuentes: un memorándum inédito preparado para la Fundación Ford titulado 'Philanthropy in Motion: Grantmaking in the Era of Globalization' ('La filantropía en en movimiento: las concesiones en la era de la globalización') (febrero, 1998); un ensayo titulado 'The Research Ethic and the Spirit of Internationalization' ('La ética de la investigación y el espíritu de la internacionalización'), publicado en *Items* (Social Science Research Council, Nueva York, Vol. 51, No. 4, Iª Parte, diciembre 1997); y las contribuciones del autor a un Informe Oficial producido por el 'Regional Worlds Project' en la Universidad de Chicago, bajo el título de 'Area Studies, Regional Worlds' (Estudios zonales, mundos regionales) (Junio, 1997).

Barbosa, Ana Mae (2012). A Imagen no Ensino da Arte. São Paulo: Perspectiva.

Benjamin, Walter 2008). The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media. Massachusetts: Harvard University Press.

Berger, Peter L. y Luckmann, T. (2008). La construcción social de la realidad. Buenos Aires: Amorrortu.

Bourdieu, Pierre (2003). Capital cultural, escuela y espacio social. México, D.F.: Siglo veintiuno editores.

Ceruti, Mauro (1995). El mito de la omnisciencia y el ojo del observador, en: *El ojo del observador*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Debray, Regis (1994). Vida y muerte de la imagen. Historia de la Mirada en Occidente. Barcelona: Paidós.

Descartes, René (1983). Discurso del método y reglas para la dirección

de la mente. Barcelona: Orbis.

Didi-Huberman (2012). Arde la imagen. Oaxaca: Ediciones Ve. Eisner, Elliot W. (1998). El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educative. Barcelona: Paidós.

Fernández Christlieb, Pablo (2011). Lo que se siente pensar o La cultura como psicología. México: Santillana Ediciones Generales.

Freire, Paulo (1996). Pedagogía de la esperanza. México, D.F.: Siglo veintiuno editores.

Gadamer, Hans-George (1988). Verdad y método. Fundamentos de una hermeneútica filosófica. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Goodman, Nelson (1990). Maneras de hacer mundos. Visor: Madrid.

Kundera, Milan (2003). Los testamentos traicionados. Barcelona: Tusquets Editores.

Kuhn, Thomas S. (1991). La estructura de las revoluciones científicas. México, D.F.: FCE.

Martínez Miguéles, Miguel (2010). Bases de la epistemología a comienzos del siglo XXI, en: Revista de Investigación en Psicología. Facultad de Psicología. UNMSM. Vol. 13, No. 1, pp. 173 – 196.

Maturana, Humberto (1998). La objetividad, un argumento para obligar. Santiago de Chile: Ediciones Dolmen.

Morin, Edgar (1998). *Introducción al pensamiento* complejo. Barcelona: Editorial Gedisa.

Watzlawick, Paul y Krieg, Peter(Comps.) (1995). El ojo del observador. Barcelona: Editorial Gedisa.

Trabajos de diploma, Tesis de Maestría y Doctorados

Documentación primaria

Aburto Morales, Salvador (2002). La interacción en la comunicación artística, en opción al grado de Dr. en Ciencias del Arte. Instituto Superior de Arte. Tesis doctoral.

Alvarado Abi-Rached, Lucía (2011). *Taller Ámbitos de encuentro*. Monterrey: Facultad de Artes Visuales. UANL.

Aroche Carvajal, Alexis (1995). La integración de dibujo y apreciación de obras plásticas en niños preescolares de 5 y 6 años de vida, en opción al grado de Dr. en Ciencias Pedagógicas. Instituto Central de Ciencias Pedagógicas. Ministerio de Educación (Tesis doctoral premiada por el Ministro de Educación Superior).

Barreto, Abel (2004). *El tiempo y sus desviaciones*. Trabajo de Diploma de Licenciatura en Artes Plásticas. Facultad de Artes Plásticas. Instituto Superior de Arte.

Estacio Martínez, Darwin (2007). *Nada menos que pintura*. Trabajo de Diploma de Licenciatura en Artes Plásticas. Facultad de Artes Plásticas. Instituto Superior de Arte.

García-Robes, Bertha (2013). Franjas de vida de un taller de expresión gráfica infantil. Tesis de Maestría en Educación por el Arte. Facultad de Artes Visuales. Instituto Superior de Arte.

Lara, Hander (2009). *Paisajes escurridizos*. Trabajo de Diploma de Licenciatura en Artes Plásticas. Facultad de Artes Plásticas. Instituto Superior de Arte.

Portelles, Ma. Victoria (2004). *Manual para la conformación de una idea incompleta del mundo.* Trabajo de Diploma de Licenciatura en Artes Plásticas. Facultad de Artes Plásticas. Instituto Superior de Arte.

Reyes, Niels (2006). *De la idea al cuerpo*. Trabajo de Diploma de Licenciatura en Artes Plásticas. Facultad de Artes Plásticas. Instituto Superior de Arte.

Torres Leyva, J. Ruslán (2007). *Investigación, Arte y Experiencia* 2001-2007. L.CONDUCT-A-RT. Taller de Arte y Experiencia. Tesis de Maestría en Artes. Facultad de Artes Plásticas. Instituto Superior de Arte.

Ximénez, Nahomi (2008). Diario de viaje de Jane Doe. Memorias de producción. Tesis de Maestría en Artes. Facultad de Artes Plásticas. Instituto Superior de Arte.

ANEXOS

Rutas de orientación Sobre tesis de producción/creación

Ramón Cabrera Salort Facultad de Artes Visuales (Instituto Superior de Arte) La Habana, otoño 2011

INDICE

- Referencia de Experiencias
- Estructura abierta
- Naturaleza auto-normativa
- Principio de narratividad
- Modos de indagación
- Tesis como obra o como memoria escrita de la obra
- Modos de sustentación como obra

Los sentidos no se imponen desde afuera sino que surgen dentro de la actividad, de modo que no es sensata la idea de salir de la práctica, no existen un punto de vista objetivo ni un lenguaje neutral en el cual hablar de nuestras acciones. Esto no significa que teorizar sea imposible; solo significa que es imposible toda teorización que trate de abordar prácticas desde un punto de vista neutral y externo.

Hunter McEwan

Referencia de experiencias

El marco de referencias desde el cual ofreceremos las siguientes rutas es la experiencia sostenida durante más de una década en la elaboración de tesis de producción artística en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad de las Artes de Cuba (ISA). El resultado obtenido con dichas tesis dibuja las siguientes regularidades: estructura abierta;

naturaleza auto-normativa; principio de narratividad en su redacción; modos de indagación cualitativos y con implicación del sujeto; posibilidad de que la tesis misma opere como obra y/o como memoria escrita de la obra; posibilidad de que el modo de sustentación también opere como obra.

Esas regularidades parten del reconocimiento de peculiaridades de la producción simbólica contemporánea donde se advierte que no existe un modelo de mundo del cual partir para hacer obra y, por tanto, que los modos de cristalización del hacer simbólico son infinitos; que, de igual modo, se vive la pérdida de un lugar de observación privilegiado; que el referente simbólico es más la operación que un producto permanente y acabado; que el proceso de construcción de obra se hace dominantemente ideático y se manifiesta una pérdida de centralidad de lo gestáltico. En fin, que los componentes tradicionales constitutivos del arte quedan emplazados y cuando se les utilizan comportan renovadas finalidades.

Vienen en apoyo de estas regularidades y particularidades enumeradas, entre otras, cinco tesis de producción artística de la Licenciatura en Artes Plásticas y una tesis de maestría⁶ que, de modo práctico, ilustran la diversidad de maneras en que puede ser concebida una tesis de creación y su naturaleza irrepetible; pero sin que ellas comporten modos de resolución paradigmáticos. Se observan como elementos acompañantes básicos de todas las memorias de tesis el que tenga un epígrafe dedicado

Pueden consultarse en la biblioteca del Instituto, entre otras, las siguientes tesis: Abel Barreto Olivera: El tiempo y sus desviaciones ISA, 2004; María Victoria Portelles: Manual de una idea incompleta del mundo ISA, 2004; Niels Reyes Cadalso: De la idea al cuerpo ISA, 2006; Darwin Estacio Martínez: Nada menos que pintura ISA, 2007; Hander Lara Figueroa: Paisajes escurridizos ISA, 2009; y la tesis de Maestría en Artes de Julio Ruslán Torres Leiva: Investigación, Arte y Experiencia. LCONDUCT-A-RT Taller de Arte y Experiencia ISA, 2007.

a Anexos y otro referido a la bibliografía que, a su vez, puede estar integrado separadamente por bibliografía, referido a libros de diversa naturaleza: textos teóricos, literarios, etc.; hemerografía, referida a publicaciones periódicas genéricas o especializadas, con particular destaque las de arte e iconografía dedicada al tesauro de imágenes consultadas compuesta por catálogos, libros de artistas, las propias imágenes de los tesistas, etc. La información consultada por internet puede incluirse electivamente dentro de los acápites anteriormente enunciados, según convenga, o constituirse en uno independiente como webgrafía, con alusión precisa a fecha de consulta.

La denominación de Rutas de orientación postula la idea de que el documento es contentivo de un conjunto de ideas que no pretenden instaurar normatividad alguna, sino solo ofrecer un marco de referencias que permita vivir la experiencia de trabajar las tesis de producción desde un nuevo contexto de realización: el de los textos artísticos de los estudiantes por egresar de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes (ISA), su carácter propositivo, su singularidad como discurso simbólico propio y su ascendiente en el entorno artístico del país.

Estructura abierta

No pre-existe a la realización de un proyecto de creación artística una estructura de tesis. La tan conocida estructura al uso de Introducción, Desarrollo y Conclusiones resulta inoperante como regulación obligatoria para el caso de tesis de creación; en la misma medida que ellas obedecen a una estructura que se desgaja de la naturaleza de la obra y de los procesos implicados en su realización y, por tanto, no queda sujeta la tesis a una estructura previa, anterior al decurso mismo de los procesos creativos, casi nunca lineales, ni progresivamente ascendentes, sino poblados de titubeos, lagunas,

detenimientos, etapas de incubación o semilla, luego quizá desenvueltas aceleradamente y que tienen el mejor modo de calificarse desde el tono personal que asuma su autor en correspondencia con su obrar y con el laboreo singular que desenvuelva con textos y autores de los más disímiles orígenes.

Naturaleza auto-normativa

El que no participe esta modalidad de tesis de una estructura previa no significa que carezca de reglas o normas, solo que estás se derivan orgánicamente de la naturaleza de los procesos creativos que dan lugar a la realización de obras. Es así que la norma se desgaja coherentemente de cada propuesta simbólica.

Hoy día se rebasa la dimensión del artista-artífice, aquel que fabrica cosas para los ojos -Duchamp lo cambió por aquel que las encuentra, las elige y las resitúa- y se pasa a interpretar el papel del promotor de efectos-eventos sensibilizadores, donde lo central se manifiesta a nivel de propiciar actividades sensorio/mentales introspectivas. La autoría en tales casos es más de la idea que del modo de resolución, aunque este no se abandone y pueda reconocerse conciliación entre ambos. Así lo que pueda reconocerse como norma será particular y diferente para cada tesis, lo que hace más difícil y compleja su existencia, al igual que el cumplimiento cabal para con ella, ya que al no ser externa, ni genérica, impide su buen empleo sin la profunda comprensión de los sentidos que develan las propuestas de obras.

Principio de narratividad⁷

La valía de la palabra del artista, la necesidad de <u>ella para indag</u>ar y crear mundos, hace que en la 7 Cf. Hunter McEwan y Kieran Egan (Comps.) (2005): La narrativa en la enseñanza, el aprendizaje y la investigación. Amorrortu editores, B. Aires. Existe copia digital del texto en el aula de Computo de la Facultad.

elaboración de las tesis de creación cobre especial relieve un determinado principio de narratividad que hace que el decurso mismo de la memoria escrita se realice con su reconocimiento. Por narratividad hemos de entender los estilos de discursos que puedan adoptarse en la redacción de tesis, más ajustados a los tonos personales con los cuales el tesista expone sus razones, donde el sujeto lejos de ocultarse o suprimirse se muestra en ficciones, fragmentos de historia de vida, revelaciones íntimas o conceptualizaciones personales derivadas de los argumentos que sustentan una obra o proyecto de ella. Al relato o la narración se unen pasajes descriptivo-analíticos de manera que la propia memoria escrita se convierte en un género híbrido ente lo testimonial y lo ensayístico.

Esa narratividad se reconoce en la compleja conceptualización del mundo y de los hombres que hacen los artistas en sus escritos como acompañamientos de sus obras, donde quedan revelados explícitamente facetas tanto conscientes como inconscientes de su obrar. Esto ofrece un efecto modélico en el proceso de materializar las tesis de producción, que no deja de exhibir ciertos logros expresivos con el uso de la lengua.

Modos de indagación

El paradigma de lo psicológico, lo antropológico, lo semiótico y lo etnográfico, entre otros sesgos disciplinarios posibles, confluyen en la indagación de los productores: las evidencias de ello son múltiples y solo ofreceremos algunas particularidades genéricas a modo de ejemplo. En el momento de hacer arte, el artista no puede dejar de actuar como un ser que responde a una entidad que es de naturaleza psicológica, antropológica, etnográfica y, en definitiva, semiótica, pues sus actos, sus acciones, sus objetualizaciones, producen sentidos, significaciones en un ámbito cultural y humano dados que refieren

a un *locus*, a un espacio. El artista norteamericano Edward Hopper alude a la centralidad de lo psicológico cuando reconoce que "El núcleo en torno al cual el artista levanta su obra, es él mismo: es el yo central, la personalidad o como se la quiera llamar . . ." Esto no significa que tales vertientes disciplinarias tengan que ser forzosamente las que emplee un creador o las únicas que utilice o que tal centralidad aludida opere con pareja intensidad en toda obra.

Diversos son los métodos que se desgajan de las disciplinas citadas, entre los cuales pueden enumerarse: la observación participante, la historia de vida, el epistolario, el diario, el análisis textual (la obra opera como un texto susceptible de ser leído), dentro de este con particular destaque puede citarse a la intertextualidad9 que ha cobrado especial protagonismo en toda la producción simbólica contemporánea. La enumeración hecha solo apunta la existencia de ellos, mas pueden ser muchos otros: cada obra en la medida que se logra recusa orgánicamente los suyos. Puesto que la investigación (sus métodos y las maneras en que cristaliza en tesis) no se presenta la misma para distintos modos de territorialización de la producción simbólica, ni para distintas obras que puedan adscribirse al mismo territorio, sea la performance, la instalación, el arte digital, el arte-objeto, el video-arte o ellos en sus infinitas mixturas. Cada uno reclamará su autonormatividad y, con esto, sus maneras de indagar.

En las tesis de creación los métodos empleados no son declarados explícitamente de manera 8 Robert Hobbs (1987): Edward Hopper, New York, p.23 9 El concepto de intertextualidad alude a las relaciones que unos textos tienen con otros en su constitución y revela como todo texto cultural lleva en sí la presencia de textos precedentes. Esta relación entre textos no se manifiesta solamente entre textos de arte, sino también entre estos y textos comunes procedentes de la realidad entorno. Para resumir es posible afirmar que todo texto constituido queda marcado en su ser textual por la presencia de otros textos. Estos asuntos fueron trabajados en las clases de Metodología y Semiótica.

obligada, sino que se les usa y es en su empleo donde dejan entrever su pertinencia, al contrario de las tesis al uso donde los métodos de indagación son directamente declarados y fundamentados en su aplicación.

Tesis como obra o como memoria escrita de la obra

Por la naturaleza multimodal que puede adquirir hoy en día el discurso simbólico desde la refuncionalización que se haga de un objeto cotidiano convertido en obra hasta el desenvolvimiento de acciones efímeras de muy diversa naturaleza, es posible considerar que la propia tesis se nos presente como una propuesta en el campo de la producción simbólica. Tal es el caso de la tesis de María Victoria Portelles, citada al inicio del documento: la elaboración de la tesis como libro, su referencia editorial fundada en una editorial denominada Aleph de creación personal de la joven artista estudiante, su estructura cimentada en diversas proposiciones de lectura, su acompañamiento con un CD contentivo del conjunto de propuestas simbólicas, hace de la misma tesis otra potencial propuesta de obra, a la par que cumple el cometido de ser la memoria escrita de sus procesos, de sus intenciones. En ese empeño acuñó términos que le fueron propios y que se convirtieron en parte inseparable de sus razones de producción. Así sucedió, por ejemplo, con el concepto de cartografía subjetiva. En las restantes tesis que citamos al inicio del documento es posible hallar variedad de ejemplos que ilustran el requerimiento del productor simbólico de construir sus palabras claves, aquellas con las cuales va a designar de modo personal un concepto, un acto, un fenómeno. 10

¹⁰ Cf. Mieke Bal: "Conceptos viajeros en las humanidades", en revista: Estudios Visuales 3, diciembre 2005, Murcia, pp. 27 – 77. Existe copia digital para el Diplomado de Producción Simbólica de la Facultad.

Modos de sustentación como obra

Además, suele suceder que el propio estudianteartista haga del acto mismo de sustentación de su tesis una propuesta de obra, para lo cual incluso elija previamente el espacio donde se va a desarrollar, lo que pudiera convertir todo el acto de sustentación en una pieza más dentro de la poética que exponga el estudiante como característica de su hacer. En el año 2000 el Maestro Julio Ruslán Torres Leiva en su tesis de Licenciatura eligió exponer su tesis en la sala de un juzgado correccional, ya que su obra se centraba en los conceptos de laboratorio de conducta y de libertad. En el 2002 otro joven estudiante José Miguel (Mayimbe) sustentó su tesis como un performance que se desprendía orgánicamente de su poética ligada a asuntos trascedentes de la espiritualidad humana.

Lo hasta aquí expuesto en estos diversos epígrafes no hace más que resaltar la naturaleza

totalmente abierta y heurística de las tesis de producción expuestas a la agudeza, la cultura y la creatividad con que el estudiante-artista exhiba sus logros y los sustente. Como se desprende de lo expresado las tesis exhiben una trayectoria y su crecimiento, quien no tenga alcanzado esto pobremente puede sustentar con hondura y convencimiento un obrar.

Al concluir un semestre de la disciplina Metodología de la investigación en los procesos artísticos: las Artes Plásticas (Un curso novelado), un estudiante escribió en su trabajo final: "He reafirmado y corroborado la idea de que todo proceso creativo no es solo una 'investigación' en sí, sino también, y además, sobre sí. Lo que significa que el creador no solo 'investiga' en determinada dirección, sino que al mismo tiempo es el objeto de dicha 'investigación', aun cuando no se percate de ello". Valga esto como reflexión que viaje como idea acompañante de estas rutas de orientación.

Orbis Spike. La isla, el mito, la urgencia

Vanessa Rivero Molina

RESUMEN: Este artículo relata la experiencia de construcción de un proyecto artístico: Orbis Spike, La Isla, el mito, la urgencia. El proyecto se transformó durante un año. Comenzó con la pregunta: ¿Es posible que a través del dibujo y la instalación de sitio específico se pueda hacer un ensayo visual que se inspire en la metáfora del Paraíso Perdido para cuestionar lo que significa hoy el Paraíso? Su forma final que ha llevado otro año de trabajo, se describe como proyecto de arte que consiste en una Investigación colectiva sobre la Naturaleza, realizada desde distintos campos del conocimiento. El cual consta de un libro de trabajo, una instalación, un programa de exposiciones y un libro de experiencias. El objetivo con el cual inicié fue el de realizar un proyecto de dibujo e instalación en sitio especifico basado en la idea del paraíso perdido, que cuestionara la relación cultura - naturaleza, desde nuestra historia remota hasta el presente, para hacer referencia a la sociedad que vivimos, sus tragedias, sus virtudes y sobre todo sus contradicciones a través del paraíso perdido. Al final el objetivo se cumplió y se amplió para hacerlo en colectivo.

Rivero Molina, Vanessa. (2017). "Orbis Spike. La isla, el mito, la urgencia". AV Investigación 7-2017, Revista Académica del CINAV-ESAY, pp. 24-51.

> Recepción: 15 de septiembre de 2016 > Aceptación: 5 de octubre de 2016

En el presente documento colaboro con tres fragmentos de la tesis *Orbis Spike, La Isla, el mito, la urgencia,* en el cual exploro la conceptualización de un proyecto de artes visuales con el mismo nombre. Las tres partes son el marco teórico, una lectura del objeto principal de la tesis y una de las intervenciones que dio como resultado este ejercicio colectivo.

Orbis Spike comenzó con la elaboración de un ensayo visual en formato de cuaderno de trabajo, como vehículo de diálogo con artistas y académicos invitados, a quienes se les planteó una investigación colectiva sobre la naturaleza y el paraíso desde cuatro direcciones: La Isla (o lo metafórico), lo animal (o lo natural), la pérdida (o la cultura) y la utopía (o lo ideal). El arte como puente de relaciones imposibles. Cada invitado tuvo el espacio y tiempo de presentar su colaboración, en formatos que ellos mismos escogieron.

Tanto el libro como el proyecto completo dieron como resultado una serie de exposiciones, videos, textos, bitácoras, lecturas y charlas divididas en 11 intervenciones. A su vez, se activó el ex - Lobby del Hotel Trinidad como espacio de arte, paraíso para muchos artistas durante mas de 20 años y que merecía ser recuperado. *Orbis Spike* fue entonces también una investigación del espacio. Un espacio metafórico creado a partir del diálogo y la presentación de proyectos. El lobby creció y se regeneró por la construcción de conocimiento, de pensamiento, de arte, de procesos artísticos, desde la poética e investigación de diferentes in- dividuos y agrupaciones.

Las ideas que dieron forma a *Orbis Spike* fueron las que se presentan a continuación y constituyeron el marco teórico de dicha investigación ya que un proyecto de arte se construye como una constelación. Difícilmente una sola idea, de un solo autor, pueda tener lo necesario para sostener un proyecto completo. A mi parecer la diferencia entre una pieza de arte y un proyecto es la maraña

o complementación de ideas que trabajan juntas para apuntalarlo. Un proyecto se compone de varios elementos tan disímiles pero complementarios como son el deseo y la calendarización.

Considero al arte como un territorio libre, donde nos podemos imaginar múltiples proyectos o como sostiene Boris Groys, múltiples futuros:

"Cada proyecto es sobre todo la declaración de un futuro nuevo y alternativo que se piensa llegará una vez que haya sido ejecutado... con la esperanza de que al ser completado alterará el funcionamiento general de las cosas y de que se heredará un futuro diferente a toda la humanidad: el mismo futuro, de hecho, anticipado por el proyecto y al que este aspira. (p.72)

Hacer arte de esta forma implica poner en juego tu propia concepción del futuro y justificarlo con ideas y teorías de autores que le den sentido, y lo validen, entre otras razones para conseguir el apoyo necesario para ser llevado a cabo.

Revisaré las bases teóricas de los dos proyectos que marcan el principio y el final de esta investigación: *Tú eres tu casa, yo soy la mía* y *Orbis Spike, la Isla perdida (OS).*

a) Tú eres tu casa, yo soy la mía

Tú eres tu casa, yo soy la mía se justifica a partir de las ideas de tres distintos autores: George Didi-Huberman, historiador de arte y ensayista francés; Hal Foster, crítico de arte y, Jacques Rancière filósofo francés.

Didi-Huberman (2011) propone varias ideas en el texto "La exposición como máquina de guerra" que coinciden con la construcción de esta muestra. Una de las ideas que se volvió central para *Tú eres tu casa, yo soy la mía* es que "Una exposición no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia de pensamiento" (p.25). Lo fue también para *OS*, en

el texto el autor propone varias ideas que me resultan muy significativas: Denkraum, desarrollo dialéctico, acto político y ensayo.

El punto de partida sería la propuesta de construcción de la exposición como un denkraum "que significa espacio para el pensamiento" (p.27). Tú eres tu casa, yo soy la mía fue un análisis sobre la casa, como idea metafórica y como espacio físico habitable. Un espacio lleno de preguntas. Todas las imágenes se relacionaban entre sí y a la vez abrían posibilidades nuevas de pensamiento e interpretación. Tanto de la idea de casa como de la idea del dibujo.

Sobre la casa las preguntas fueron: ¿Es capaz la imagen de la casa (rota, ahogada, violentada, etc.) de trasmitir una sensación/reflexión de soledad, ruptura, violencia, ejercicios de poder, de una sociedad que se va destruyendo? ¿La imagen de la casa puede remitirnos a la infancia? ¿A la educación? ¿La casa tiene el poder de representar tanto al individuo como a la sociedad? Si es así, qué elementos son necesarios para estas construcciones?

Sobre el dibujo: ¿Qué capacidad tiene el dibujo como herramienta de observación?¿Qué tan autosuficiente es el dibujo con relación a otras disciplinas?¿Qué posibilidad tiene el dibujo de generar reflexiones (sobre la vida cotidiana)? ¿Cómo representar -accionar- observar las relaciones emocionales complejas que se dan dentro de una casa y que se replican en la sociedad? Para responderme hice una investigación a través del dibujo y la intervención, y de esta forma trabajar la relación que existe entre la violencia no explícita de las estructuras sociales y la memoria, así como sus afectos en el cuerpo. Dicho de otra forma, las estructuras sociales y familiares que generan comportamientos, relaciones e ideologías en la vida individual y comunitaria.

La exposición misma se pensó como un "ensayo" (p.28), conformada por imágenes que se relacionan y que a partir de estas relaciones

cambiantes, según la lectura que se le den, pueden repensarse una y otra vez. En este caso yo propongo la imagen de la casa para repensarse, como símbolo de la familia, de sus estructuras y fragilidades.

El mismo autor propone la exposición como "acto político" (p.25), una intervención pública donde uno toma una postura dentro de la sociedad. En esta ocasión tomé dos posturas; una, en cuanto al tema y otra, en cuanto a la muestra.

En cuanto a la muestra el espacio definitivamente no es un lugar apropiado para mostrar arte contemporáneo, sin embargo es el lugar que propone la ciudad para este fin; fue necesario trasformar la idea original, apropiarme del lugar, y trabajar específicamente a partir de este para poder mostrar mi trabajo. Esta puntualización no fue desde el museo, como cuando Hal Foster (1996/2001) se refiere a las instituciones que abren sus puertas para hacer un estudio etnográfico de la institución, lo cual al final solo vuelve a esta más hermética (p.200). Fue una acción consecuente a la exhibición que tenía que hacer ahí por una beca asignada.

En cuanto al tema, la exposición trató de la familia. La familia en México es un tema difícil, siempre la pensamos como perfecta, el lugar de la felicidad y nadie quiere pensar lo contrario. En *OS* la postura política más arriesgada fue cuestionar el uso que le damos al conocimiento.

La exposición como un "desarrollo dialéctico, no dogmático, de un argumento" (Didi-Huberman, 2011, p.25): En un recorrido por seis salas voy proponiendo imágenes, acciones, mostrando puntos o conceptos que por ratos se complementan y a la vez se contradicen, tales como construcción y destrucción, fuerza y fragilidad.

A las ideas de Didi-Huberman, integro la propuesta de Hal Foster (1996/2001), que opina que el arte cambió de lugar y de oficio, que los artistas ahora se ocupan del "campo ampliado la cultura" (p.189) como antes solo lo hacía la antropología.



Registro 7. Tú eres tu casa, yo soy la mía. Vanessa Rivero, 2015



Registro 8. Tú eres tu casa, yo soy la mía. Vanessa Rivero, 2015

Propone estos cambios en el hacer del artista como una serie de deslizamientos en la ubicación del arte.

Considero esta exposición como una cartografía del lugar y a la vez de una idea, lugar en cuanto espacio del ayuntamiento de la ciudad dedicado a la exhibición de arte, tratando de develar todos los rincones del espacio, dándoles visibilidad, pensando en su labor e historia en su condición de edificio y de museo, como que fuera un organismo vivo.

Llegué al museo con ánimo de explorar lo que las obras hacían en ese espacio, cómo se comportaba el edificio y las estructuras que lo conforman, tanto por sí mismos, como por los trabajos que yo introducía o producía en el lugar y, por último, con el espectador, sus reacciones, sus recorridos.

Fue una cartografía del espacio y a la vez del comportamiento de una propuesta de arte. Al principio pensé que tendría que dibujar y de hecho lo hice, la casa, primero tambaleante y luego rota. Después de acabada la exposición me doy cuenta de que lo que hice fue más contundente, logré que el espacio por sí mismo, el espacio que es más que el de un museo de arte contemporáneo el de una casa antigua, diera a través de los murales, de las maderas, las mamparas y en sí toda la intervención que hice, la sensación de ruptura, de que algo andaba mal.

En la propuesta de Hal Foster (1996/2001) del artista como etnógrafo, que se encuentra fuera del lugar privilegiado que ha tenido antes, en un trabajo más horizontal "donde tiene que elegir un sitio, entrar a su cultura, aprender el idioma, concebir y presentar un proyecto" (p.206), ser capaces de entender las estructuras del lugar para poder mapearlo y su historia para poder narrarla -aunque se refiere más a comunidades culturales- el pensamiento me fue útil para mi aproximación hacia el espacio del museo.

Por otro lado, en cuanto a la ideología de la muestra, el arte desde mi perspectiva tiene la labor de generar consciencia, una sociedad debe estar consciente de sus dificultades, para ir hacia delante. Un proyecto artístico ha sido importante en cuanto revela conocimiento, experiencias o sensaciones que no habíamos previsto. Como conocimiento artístico pude explorar la posibilidad del trabajo no anecdótico y la autonomía de los objetos. En este sentido, la exposición fue exitosa. Pude explorar a fondo el espacio y se revelaron cosas de las cuales no era consciente.

Esa es la función o capacidad del arte que me interesa, como propone Jacques Rancière (2008, p.3) al hablar del teatro: "enseñar a sus espectadores los medios para dejar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva". El maestro, propone el autor, es simplemente un guía, su labor diría, es tratar de cerrar el bache de conocimiento que separa al maestro del alumno, el cual en realidad nunca se cierra porque para poder lograr que el alumno avance él tiene que estar siempre unos pasos adelante. Eso es justamente lo que pienso que el artista debe poder hacer, ofrecer con su trabajo una mirada nueva, una mirada que anime a observar la realidad y la sociedad cada vez más de cerca.

Esta exposición fue también una investigación sobre el dibujo. Sobre esta disciplina hablaré en el siguiente apartado.

b) Orbis Spike

Mapa 3. Marco teórico

Orbis Spike se construye desde seis ejes teóricos. Algunas ideas y conceptos, como mencioné antes, se retoman de la exposición anterior y se profundizan y exploran en este nuevo proyecto. Las teorías y sus autores son: Los campos de sentido como se entienden en el Nuevo realismo de Markus Gabriel, el dibujo como pensamiento de Juan José Gómez Molina y González Casanova, el artista como etnógrafo de Hal Foster, el ensayo visual y la idea del



Registro 9. Tú eres tu casa, yo soy la mía. Vanessa Rivero, 2015.



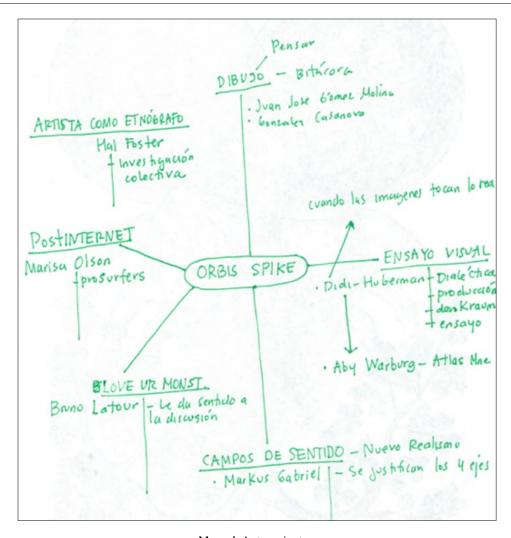
Registro 10. Tú eres tu casa, yo soy la mía. Vanessa Rivero, 2015.



Registro II. Tú eres tu casa, yo soy la mía. Vanessa Rivero, 2015.



Registro 12. Tú eres tu casa, yo soy la mía. Vanessa Rivero, 2015.



Mapa I. Antecedentes.

Atlas propuesto por DIdi-Huberman inspirado en Aby Warburg. Las imágenes Postinternet de Marisa Olson y Love Your Monsters de Bruno Latour.

1- Arte

Orbis Spike es un proyecto de arte que nace de un enmadejamiento entre gestoría, pedagogía y producción. En principio, no tiene un formato único de exposición, ni de producción, sino que se desarrolla como una investigación colectiva que suma artistas, académicos y activistas y permite diferentes formas de presentación y exhibición, ya sean artísticas, académicas o combinaciones.

Sostengo que este proyecto es un proyecto de arte de acuerdo con los campos de sentido de Markus Gabriel (2015, Capítulo 2, pag, 59) quien explica la existencia, como "el hecho de que algo sucede en el mundo" (p.73), el espacio donde suceden las cosas los llama campos de sentido (p.73) "Todo lo que existe, aparece en un campo de sentido" (p.78). El autor propone que, entre otros muchos, casi

infinitos, hay tres grandes campos de sentido desde los cuales podemos entender la realidad: la ciencia, el arte y la religión.

Revisaremos para este documento el arte: "Al tratar con el arte aprendemos a liberarnos de la suposición de que hay un orden mundial preestablecido en el que no somos más que espectadores pasivos" (Gabriel, 2015, p.181). El autor reclama la participación activa de todos los involucrados en el arte, a la vez de que justifica el campo de libertad, experimentación, de nuevas propuestas y futuros inesperados.

Gabriel propone el arte como un campo inestable, donde no hay un orden preestablecido, sino elementos con los que uno mismo debe inventarse el propio orden y sentido de las cosas: "El sentido del arte es que nos confronta con el sentido" (p.182)

Con *Orbis Spike* invito a mirar la naturaleza desde diferentes miradas. El hecho de presentarse en un espacio de arte y de ser un proyecto de arte, permite a los invitados acercarse al tema de lo natural desde distintos espacios teóricos, artísticos o ideológicos. El campo de sentido *arte* permite establecer puentes entre los distintos campos, que de otra manera sería imposible lograr.

Gabriel (p.182) propone que el arte como campo de sentido nos permite ver los objetos de formas inusuales, nos permite mirar lo conocido desde nuevas perspectivas. Entonces en Orbis Spike nos permite hacer un análisis de la naturaleza desde lo metafórico (la isla), lo natural (lo animal), lo cultural (la pérdida) y lo ideal (la utopía). Campos que regularmente se perciben separados, en diferentes categorías de existencia, que sin embargo, el autor propone que al reunirlos y contraponerlos se vuelven un nuevo campo. Por lo tanto, la naturaleza puede ser abordada desde los cuatro ejes propuestos como cuatro capas que forman una sola existencia, ya que "los pensamientos sobre los hechos tienen el mismo derecho de existencia que los hechos sobre los que pensamos" (p.14).

2- Dibujo

Por otro lado, *Orbis Spike* es un proyecto de dibujo, en todo momento, en todas sus versiones se ha tratado del dibujo. El dibujo se construye en el tiempo, durante cada intervención, en la construcción del libro y en la instalación que realicé como cierre de lo que comenzó con este documento de tesis.

Dibujar es pensar, conocer y revelar el mundo. Es paisaje y experiencia física. Trasforma, construye y materializa nuestro pensamiento. Es libertad (Salas, p.455), verdad y mentira, presencia, estructura (Gómez Molina, 2006, p.17) y huella. Es intuición, análisis: Instrumento crítico (Salas, p.460). Es cambio, movimiento e inmediatez, impulsa de manera fluida e ilimitada nuevas posibilidades de ver y pensar el ahora y la historia.

Algunos autores han sido significativos en mi proceso de entender, experimentar y ampliar el dibujo como hasta ahora lo he hecho. La propuesta de Juan José Gómez Molina acerca del dibujo me permite fortalecer la idea del dibujo en varios aspectos que me interesan, primero porque como el autor apunta: "El dibujo es un término que está presente como concepto en muchas actividades, en lo que determina el valor más esencial de ellas mismas, en el hecho mismo de establecerse como conocimiento" (2006, p.17). Es decir, el dibujo va más allá de entenderse como arte o conocimiento artístico, a la hora de explicar, de enseñar, de entender, de estructurar conocimiento; el dibujo siempre ha sido una herramienta muy útil, utilizada en las ciencias y en las humanidades, en lo técnico, en lo industrial, etc.

Lo explica el mismo autor de una forma muy precisa: "El dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con todas las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento, a la descripción de ideas, las cosas..." (Gómez Molina, 2006, p.17)

El acto mismo de dibujar puede pensarse como un acto político que cambia y se repite al mismo tiempo y en el proceso se va volviendo más fuerte y más real. Ese es mi interés en el dibujo, esa posibilidad continua de trasformación, de posibilidad misma, de imágenes que provocan nuevas imágenes en quien las produce y en el espectador.

Orbis Spike se debe entender desde la lógica del dibujo, es un proyecto donde dibujo diferentes formas de entender la naturaleza, tan efímeras y cambiantes como cada quien que se acerca a ser espectador o parte. Lo que forma el proyecto es una experiencia cultural, que se ha dividido en varias etapas y en donde cada una de las etapas están propuestas como detonantes para algo más, para ser un dibujo continuo de ideas, de relaciones, de espacios, de formas distintas de pensar sobre un mismo tema. Gonzales Casanova (2009) propone:

"Dibujar es la acción de definir una forma en el espacio, lo que va desde un trazo en un papel hasta a la definición de una forma de pensamiento en un espacio cultural. La parte más importante del dibujo está en su valor de ser la forma plástica más cercana a la idea, más elemental y desmaterializada, y por lo tanto, es la base conceptual común de todo lenguaje visual" (p.7).

El dibujo es una herramienta para observar lo que todavía no está para observarse, al realizarse se van descubriendo formas e ideas que de otra forma no conoceríamos. Es por esta razón y en este sentido que propongo *Orbis Spike* y los anteriores, como proyectos de dibujo. Dibujo como acto de explorar y descubrir. Dibujo también como objeto final.

3- Ensayo Visual

En Orbis Spike, vuelvo a revisar el texto *La* exposición como máquina de guerra de Didi Huberman,

y los conceptos principales que propone. No los repetiré, pueden leerse en el apartado anterior ya que fueron utilizados en el mismo sentido, si acaso, ahora de forma más contundente, sobre todo en el libro de trabajo, donde la intención principal, fue hacer un ensayo visual.

Orbis Spike propone un denkraum (p.27) continuo, en una "lógica dialéctica" (p.24) y a la vez en un espacio de "producción" (p.25), tanto de los artistas visuales como de los académicos, solos o en colaboración.

Se realizarán once intervenciones en sitio, dos a distancia y dos libros. El proyecto funciona en cinco etapas:

El libro de trabajo es un primer paso que le siguen diez intervenciones en un espacio cultural. Esas intervenciones tienen como objetivo crear un diálogo, una investigación colectiva, un experimento social y artístico; retomando a Didi-Huberman: un proceso dialéctico. La Real Academia Española describe la dialéctica de la siguiente manera:

- 3. f. Arte de dialogar, argumentar y discutir.
- 4. f. Método de razonamiento desarrollado a partir de principios.
 - 5. f. Capacidad de afrontar una oposición.
- 8. f. Fil. En la doctrina platónica, proceso intelectual que permite llegar, a través del significado de las palabras, a las realidades trascendentales o ideas del mundo inteligible.
- 9. f. Fil. En la tradición hegeliana, proceso de transformación en el que dos opuestos, tesis y antítesis, se resuelven en una forma superior o síntesis.
- 10. f. Fil. Serie ordenada de verdades o teoremas que se desarrolla en la ciencia o en la sucesión y encadenamiento de los hechos.

Como este ejercicio dialéctico se crea con *Orbis Spike* en un espacio de arte, la dialéctica puede entenderse de cualquiera de las formas arriba mencionadas o se puede incluso inventar una nueva.

Yo lo visualizo como el acto de presentar en cada intervención una propuesta personal, diferente e incluso en algunos casos contraria a la anterior. Fueron once intervenciones, con trece invitados, por lo tanto, trece argumentos sobre lo que es la naturaleza.

La investigación tiene una aproximación fenomenológica ya que el público, e incluso los invitados, pudiera si así quisiesen liberarse de todas las lógicas preestablecidas y hablar, pensar y experimentar la naturaleza desde otras miradas (Martinez Miguélez, 2014). La investigación consiste en la aportación de otros sujetos, quienes presentarán espacios físicos de conocimiento, mostrando procesos de trabajo o trabajo mismo.

Planear estas intervenciones es una forma de hacer del conocimiento una experiencia, las presentaciones fueron diferentes a lo que regularmente esperamos ver en una galería de arte o en eventos científicos. El conocimiento se experimentó de una forma más física, experiencial y fenomenológica que de costumbre.

El cierre del proyecto se dividió en dos partes; por un lado, una instalación final la cual busca la experiencia del cuerpo del espectador, causar efectos físicos, intelectuales y emocionales con una instalación. La otra parte, será un libro con la documentación de lo sucedido, reuniendo textos, dibujos, objetos y fotografías de todo el proyecto, con la intención de que ese libro incite otras reflexiones, diálogos y acciones para integrar al conocimiento generado y contestar posiblemente con más preguntas o nuevas ideas.

4 – Mapeo

Es importante presentar la propuesta de Hal Foster, ya que también enriquece y avala la investigación colectiva sobre la naturaleza como proyecto de arte.

Los problemas del arte se van transformando, Hal Foster (1996/2001) en su libro El Retorno a lo Real, nos expone que Walter Benjamin en 1934, propone la existencia de un nuevo paradigma: el "autor como productor" (p.175) opuesto a los problemas anteriores que eran "la cualidad estética frente a la relevancia política, la forma frente al contenido" (p.176). A finales de los 70's, el mismo Foster propone un nuevo paradigma en el arte avanzado de izquierda, para sustituir el paradigma de Benjamin: "el artista como etnógrafo" donde la lucha sigue siendo en gran parte contra la institución burgués - capitalista pero, donde los intereses artísticos se movieron del otro social al otro cultural: "es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre el artista comprometido lucha las más de las veces"(p.177).

Este autor sostiene que desde los 70's ha habido un ir y venir entre la antropología y el arte. Al principio "los críticos de la antropología desarrollaron una especie de envidia del artista" (p.184). Recientemente, apunta Foster, el artista es quien siente envidia por aquél que describe los pueblos. Por su etimología: "del griego, ethnos—εθνος, tribu, pueblo—y grapho—γραφω, yo escribo" (UAM, p.1).

Aspiran al trabajo de campo en el que teoría y práctica parecen reconciliarse. A menudo, parten indirectamente de principios básicos de la tradición del observador-participante... estos prestamos no son sino signos del giro etnográfico en el arte y la crítica contemporánea (p.186).

El otro, como sujeto a investigar, propone Foster (p.186) ha estado presente en el arte del siglo XX: Dubuffet, los expresionistas abstractos, la alusión al arte prehistórico, la invención de lugares antropológicos, etc. Pero lo que distingue al giro actual en el arte de las últimas décadas, la razón por la que estamos tan interesados en utilizar las metodologías de la etnografía según Foster, son 5 posibles razones, que expondré de forma

muy resumida. La primera: "la antropología es considerada la ciencia de la alteridad. La segunda: la antropología "toma la cultura como su objeto". La tercera: "la etnografía es considerada contextual", lo que es importante porque muchos artistas aspiramos al trabajo de campo. La cuarta: por la práctica de "lo interdisciplinario". La quinta: "La autocrítica de la antropología la hace atractiva".

Sin embargo, sostiene que existe otro factor, la doble epistemología que propone Marshall Sahlins con la cual ha sido dividida la antropología: "la lógica simbólica con lo social entendido, sobre todo en términos de sistemas de intercambio" y "la razón práctica, con lo social entendido, sobre todo en términos de cultura material".

Foster (1996/2001) apunta:

"Con un giro hacia este discurso de la escisión de la antropología, los artistas y críticos pueden resolver estos modelos contradictorios mágicamente: pueden ponerse los disfraces de semiólogos culturales y de trabajadores de campo contextuales, pueden continuar y condenar la teoría crítica, pueden relativizar y recentrar el sujeto, todo al mismo tiempo" (p.187)

Foster propone entonces, que "el arte pasó al campo ampliado de la cultura del que la antropología se pensaba que debía ocuparse" (p.189) debido a varios otros factores específicos del arte de los últimos años, como sus investigaciones propias de genealogía minimalista donde se cuestionaban los materiales, el espacio, la percepción. Junto con la presión de movimientos sociales, desarrollos teóricos, estudios culturales y el discurso poscolonial. Todos estos desarrollos constituyen desplazamientos en la "ubicación" del arte, y se ha generado la práctica del mapeado como práctica común en el arte contemporáneo. Empezando con Smithson al mapeado actual, al cual Foster le llama mapeado sociológico.

Foster nos da muchos ejemplos de cómo se ha

utilizado el mapeo en los últimos años, geografías imaginarias, etnografía feminista de autoridades culturales, preocupaciones geopolíticas, mapeos por encargo, artistas dentro de los museos recuperando culturas reprimidas.

Foster, sin embargo, nos alerta de los peligros y de las ventajas. El mayor peligro pareciera no cuestionar "la autoridad etnográfica, ni siquiera el aire de superioridad sociológica, que implica esta autorrepresentación resultante" (p.200); pero, no son todos los casos: "muchos artistas han utilizado estas oportunidades de colaborar con comunidades innovadoramente, para recuperar historias suprimidas..." (p.200-2001). Sin embargo, este modo horizontal exige del artista un conocimiento profundo sobre el tema y una distancia crítica también, dos grandes retos.

En este sentido, presento el proyecto *Orbis Spike*, con los antecedentes teóricos antes mencionados, que me permiten afirmar desde el pensamiento de Markus Gabriel y el nuevo realismo, que la Naturaleza puede ser estudiada desde cuatro ejes conceptuales como distintos campos de sentido que forman un gran campo nuevo al ser estudiado; el cual, tal vez por sí mismo como *el mundo*, no existe porque estamos inmersos en ella y no fuera de ella como para nombrarla y verla.

Con la propuesta de Foster (1996/2001) de un nuevo paradigma del artista como investigador en lugar del autor como productor, y de la dificultad del conocimiento profundo sobre el tema que se quiera trabajar, me pareció importante involucrar otros artistas, académicos, especialistas que pudieran presentarnos realidades poéticas y científicas sobre la naturaleza, desde campos completamente diferentes como el arte, los derechos humanos o la antropología costera. Un primer mapeo, muy general, de cómo se percibe la naturaleza en el arte, la academia y el activismo en Yucatán.

Mis búsquedas en internet para hacer el libro,

fueron también principio de otros mapeos que se irán desarrollando más adelante, que ayudaron mucho en la construcción del libro y de todo el concepto del proyecto. El libro es posiblemente un mapeo o muestreo de ninguna forma válido en el sentido científico, sobre lo que la gente comparte sobre la naturaleza.

En esta primera parte de *Orbis Spike* me interesa demostrar que la naturaleza es amplia y nos abarca a todos, y cuando discutimos sobre ella discutimos sobre nosotros, todos, con las múltiples visiones que eso conlleva, con los múltiples problemas que eso acarrea. No podemos dejar de ver el todo para tratar de resolver el problema en el que estamos. Algunas preguntas correspondientes serían: ¿Somos una comunidad en cuanto a que nos unimos a hablar de la naturaleza? ¿Somos dos comunidades diferentes dialogando? ¿Artistas vs. científicos?

Martínez Miguélez describe esta rama de la antropología que ahora nos ocupa: "Es un proceso dirigido hacia el descubrimiento de muchas historias y relatos idiosincráticos, pero importantes, contados por personas reales, acerca de eventos reales, en forma real y natural. Este enfoque trata de presentar episodios que son "porciones de vida" documentados con un lenguaje natural y que representan lo más fielmente posible cómo siente la gente, qué sabe, cómo lo conoce y cuáles son sus creencias, percepciones y modos de ver y entender" (Guba, 1978, p.31 en *Ciencia y arte en la metodología cualitativa* p.182).

En la segunda parte de este proyecto, donde se invitan a los artistas y a los investigadores a expresar su punto de vista sobre la problemática, cada persona o colectivo tuvo la absoluta libertad de contarnos, desde su persona y su profesión, lo que piensa y lo que sabe de la naturaleza. Los cuatro ejes conceptuales solo sirvieron para dar pautas a la conversación pero, los invitados fueron totalmente libres de aproximarse al problema "naturaleza"

desde donde más les haya interesado.

El autor de Ciencia y arte en la metodología cualitativa (Martínez, 2006 p.183), menciona que los científicos dedicados a este campo "son investigadores bien entrenados en el uso de la cinematografía, las grabaciones sonoras, la fotogrametría, la elaboración de mapas y los principios lingüísticos". Esta investigación ha sido realizada con varios métodos de los mencionados con la misma intención, conocer un fenómeno lo más claro posible.

Un método que no menciona Martínez (2006), que recientemente es cada vez más utilizado por los artistas y que asemeja este quehacer, es la práctica artística llamada Pro-surfear, la cual se refiere a navegar en la red, buscar y bajar imágenes y videos con los cuales hacer piezas de arte. Muchas de las imágenes del libro de trabajo y algunas piezas de la exposición final son con esta visión o intención pro-surfer. Me interesa esta práctica porque revela mucho de los intereses de fragmentos de la sociedad, o de algunas comunidades. Por ejemplo, con los videos que fui recolectando me parece que se hace evidente que hay una gran comunidad en el mundo queriendo mostrar acciones que sus animales pueden hacer, que no parecen corresponder a lo que conocemos como conductas normales de estos. Al buscar videos e imágenes específicas podemos ir ubicando comunidades de personas que tienen los mismos intereses semánticos.

Marisa Olson es quién teoriza esta práctica y propone que ahora nada podemos producir sin que sea Postinternet, porque nuestras imágenes y nuestras relaciones de alguna forma, siempre pasan por ese filtro. Me interesó pensar la idea de comunidad virtual, surfear por la red, por los archivos- y desde ahí construir mi proyecto.

Citando a Olson (2013): "Todo arte trasporta las condiciones de red en las que vivimos (p.22)... la práctica de estos artistas se sitúa en una cultura del corta y pega, en la que imágenes, archivos de

audio, videos e incluso códigos, son extraídos y recontextualizados..." (p.17) Esto es importante porque muchas de las imágenes del libro de trabajo son encontradas en el internet.

Cuando habla de los Pro-surfees, Olson (2013) comenta lo siguiente :

"presentan constelaciones de inquietantes momentos decisivos, imágenes a las que sus imperfecciones tornan perfectas, imágenes que en la red cobran sentido de retratos, foto ensayos diarísmicos del surfista, e imágenes que sin duda significan siendo algo más que la suma de sus partes. Sacadas de circulación y reinstrumentalizadas, se adscriben a un nuevo valor, como las brillantes barras custodiadas en Fort Knox" (p. 20)

Otra práctica que realicé que puede relacionarse con Foster, fue un recorrido en coche desde Mérida hasta la Ciudad de México, conociendo algunos sitios y entrando a algunas de las ciudades más importantes con el afán de darme una idea más clara y global del paisaje del país, tratando de hacer de alguna manera una cartografía fotográfica de nuestro paisaje natural. El registro consta con alrededor de 3,000 fotografías.

Otras piezas que formaron parte de este proyecto son: un recorrido en un rancho de Yucatán, donde se ven claramente diferentes paisajes de la región, una colección de cientos de fotos del mar de la costa, grabaciones de sonidos del monte, y otras. Es decir, muchas de las piezas que conforman este proyecto y el proyecto mismo hacen uso de algunas metodologías de la investigación etnográfica.

Por último, para reafirmar la importancia del tema Naturaleza y la forma cómo me aproximo a ella, expondré a Bruno Latour (2012) con las ideas que propone en su texto: *Love Your Monsters*. El autor hace una analogía de nuestra situación ambiental con la novela *Dr. Frankenstein*. Nos recuerda cómo el monstruo se volvió malvado por el abandono del doctor, no por "nacimiento" y lo compara

con nuestras tecnologías que no son malas en sí, como pareciera que propongo en la Pérdida, si no el problema es nuestro poco cuidado de su uso: "our sin is not that we created technologies but that we failed in love and care for them" (p. 1) Aclarar este punto es importante porque resume el sentido que tiene todo el proyecto, ya estamos aquí, dentro de esta Naturaleza con todas nuestras ilusiones y errores, ¿cómo seguimos para no acabar con todo (empezando con nosotros mismos)?

Lotour (2012) propone:

The goal of political ecology must not be to stop innovating, inventing, creating, and intervening. The real goal must be to have the same type of patience and commitment to our creations as God the Creator, Himself. And the comparison is not blasphemous: we have taken the whole of Creation on our shoulders and have become coextensive with the Earth. What, then, should be the work of political ecology? It is, I believe, to modernize modernization, to borrow an expression proposed by Ulrich Beck.⁵ This challenge demands more of us than simply embracing technology and innovation. It requires exchanging the modernist notion of modernity for what I have called a "compositionist" one that sees the process of human development as neither liberation from Nature nor as a fall from it, but rather as a process of becoming ever-more attached to, and intimate with, a panoply of nonhuman natures.

Con este proyecto quiero entender y visualizar lo que pasa en el mundo que ahora es tan evidente en las redes sociales, todo se nos presenta a la vez, todo junto, lo terrible que somos como humanidad; pero, también lo asombrosos que podemos ser. Los animales, que en los miles de videos caseros se revelan de formas que no conocíamos; lo vasto que son los medios ambientes para los seres que alberga, la generosidad de la humanidad como sus horrores más grandes. La vida conectada en red es

abrumadora. Cuando te conectas a una red social, ves todo a la vez. Este trabajo busca clarificar el caos informático en el que vivimos, haciendo preguntas concretas que se plantean para responder en grupo, ya que me siento incapaz de poderlas contestar por mí misma. Busco la verdad, el conocimiento pero, a la vez, la cualidad de las cosas del mundo, de nosotros como personas pero, también como animales. Como parte de la tierra y como sus peores enemigos.

El libro como agente

El libro de trabajo *Orbis Spike, ensayo sobre lo natural,* es un ensayo visual, es la pieza principal del proyecto, es la carta con la que comienza el diálogo con los invitados, es un objeto de arte para dar a cambio de colaboraciones. Es un *statement* de lo que pienso y de las preguntas que me hago con respecto a los ejes planteados en los capítulos anteriores.

Orbis Spike, ensayo sobre lo natural tiene por antecedente el Atlas de Aby Warburg, de quien Didi-Hubberman señala: "concibe su Atlas Mnemosyne como un espacio para el pensamiento, una forma visual de conocimiento que es un cruce de fronteras entre el saber puramente argumentativo y la obra de arte" (La Exposición como Máquina de Guerra p.27).

Las imágenes que contiene el libro las seleccioné de un archivo de algunas miles de imágenes que fui reuniendo sobretodo durante el año de investigación. Las imágenes provienen de distintos medios, dibujos hechos por mí, dibujos antiguos, dibujos científicos, Stills de películas, copias de mi bitácora, fotografías de la red, fotografías mías y fotos y dibujos intervenidos. Algunas las trabajé especialmente para el libro, algunas otras las recuperé, algunas otras las trasformé.

El trabajo de edición fue muy importante, ya que todas las imágenes tienen una continuidad y una razón de ser y de estar. Algunas imágenes se complementan con preguntas y pequeñas frases de mi reflexión. Hay también una frase de Nietzsche y un fragmento de un poema de Borges. Sin embargo, todas las imágenes y frases se pierden en un todo respecto a la autoría, nada tiene dueño, hay una resonancia de la propuesta de Roland Barthes (1968) cuando habla de la muerte del autor.

Sobre las imágenes utilizadas retomo lo que Hubberman propone de la fotografía y de las imágenes: "no busca gustar y sugerir, sino ofrecer una experiencia y una enseñanza... Una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción del saber) y conocimiento (interrupción en el caos) (Huberman, D. Cuando las Imágenes Tocan lo Real).

El cuaderno de trabajo *Orbis Spike*, es un ensayo visual de 104 hojas, 208 páginas, 312 imágenes y encuadernación japonesa. Se imprimieron 15 originales. El libro fue dividido en los cuatro ejes temáticos de la investigación. Fue entregado a todos los invitados y a partir de ese momento comenzó el diálogo. Ocho libros fueron entregados en Mérida, dos en la Ciudad de México y uno en Berlín.

Una posible lectura

El libro puede leerse de múltiples formas, son trecientas imágenes que se comunican entre ellas. Sin embargo cada quién las entiende desde su propia experiencia y forma de ver el mundo. En este apartado comparto una de las lecturas que yo le doy y tal vez sea el esqueleto de su arquitectura.

La isla

Me imagino la isla. La isla soy yo.

La isla soy yo dentro de una familia que se convierte en isla cuando se piensa en sociedad.

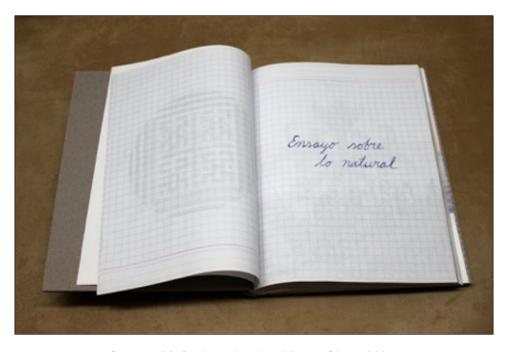
La isla es un fragmento en el mar. Es una flor. Es un espacio entre dos grandes paredes.

Ser isla es estar atrapado en medio del mar.

Ser isla es estar solo. Es crecer en pirámide hacia



Registro 13. Cuaderno de trabajo. Vanessa Rivero, 2016.



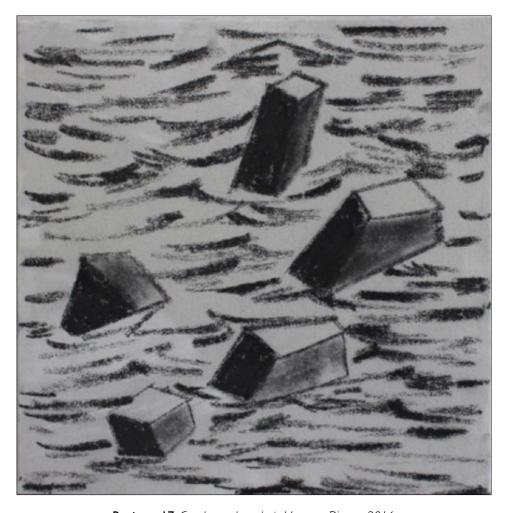
Registro 14. Cuaderno de trabajo. Vanessa Rivero, 2016.



Registro 15. Cuaderno de trabajo. Vanessa Rivero, 2016.



Registro 16. Cuaderno de trabajo. Vanessa Rivero, 2016.



Registro 17. Cuaderno de trabajo. Vanessa Rivero, 2016.

arriba, es el comienzo de una nueva civilización. Ser isla es cruzar puentes estrechos, encontrarse solo en el camino. Son puertas cerradas o camiones en un gran agujero dentro de la tierra. Es estar pintado en medio de la nada.

Ser isla significa encontrarse en medio del mar y preguntarse ¿quién es el mar?

La isla es un arbusto solitario, un paraíso perdido. La isla es casa, aquella que ordenas, mides, pruebas y certificas.

La isla es también donde reina nuestro poder,

que vulnera y corrompe. Mi isla es una selva.

Lo animal

La dualidad, la lucha, el instinto, el abrazo, la fuerza.

Los monos que reconocemos como cercanos. ¿Qué es lo animal y cuándo empieza? Compañía, familia. Estado natural. ¿Se podría enlistar lo animal? ¿Se podría clasificar? Un animal, ¿cuantas



Registro 18. Primates. Vanessa Rivero, 2016.

explicaciones? de diablos a deidades.

¿Cómo ha influenciado la cultura en nuestra percepción de lo animal?

¿Cuál es nuestra parte animal y por qué ha sido tan oprimida?

La urgencia es reconocernos como tales.

La pérdida

En la casa violenta se quiso ignorar aquel imprevisto contratiempo como un paraíso perdido que marca hasta la médula.

El juego y el reino contra los nativos. La cultura que se acaba con cuentas y medidas. "Yo quiero, exijo que todo a mi alrededor sea a partir de ahora medido, probado, certificado, matemático, racional."

Culturas antiguas y sabias que se volvieron banales, destruidas por conocimientos otros que no quisieron ver, pero deseaban conquistar.

Lo que defendemos como ciencia y tecnología, ¿hasta dónde las miramos?, ¿qué consecuencias tienen? Explotan en nuestra frente y no hacemos nada. Bien podrían llamarnos: Aquellos que se comen mutuamente.

La utopía

¿Qué es la utopía si no una mentira? La utopía es la libertad de imaginarla.

La utopía no tiene provecho, no tiene moral. Es un mundo irreal fingido por la fantasía. El paraíso es personal. El paraíso es colectivo. El paraíso es el presente, tal vez siempre es el futuro. Me gusta y no es para todos. El paraíso me pertenece, lo quiero, lo compro y lo destruyo.

Intervención No. 4 - Indignación.

Como mencioné anteriormente, los resultados fueron varios y en múltiples formatos. El que presento a continuación es la experiencia con Indignación A.C especialmente con Cristina Muñoz quién tiene como todos los demás participantes mi total agradecimiento.

Mayo 2016 - Entro al *Uay Ha*, el lugar de combate de *Indignación A.C.*, abrazo a Cristina, nos intercambiamos libro y mapa. El libro que le regalé lo intervino todo y me lo regresó. Las imágenes que muestro en esta sección son fotos de sus intervenciones. Quiero hacer con ellas nuevas imágenes, las edito, las recorto y trato de entender cada una.

Estando ahí me explica las cosas complicadísimas que quisiera hacer en FrontGround, sobre todo, material educativo que condensen años y años de experiencia, reflexión y compañía al pueblo maya,

para que todos nosotros podamos comprender todo lo que ellos (Indignación A.C) saben. Debe haber visto mi cara de emoción y susto a la vez, porque las intervenciones fueron planeadas para ser conversatorios o intervenciones más o menos efímeros, donde la gente comparta y experimente un tanto nomás y de ahí se abrieran otras posibilidades, otros intercambios. Luego le explico que ya tengo que entregar la tesis y con toda la generosidad que le desborda decide que hagamos entonces el conversatorio ahí mismo, en ese momento, cuanto antes.

Cuando le dije que la grabadora estaba encendida llamó a D. Pepe y así, en ese momento, empezó una gran conversación. Una de las grandes razones por la cual hice este proyecto, especialmente el libro de trabajo, fue por las ganas de conversar con la gente que quiero y admiro.

Cristina siempre me deja con mil preguntas, más de las que me responde, no tenemos espacio en este documento para trascribir toda la conversación; la segunda parte la utilizaremos para el libro de documentación.

Para entender esta charla, debemos saber los ejes de lucha de Indignación. Esta información se puede encontrar en su página web: http://indignacion.org.mx/ejes/

Pueblo maya – Igualdad de género - Diversidad sexual -.DESCA –

Los miembros de indignación participantes en la charla son: Cristina Muñoz (C), José Anastacio Euán (D. Pepe) Alberto Carlos Velázquez Solís (Beto) y Mauricio Casares (Mau).

El conversatorio empieza:

Cristina a D. Pepe: Estamos tratando de explicarle a Vanessa que Mérida es verdaderamente racista, que es blanca por racista y más todavía ahorita.

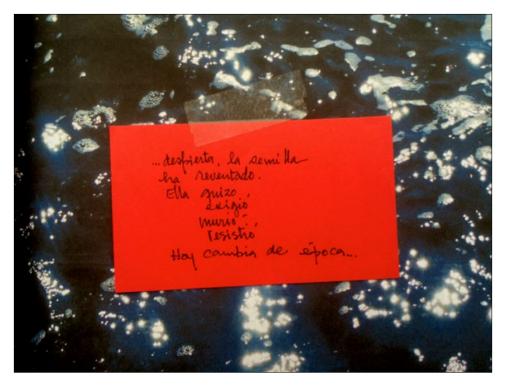
Donde están las albarradas en Mérida empieza la verdad, ¿verdad? (risas). Estamos conversando de



Bitácora 16. Cristina Muñoz en Cuaderno de trabajo: Ensayo sobre lo natural (Vanessa Rivero, 2015).

su proyecto, que sigue siendo un proyecto de cómo explicar el problema de la humanidad.

Le digo que podemos estar sentados conversando, tú y yo nada más y que la gente tenga una experiencia de cómo se vive el mundo desde la experiencia de los mayas de hoy. Para empezar, el diálogo conmigo, diálogo obligado por la historia, porque no se puede de otra manera. Cómo hemos cambiado tanto tú y yo, que ya nos vestimos iguales. Cómo hemos cambiado tanto tú y yo, que muchas cosas ya las compartimos, hasta en las causas grandes, que es la reivindicación de la autonomía. Hablando de eso, también le explicaba a Vanessa



Bitácora 17. Cristina Muñoz en Cuaderno de trabajo: Ensayo sobre lo natural (Vanessa Rivero, 2015).

como vemos la historia, como una albarrada: piedra, piedra, piedra... Esa es la metáfora de cómo entiendo la historia hecha por nosotros, es como hacer una albarrada de poner los sucesos. Pero, para marcar también los límites de dónde somos iguales, pero que no somos iguales, es la historia acomodada de tal manera que puedes correr sobre ella como tú dices¹ y preserva lo que tenemos.

Yo le había propuesto que hay que hacer que esa Mérida que está buscando respuestas al mundo, que es la que ella quiere en su tesis, experimente esa experiencia de nosotros, que estamos en diálogo intercultural. Tú y yo por una causa, buscando muchas respuestas al momento de hoy y con muchas cosas ya vividas, acomodadas para que se pueda correr sobre ella, que es la historia.

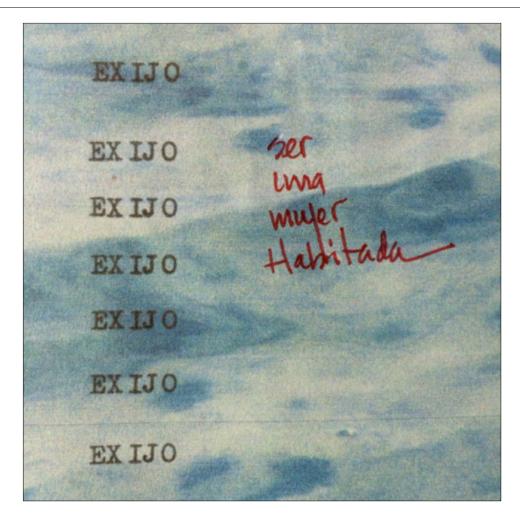
Ensayo sobre la cultura (negro)

Los colores son los que Cristina propone de acuerdo con el ciclo maya de la vida, que se muestra en la imagen del comienzo.

Los mayas en Mérida y fuera de Mérida

Cristina: Cuéntale Pepe, cómo se vive el racismo, cómo se da, el mismo que trabaja en una casa en Mérida se trasforma totalmente cuando llega a su pueblo. En Mérida obedece todo, en el pueblo no obedece nada, en el pueblo manda... Esos sumisos mayas... así cómo la historia de la albarrada, yo logro ver la cultura doble que tienen en Chablekal, me parece que es una imagen perfecta de la realidad sociológica de ahorita. Ese manejo del lugar, de la historia, del tiempo, de la esperanza, la saben administrar tan bien.

D. Pepe explica cómo se hacen las albarradas y que si una está bien hecha puedes correr sobre ella.



Bitácora 18. Cristina Muñoz en Cuaderno de trabajo: Ensayo sobre lo natural (Vanessa Rivero, 2015).

D. Pepe: Me parece que cuando nosotros estamos ante un panorama en donde de alguna manera, sentimos que estamos en desventaja, por muchas razones, y la principal es que si estás en una casa en Mérida, o en la Ceiba, o en Country Club, tú estas y sabes lo que fuiste a hacer, lo que te van a decir es lo que tienes que hacer, no vas a hacer lo que tú quieres y siempre es una relación de obediencia vamos a decir, que se puede interpretar de muchas maneras, de sometimiento, pero digamos que tú llegas a prestar un servicio, lo menos que puedes

hacer es complacer al que te dice, si te dice barre aquí aunque este limpio pues tú barres...Como decimos: cuando no estás en tu territorio te tienes que cuidar por donde te pueden caer las piedras, pues uno no sabe que terreno está pisando, pero cuando estás en tu territorio tú sabes muy bien a donde vas a ir, que paso vas a dar...

Don Pepe explica como la gente del pueblo cambia de actitud cuando está en Mérida a cuando está en su pueblo. Incluso si alguna persona tiene un puesto más alto en un trabajo de la ciudad, que le

permita estar por encima de sus compañeros, y les diera ordenes, en el pueblo tiene que ser solamente uno más. Y menciona con respecto a un problema que tuvieron hace poco: "y si está encausado a una lucha, se une, es una voz más con sus mismos compañeros" y" continua: "hemos aprendido a llevar las cosas desde el lugar donde estás parado".

Cristina: esas estrategias se llaman cultura en tu libro, no tiene nada que ver con un espacio individual, es un conocimiento colectivo. Eso se aprende al nacer, se hace casi inconscientemente.

Don Pepe: Es la resistencia cultural. Nosotros mandamos acá. Aquí nadie da ordenes más que nosotros mismos, tu orden nos vale, aunque parece que no, si hay una reivindicación de decir: a nosotros no nos vienes a decir tú lo que tenemos que hacer, como durante siglos nos lo dijeron.

Vanessa: ¿eso sucede en todas las comunidades o solamente aquí?

Don Pepe: en todas las comunidades, está guardado porque el choque siempre es con el estado en cualquiera de sus formas, sea municipal, sea estatal, sea federal, sea judicial.

Cristina: Nosotros decimos ahora en Chablekal, que todo Yucatán es maya, menos Mérida, incluso Mérida está rodeada de mayas, de verdad cinchada por los mayas, como Chablekal y todas las comunidades mayas de alrededor. Absolutamente no pasas, son albarradas bien hechas de historias.

Solo mandan los que no son mayas en Mérida. Si un maya llega a Mérida tiene que seguir las reglas de los blancos, pero si llega un policía a Chablekal tiene que seguir las reglas de los mayas, entonces estamos en un territorio maya. Ocupado el poder-temporalmente yo digo- por los no mayas, pero todo Yucatán es maya, todo, menos Mérida y Campeche, algunas ciudades nos las robaron como Can-Cun, etc. Pero el resto es maya y no entendemos nada. D. Pepe: Qué es lo que quedó del cerco que hicieron los abuelos de la guerra de castas, eso de sitiar Mérida

y luego se fueron, es un decir que se fueron, sí se regresaron, pero Mérida quedó sitiada, yo lo veo y aunque parezca que no, Mérida esta sitiada, en el sentido de que Mérida manda en Mérida.

Seguido de esto, D. Pepe nos cuenta ejemplos de cómo los mayas, van, escuchan al gobierno, regresan y hacen en sus comunidades lo que mejor les convenga. Resuelven a su manera muchas de las decisiones políticas de su comunidad. Más antiguamente, dice don Pepe, simplemente iban y avisaban en Mérida de sus decisiones de gobierno. Lo siguen haciendo, pero ahora ya no les creen algunas veces. Este año Indignación A.C. fue y puso un amparo diciendo que la comunidad ya había resuelto quien sería su representante.

Las normas y leyes que se pongan en la ciudad les tienen sin cuidado, por ejemplo el nuevo reglamento de espectáculos que ya solo les dejan torear 10 toros en la corrida de la fiesta patronal. Ellos dicen "¿qué? Cada toro es una promesa a la virgen y eso no se puede limitar, no hay papelito que impida que se haga. En el pueblo esa ley no se respeta, esa ley es de ellos" dice don Pepe.

Ensayo sobre la naturaleza (blanco)

Cristina les explicó a sus compañeros el Orbis Spike y el Antropoceno, cómo los humanos cambiamos el mundo, explicó que en 1604, el dióxido de carbono bajó tanto, que se marcó un cambio de era: Sucedió cuando los europeos llegaron a América y mataron en menos de cien años, cincuenta millones de pobladores originales, con lo que empezó la colonización; es decir, se dejó de sembrar a escala humana, para sembrar a escala comercial, que no es el ritmo de los pueblos, sino el ritmo del mercado. Había demasiada vegetación, no habíamos suficientes humanos que hiciéramos el bióxido de carbono y el mundo cambió, la era cambió. "Comenzó la época humana... cambiamos

el planeta, ahora el planeta está de tamaño humano".

Antropoceno o dónde le hiciste coy al mundo!

Cristina: los mayas ven el mundo diferente. En nuestro pensamiento el mundo se hizo más chico, a nuestro tamaño.

Cristina pregunta si creen que el planeta es diferente, don Pepe habla de la alteración climática que oímos en las noticias y nos dice que él cree que el pensamiento fue el que cambió, "la humanidad antigua tenía pensamiento diferente" dice. El cambio que le parece más increíble es la medicina, que en el pueblo de Chablekal apenas hace 50 años llegó, menciona don Pepe: "antes la gente se moría de un dolor".

Cristina: si lo dibujara pienso que antes éramos un puntito en el planeta y ahora el planeta y nosotros somos del mismo tamaño.

Los mayas antiguos pensaban que la vida era eterna, no empezaba ni se terminaba, estaba siempre la vida, la de cada quién, en el corazón y en el pensamiento de las personas; si esa vida eterna la ponemos en el planeta de hoy, me parece que ya no es eterna, porque tiene mucho que ver con las imágenes, con los recuerdos, se perdió lo eterno de la vida, entró al tiempo. El mundo no es que me parezca ni grande ni chico, sino que hicimos al mundo con el mismo tiempo del ser humano, bastante más corto, del tamaño de nuestra cabeza nada más.

Los mayas antiguos tenían la capacidad de ver el misterio mucho antes y mucho después de lo que ellos mismos eran, en cambio, ahorita lo que no ves y lo que no tocas, no existe. Nada más cuando nos zamarrea un huracán o tiembla la tierra se nos acuerda que no nos podemos igualar, porque ella es más grande que nosotros; por eso pienso que señalar las eras y ponerle antropoceno va a resultar fallido, queremos hacer al planeta del tamaño del ser humano y me parece que nos vamos a dar cuenta

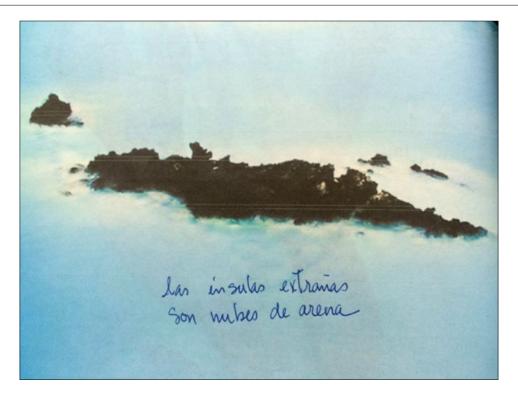
que no lo es. Los mayas me lo enseñaron a mí, eso es lo que de antes entiendo mejor. Lo de izquierda y derecha. La izquierda para nosotros los occidentales gira con nosotros porque somos el centro, para los mayas no, el norte es norte siempre, porque eres una pequeña parte y el antropoceno me da miedo, porque en este pensamiento el mundo es del tamaño del ser humano y la escala es muy mala.

Ecológicamente cambiamos porque nosotros cultivábamos y sembrábamos y pescábamos y cortábamos un árbol, del tamaño de nuestra corta vida. Ahorita no, acumulamos, acumulamos y nos comemos pueblos y nos comemos mares y nos comemos lunas y nos comemos oxígeno, pero mucho más allá de lo que podemos tener, guardamos para una eternidad que no es nuestra, ni siquiera la vamos a tener. ¿Qué es la eternidad? ¿Es una vacilada de los occidentales? En cambio, nuestra eternidad era la medida de nuestra pequeñez, la medida de nuestra permanecía, era otra cosa totalmente.

Beto: Hay que pensarlo mucho desde el antropocentrismo, poner al hombre en el centro es homogeneizar muchas cosas, muchas eras que ha vivido la humanidad. Desde el principio unos pueblos eran nómadas y otros sedentarios. Los buenos y los malos, los que gastan todos los recursos y una vez que los agotan se mueven y los que han estado manteniendo ese ciclo de vida en un espacio. América es sedentaria, Europa es una historia de nomadismo, que agotan, y así ha sido desde que hay humanos en el viejo continente, son humanos que agotan recursos, depredadores, y por eso mucho de su historia colonial. Expandirse, siempre estar consiguiendo más recursos, agotar recursos.

Cristina: y esa es la cultura occidental que en los últimos quinientos años es la dominante, occidental, blanca, heterosexual, masculina, extractivista, depredadora y, la nuestra no es así.

Yo pregunto si Europa siempre fue así o si los



Bitácora 19. Cristina Muñoz en Cuaderno de trabajo: Ensayo sobre lo natural (Vanessa Rivero, 2015).

nativos dejaron de ser nativos ¿De dónde sale esta necesidad de invadir el mundo y acabárselo?

Beto: Los grupos de ahí son grupos nómadas. Ubicamos la civilización europea como Grecia y Roma, que son el origen de Europa.

C: Antes había muchos grupos: germanos, bárbaros; todos esos estábamos y nosotros también estábamos. Cada quién estaba. El valor de Grecia y de Roma fue la fuerza física. Los ejércitos.

C: Uno era la civilización por las ideas y el otro por la fuerza

Grecia se chingó a Oriente. Roma se chingó a África, fueron las dos piernas de la dominación europea. Se les gastó Europa y África y vinieron sobre nosotros. Ellos usaron el pensamiento para justificar la fuerza.

Vanessa: ¿la cultura es el principio del fin?

Mau: Hay culturas nómadas extraactivistas que buscan siempre acumular, y cuando se acaba ir a otro pueblo, a seguir extrayendo y tenemos, por el otro lado, pueblos como el maya que son sedentarios desde siempre. No es que no tengan cultura, su cultura es distinta, pero también tienen cultura, no la cultura da el resultado devastación ambiental, la cultura en ese entendimiento de que el maya ve espíritus en la naturaleza o hay un respeto a la madre tierra o como un pensamiento que trasciende al ser humano y que por lo tanto, no podemos entender y que es que nuestra vida no gira en uno mismo, sino en algo que lo trasciende, en el colectivo, y entonces la cultura que emana de esos pueblos que ven algo más trascendente es un poco más armónica con las



Registro 39. Conversatorio en Indignación, (Vanessa Rivero, 2016).

fuerzas que gobiernan la naturaleza, con las leyes físicas, con las leyes químicas.

Cristina: La reflexión es histórica, todo mundo se ha hecho las mismas preguntas. La cultura es un genérico que se le llama al comportamiento colectivo. No hay culturas buenas ni culturas malas, la cultura es la de ahorita, la de ayer, la de aquí, la de allá... La cultura es un genérico que se le llama al comportamiento colectivo más o menos consiente, repetitivo, trasmisible, documentado.

Ensayo sobre la utopía (amarillo)

Cristina indica que no le cree nada a los naturistas, que no les cree para nada su respeto a la vida *per se*, porque si no, no comerían, no podrían vivir en este planeta. Más bien piensa que su preocupación es la sobrevivencia de la especie humana. La angustia hoy del planeta es porque no se acabe la especie humana. El ecologista es un antropocéntrico exquisito.

Intento preguntar sobre recuperar el respeto, o el paraíso, ya ni sé. Me quedo en recuperar y Cristina

me interrumpe:

Tu problema es que estás partiendo de la linealidad y no existe ¿qué vas a recuperar? Raúl² habla en hermenéutica, que todas las religiones plantean un paraíso para que lo pierdas y lo vuelvas a construir al final. El génesis es el último libro de la biblia, te lo ponen para que camines, mira que perdiste! Tienes que llegar acá! La historia alfa y omega, la mentalidad judía. Hay un destino manifiesto escrito en el que tienes que empezar y terminar acá. Ese es Jesucristo, el principio y el fin. El alfa y el omega. Los mayas no tienen esa mentalidad, los mayas nacen, se procesa la historia, se reproduce la historia, entra en contradicción y mueren y vuelve a salir otra y vuelve a salir otra, no hay ni bueno ni malo, esa es la vida, eso es lo más naturista que yo conozco, el ciclo de la vida, que es el tiempo, no es el acontecimiento utópico, es la vida. La vida empieza y se acaba, y se reproduce, es una espiral y sigue y sigue y sigue.

Cristina habla de una experiencia personal y al final dice: "¡No podemos desdeñar este ciclo humano que encontró un cristal!"

Cristina: La misma vida que tiene un árbol, tiene la idea de hacer un cristal. El movimiento es la vida. Y no creo que haya superiores e inferiores, es cómo vivir la vida. Señalar a los culpables del cambio de contexto, sería a lo mejor pensar que los culpables son unos, no otros y yo creo que no hay culpables, todos somos responsables. El problema es que queremos entrar a una ética de la naturaleza. Meter a la naturaleza en la ética. Y eso me parece es diferenciarnos y no ser naturales. Yo soy natural, tan natural como Nube (la gata) nada más que Nube no sabe lo que yo sé de ella...

"Eso crees", respondimos todos... (risas). "Estoy segura", responde Cristina.

Hablan del lenguaje, de las tradiciones orales y se despide Cristina: Este fue el conversatorio... La

2 Pbro. Raúl Lugo, integrante de Indignación A.C.



Bitácora 20. Cristina Muñoz en Cuaderno de trabajo: Ensayo sobre lo natural (Vanessa Rivero, 2015).

historia así fue en el día del solsticio de verano...

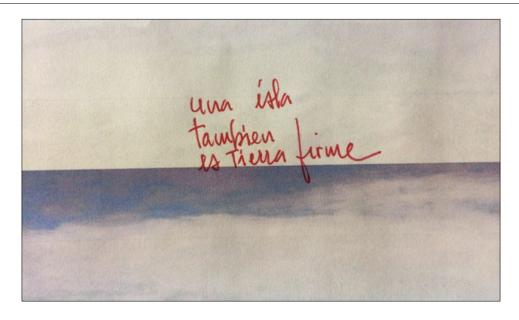
Yo no quería terminar. Era muy bueno oírlos conversar, así que insistí cuando ya habíamos terminado: Solo díganme algo de la isla, si piensan la tierra cómo la isla o cómo pueden imaginársela como espacio metafórico.

Ensayo sobre la metáfora (rojo)

Cristina: Somos un archipiélago en todo caso, pero yo que soy yucateca de rancia cepa, tengo mentalidad de isla todavía. Yo te puedo decir que la mentalidad de isla no se parece a ninguna otra, me da

un sentido sedentario, absolutamente lo deseo. Pero no todos los que vivimos en islas somos sedentarios, los vikingos se arrancaron y se fueron a correr por otros lados. Yo pienso que la metáfora de una isla es buena para determinar las características de las diversidades, los pueblos somos islas, que estamos en un gran archipiélago, yo creo que todas las islas son tierra firme, a diferencia del discurso estúpido que dice: hemos llegado a tierra firme.

Vanessa: ¿Este espacio lo piensan como una isla? Cristina: No, nos salva el pueblo; al contrario, esta es una República, es un territorio liberado de machismos, de autoritarismos, de clases, de violencias.



Bitácora 21. Cristina Muñoz en Cuaderno de trabajo: Ensayo sobre lo natural (Vanessa Rivero, 2015).

Es una república formada por pequeñas islas. Es exactamente el concepto de lo que queríamos, un solar familiar, empezaron los primeros y se fue habitando, de ideas, de causas La conversación siguió una hora más, Cristina nos habló de sus ideologías de vida, propuso el feminismo como otro eje desde donde estudiar la naturaleza, se habló de la

milpa, de las serpientes, del culto fálico. Por ahora, para los propósitos de este documento transcribí solamente la visión que tiene el grupo Indignación referente a los 4 ejes del proyecto: la isla, lo natural, la pérdida y el paraíso; sin embargo, la conversación siguió, las preguntas siguieron, las preguntas se multiplicaron.

Autorreferencia, Individuación, Modulación

Luciano Sánchez Tual

RESUMEN: En diciembre de 2014, finalicé la redacción de un escrito como memoria y tesis para la obtención del grado de Maestro en Artes Visuales (orientación Fotografía), otorgado por la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entendida como una investigación, la producción fotográfica se fue alejando de ideas matriciales disciplinares: una imagen que se piensa a sí misma puede invertir el flujo causa-efecto. Pienso la imagen como ámbito, no como objeto causado. Tal autorreferencia es el concepto que da nombre al primer capítulo de ese escrito, a cuyas posteriores páginas invito a remitirse si se desea abordar la individuación y la modulación, nodos conceptuales de los otros dos capítulos. Es un extracto, entonces, de "Nuevos Ojos (autorreferencia)", el que se encuentra aquí transcrito, atendiendo consideraciones de la fenomenología de Merleau-Ponty y la de Lévinas, así como la de una famosa sesión del seminario de Lacan. También refiero al pensamiento del joven investigador y músico mexicano Gabriel Pareyón. Entrelazado al parafraseo de estos importantes pensadores, se encuentra mi pensamiento escrito y visual, poiesis que tiende a una suerte de clinamen, el cual aseguraría no quedar atrapados en un bucle autorreferencial.

Sánchez Tual, Luciano. (2017). "Autorreferencia, Individuación, Modulación". AV Investigación 7-2017, Revista Académica del CINAV-ESAY, pp. 52-66.

> Recepción: 15 de septiembre de 2016 > Aceptación: 5 de octubre de 2016

1. Nuevos ojos (autorreferencia)

1.1. Consideraciones fenomenológicas

1.1.1. El entrelazo

In Lo visible y lo invisible¹, dentro del **L** capítulo "El entrelazo-El quiasmo", Maurice Merleau-Ponty arremete, al igual que lo hiciera Schopenhauer un siglo antes, contra el prejuicio de separar sujeto y objeto. ¿Por qué no colocarnos en un lugar filosófico dónde la reflexión tradicional evite convertir lo que mira y lo mirado en dos entidades que estén en lucha? Más que visualizador y visualizado, hay una Visibilidad, una visura². O, usando el término de Merleau-Ponty, una carne. Carne no significaría una agregación o acumulación de la materia, en el sentido del empirismo que nos supone como una mirada que se nos va llenando con lo que el mundo externo nos ofrece. Tampoco esta carne es una idealidad, que pudiéramos ir descubriendo y controlando con racionalidad. Tanto para el empirismo como para el idealismo, la escisión sujeto-objeto es necesaria, porque el primero da primacía al objeto, y el segundo se la da al sujeto. No es que una división sujeto-objeto nunca haya rendido frutos en el devenir del pensamiento filosófico. Pero la indivisión sujeto-objeto, a favor de una carne siempre unida, de un entrelazo, un quiasmo, una reversibilidad que constituye una unidad, ha sido siempre el tercer pensamiento, el menos pensado, el menos aceptado por la filosofía tradicional. Pongámonos ahí por unos momentos. Lo visible no se apoya en el sujeto, no se apoya en el objeto. Es como si se apoyara en sí mismo:

Lo que hay, pues, no son cosas idénticas a sí mismas, que se ofrecen ulteriormente al vidente, y tampoco es un vidente, vacío al principio, quien después se abre a ellas, sino algo a lo que sólo podemos acercarnos palpándolo con la mirada,

cosas que no podemos aspirar a ver "desnudas" porque la mirada misma las envuelve, las viste con su carne³.

En esta carne, por ejemplo, un color naranja ante mis ojos no es una membrana sin grosor, una abstracción sobre una pantalla sin cuerpo. Un naranja que se me presenta requiere cierta suerte de enfoque, necesito captar ese naranja para extraerlo de un quale, una cualidad, de una "naranjez" o anaranjado más general, menos preciso. El naranja se especifica como una forma asociada a una textura lanosa, metálica, porosa u otra. El naranja necesita ser especificado atmosféricamente, en relación a lo visible. Además, forma parte de una constelación, atracciones y repulsiones con los colores circundantes, incluso con otros naranjas del mismo modo discernidos. "Ver un color" nunca es un hecho indisociable, es una modulación de todo lo visible. Todo está entretejido en las fibras de la carne de lo visible.

Merleau-Ponty me recuerda un problema cuando retrato ojos; descubro que la operación de enfoque fotográfico no es sencilla. No sólo por la profundidad de campo propia a cada lente, sino porque también



Luciano Sánchez Tual, 2014.

descubro que tenía demasiados conceptos previos de lo que iba a mirar. Descubro que no es relevante quién mira a quién, por ambos ojos participamos en el mismo espesor de lo visible.4 El propio espesor de mi cuerpo me lo confirma, al ver mi nariz, para luego mirar mis, manos, más "lejos", mis pies y, ya en franca investigación de lo Visible, buscar mi espalda en un espejo.⁵ No sé dónde enfocar: la esclerótica, la córnea, el iris, la lágrima que lubrica el ojo. Descubro que puedo solucionar (quizá no tengo otra solución) el enfoque "perdiéndolo" en la pupila, hoyo negro, no enfocable, pero que al seleccionarlo, en su negatividad, me permite dar cuenta, sin jerarquías, de todo lo que la rodea. No tiene sentido hablar de capas que se superponen y que atravieso con la mirada; sería más claro decir que lo visible está en aquello que solicita mi visión a más no poder: la negrura de un orificio. Y al mismo tiempo ahí me doy cuenta que soy visible, más que nunca⁶. Nadie es titular de la Visibilidad.

El que ve sólo puede poseer lo visible si lo visible lo posee a él, si es visible, si, con arreglo a lo prescrito por la articulación entre la mirada y las cosas, es una de las entidades visibles, capaz, por una singular inflexión, de verlas, siendo una de ellas.⁷

Merleau-Ponty no afirma que el color se ve a sí mismo, o que una superficie se toca a sí misma, cuando hemos hablado de esta sensibilidad para sí de la carne o de lo visible. Dice que, más bien, estando todo lo visible preso en el tejido de las cosas, lo sensible-para-sí atrae todo, justamente, hacia sí mismo, se lo incorpora, comunicando esa identidad sin superposición, esa diferencia sin contradicción, esa distancia entre el fuera y el dentro.

Nuestro cuerpo, nuestra mirada, es un ser de dos hojas, por un lado, cosa entre las cosas, y por otro, el que las ve y que las toca.⁸

Somos objeto (cosa entre las cosas) y sujeto (el que ve y toca). Entonces la distinción no es tan necesaria ya. Cuando corto una papaya, buscando su interior, las semillas, lo oculto de su ser, me doy cuenta que mi mirada hace participar en lo visible a esos gránulos que yacían en la oscuridad, al grado de sentir que son pequeños ojos que me miran⁹, que nunca fueron ciegos, que la oscuridad no era más que una proyección de mi antropología, una máscara.¹⁰

En el mismo texto, Merleau-Ponty señala que hay un narcisismo fundamental en toda visión ya que el vidente, al quedar cogido en lo que ve, a quién ve es a sí mismo. Se mira mirándose, el fotógrafo se captura en el reflejo del ojo retratado. La Visibilidad, la generalidad de lo Sensible en sí, es un anonimato fundamental del yo, en palabras Este anonimato del fenomenólogo francés. es a lo que llama carne, ya la mencionábamos líneas arriba. Y para él esta carne, insiste, no es materia, no es psiquismo, no es espíritu, no es representación. Merleau-Ponty prefiere decir que la Visibilidad es un "elemento", en el sentido que lo eran el aire, la tierra, el fuego y el agua para los griegos, y también para ciertas filosofías chinas. La Visibilidad de principio, cohesiva, es mucho más sólida que cualquier discordancia momentánea entre vidente y visible. Decimos que un cocodrilo o algún otro ser acuático y terrestre a la vez, es anfibio, pero, para el cocodrilo, el elemento de lo Visible es uno solo, porque está "naturalmente" adaptado para mirar donde quiera, haciendo de la densidad tan solo una cuestión de enfoque. Un solo ojo para todo lo visible. No es un ojo dividido.11

Por primera vez deja el cuerpo de acoplarse al mundo, se abraza a otro cuerpo, aplicándose meticulosamente a él con toda su extensión, dibujando incansablemente con sus manos la extraña figura que a su vez da cuanto recibe, perdido fuera del mundo y de la finalidad,

fascinado por el quehacer único de sostenerse en el Ser con otra vida y construirse el "fuera" de su "dentro" y el "dentro" de su "fuera.¹²

1.1.2. El Otro como idea de lo Infinito

Para Emmanuel Levinas, la metafísica es el Deseo de lo totalmente otro, lo absolutamente otro. Eso que es deseado, es, según Levinas, lo infinito. Lo Mismo (el yo, egoísmo, poder de goce) desea lo Otro (lo Infinito), pero no es un deseo de completar una necesidad, una falta. Es un deseo, sin satisfacción, del alejamiento, de la alteridad, de lo totalmente exterior.

Para el Deseo, esta alteridad, inadecuada a la idea, tiene un sentido. Es esperada como alteridad del Otro y también como la del Altísimo. La dimensión misma de la altura está abierta por el Deseo metafísico. Que esta altura no sea ya el cielo, sino lo Invisible, es la elevación misma de la altura y su nobleza. Morir por lo invisible: he aquí la metafísica. Pero esto no quiere decir que el deseo pueda prescindir de actos. Sólo que estos actos no son ni consumación, ni caricia, ni liturgia.¹³

¿Dónde ocurre esta invisibilidad del ser, excedencia de lo deseado que no es alcanzado por la conceptualización ontológica (en contra de Heidegger, según Levinas)? En el cara-a-cara, relación irreductible, relación ética.

Nuestras relaciones con los hombres describen un campo de búsqueda entrevisto apenas (en el que la mayoría del tiempo se limita a algunas categorías formales cuyo contenido no sería más que "psicología"), y dan a los conceptos teológicos la única significación que poseen. El establecimiento de este primado de lo ético, es decir, de la relación de hombre a hombresignificación, enseñanza, justicia-, primado de una estructura irreductible en la cual se apoyan todas las demás[...]es una de las metas de la presente obra .[...] La metafísica se desenvuelve en las relaciones éticas. Sin su significación sacada de la ética, los conceptos teológicos siguen siendo cuadros vacíos y formales.¹⁴

Levinas señala que la estructura formal de su análisis es la idea de Infinito en nosotros. Para tener esa idea, es necesario existir separado. No se trata de una totalidad de lo que somos y no-somos, porque la idea de lo absolutamente otro desaparecería integrándose a una idea de lo finito.

Si la totalidad no puede constituirse, es porque lo Infinito no se deja integrar. No es la insuficiencia del Yo (lo Mismo) la que impide la totalidad, sino lo Infinito del Otro. 15

El cara-a-cara debe tomarse en sentido literal. Es un rostro que se enfrenta al mío. De ello trata un plato con arena. Podemos manipular el grano de la arena (con la mano, con un instrumento), para mantenerlo en mí Mismo, en otro-yo. Pero el verdadero Rostro, en su metafísica, en la relación ética que Levinas supone primera, sólo estará presente en su negación a ser contenido. Si manipulo la arena, rápidamente constataré que puedo modelar una infinidad de rostros, a los cuales proporcioné un ojo como casilla de partida de este juego plástico. Podría fotografiar cada rostro dibujado en la arena, uno por uno, hasta que desistiera por aburrimiento, cansancio, locura o muerte. En cambio, sería mucho más interesante, vital, al mismo tiempo que gozoso para mi Yo, enamorarme, elegir un rostro. Tratar de poseer cada estado del infinito es una racionalización asesina. Levinas: sólo se puede desear asesinar la idea de lo absolutamente Otro, lo Infinito. El cara-a-cara, en su justicia, me enfrenta a mi libertad, que al mismo tiempo se hace responsable de lo que desea y no alcanzará:

La diferencia absoluta, inconcebible en términos de lógica formal, sólo se instaura por el lenguaje. El lenguaje lleva a cabo una relación entre los términos que rompen la unidad de un



Luciano Sánchez Tual, 2014.

género. El lenguaje se define tal vez como el poder mismo de romper la continuidad del ser o de la historia.¹⁷

1.2. Consideraciones psicoanalíticas

En el Seminario XI, Jacques Lacan reúne mirada y falta:

[...]la mirada sólo se nos presenta bajo la forma de una extraña contingencia, simbólica de aquello que encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia, a saber, la falta constitutiva de la angustia de castración. 18 19

Puede verse en mis fotografías que repetí, compulsivamente, mi mirada sobre ojos mirando. Según Lacan, hay ahí una neurosis del encuentro, una disfunción de la tyche, una distychia. La mirada llega siempre o demasiado temprano o demasiado tarde²⁰, y entonces el sujeto fotógrafo no comprende, no se expresa, no accede a su Realidad. ¿Por qué el encuentro fallido? Porque el acto compulsivo de la mirada funciona como metonimia, como sustitución de un objeto ausente, perdido, una objetivación vacilante pero reiterada de un trauma, de un encuentro traumático. La mirada insistente es la búsqueda de algo perdido, pero que a la vez se limita a sí misma para no aceptar o superar con plenitud

la pérdida, operando como una automutilación²¹ sin fin en un afán de "controlar la situación". En estos términos podría explicarse, entonces, mi interés por fotografiar ojos, sin un discurso claro. Al final, teniendo varias fotografías interesantes de los ojos de mis prójimos, *no supe qué hacer con ellas*.

Podría sugerir que no buscaba más que volverme algo, una mancha²², en el paisaje de la Visibilidad, donde el Otro está intimamente ligado a mi Deseo. En términos de Lacan, la mirada es un objeto desconocido, el sujeto simboliza en ella de un modo muy logrado su propio rasgo evanescente y puntiforme en la ilusión de la consciencia de verse verse, en la que se elide la mirada.²³ Y sigo acompañando a Lacan, o él a mí, cuando desarrollo mi serie de huevos u ovarios con ojos monoculares. Es una sensación, y para este primer dispositivo, Nuevos ojos (autorreferencia), no puedo más que alimentarla de datos, todavía no de saber. Una sensación de vergüenza²⁴ ha aparecido a través de dicha serie de ovarios. No trato de narrar mi historia personal en significados; me interesa más la forma del significante: huevo blanco, pedestales decorativos, crominancia múltiple, la decisión del enmarcado²⁵, las posibilidades de arreglo del conjunto de cuadros. Pequeños monumentos de una falta que no se ha conocido, aún, a sí misma.

La mirada se ve –precisamente, la mirada de la que habla Sartre, la mirada que me sorprende y me reduce a la vergüenza, ya que éste es el sentimiento que él más recalca. La mirada que encuentro es algo que pueden hallar en el propio texto de Sartre –es, no una mirada vista, sino una mirada imaginada por mí en el campo del Otro.²⁶

Ante un cuadro, más allá de la apariencia no está la cosa en sí, está la mirada. De esa relación el ojo es el órgano, según Lacan. Y, en el sistema freudiano, del que Lacan es un gran revisor, esto se encarna

en el nivel anal, el cual tiene lugar después del nivel oral –donde la castración es privación. El nivel anal es el lugar de la metáfora –un objeto por otro, dar las heces en lugar del falo.²⁷ Los huevos blancos son heces. Blancas, vivas, limpias. Juego con los dichos populares: *Hombre en la cocina, huele a caca de gallina*.

[...]la pulsión anal es el dominio de la oblatividad, del don y del regalo. Cuando uno no tiene con qué, cuando, a causa de la falta, no puede dar lo que hay que dar, siempre existe el recurso de dar otra cosa. Por eso, en su moral, el hombre siempre se inscribe a nivel anal. Y esto vale especialmente para el materialista.²⁸



Luciano Sánchez Tual, 2014.

Hay en la mirada, tanto en la teoría de Lacan como en mi juego fotográfico, una escenificación de un poder faltante, o simplemente, del poder. Vergüenza, falta, destino, dar, no tener, no saber. Trato de erigir un huevo mediante un pedestal de memoria, afecciones, percepciones, espero cierto poder de ellas.²⁹ Pero sí solo fuera de ellas, la obra sólo sería opinión, comentario, doxa del pasado irremisiblemente perdido, perdiendo su capacidad de ser presente, la fuerza autorreferente que la constituye como una actualidad, un acontecer. La sensación es aquello sobre lo que no tengo poder, y lo que siento como falta no está en mis manos. El síntoma hace referencia a sí mismo a través de mí, soy solo un punto en el cuadro que la mirada atraviesa. El único autorretrato sobre el que podría tener poder es aquel que pretendiera retratar sobre aquello que no puedo nada.

1.3. Otras consideraciones

1.3.1. Consciencia de la consciencia.

Se hace necesario hablar de consciencia tras estar un tiempo en este dispositivo, *Nuevos ojos (autorreferencia)*, donde he considerado teorías y hecho fotografías. El dispositivo se hace consciente de su propio funcionamiento. Más aún: lo vivo siempre inicia por la consciencia de la consciencia, la auto-consciencia.

El estudio de la consciencia³⁰ se mueve en un terreno de paradoja o autorreferencialidad. ¿Qué es esa cogitación o pensamiento (espíritu) capaz de concebir un cerebro capaz de producir cogitación o pensamiento (espíritu)?, pregunta Edgar Morin en su Método³¹.

Separación y asociación son operaciones que se dan tanto en la computación celular (mismo/diferente) como la cogitación (unidad/múltiple) en un bucle análisis/síntesis, teniendo así la consciencia una naturaleza paradójica: siempre subjetiva y siempre objetivante.

Según Morin, la consciencia es:

-distante e interior -ajena e íntima -periférica y central -epifenoménica y esencial.³²

También, la consciencia de la consciencia tiene un límite, como dice Gregory Bateson³³:

La conciencia, por razones mecánicas obvias³⁴, tiene que estar limitada siempre a una fracción pequeña del proceso mental. Si efectivamente posee alguna utilidad, tiene que ser economizada. La inconciencia asociada con el hábito constituye una economía tanto de conocimiento como de conciencia, y lo mismo puede decirse de la inaccesibilidad de los procesos de percepción. El organismo consciente no precisa (para fines pragmáticos) conocer cómo percibe, sino sólo conocer qué es lo que percibe. (Pretender que operásemos sin un fundamento en el proceso primario sería tanto como pretender que el cerebro humano estuviera estructurado de una manera distinta.)

El silogismo clásico, un pilar en el desarrollo del conocimiento, no acepta la contradicción. Si algo no pertenece a una clase, entonces pertenece necesariamente a la clase de los que no pertenecen a la otra clase. Desde esa lógica no hay elemento o miembro que pertenezca a dos clases al mismo tiempo. Cuando Bertrand Russell señaló a Frege "considere por un momento el conjunto de todos los conjuntos que no se contienen a ellos mismos como un elemento", el anciano no frenó la publicación de sus enunciados teóricos35 que implicaban la paradoja que Russell le señalaba. Años después Russell elaboraría su Teoría de los Tipos Lógicos, la cual perfecciona el silogismo clásico, blindándolo contra la paradoja o autorreferencia: un conjunto no puede ser considerado como uno de sus propios elementos.

Es decir, Russell no admite que se puedan mezclar las jerarquías de las clases y los miembros de esas clases. Hablando de observador, la tipología lógica dice que el observador no debe incluirse en sus observaciones³⁶, porque produce autorreferencia. Sin embargo, la autorreferencia es un fenómeno común; en la teoría cibernética/constructivismo radical se le conoce como recursión, la cual Morin llama el principio recursivo. La normatividad de la teoría de Russell se transgrede por completo en el humor, la poesía, la creatividad³⁷, el aprendizaje, la poesía. En la psiquiatría de la esquizofrenia³⁸ y el autismo, la noción de recursión permite reducir "el abismo" en la comunicación.³⁹

Además del principio recursivo como medio de inteligibilidad o concepción de la hipercomplejidad cerebral, Morin propone el principio dialógico, el cual puede ser definido como la asociación compleja (complementaria/concurrente/antagonista) de instancias necesarias para la organización biológica. El principio dialógico mantiene en relación

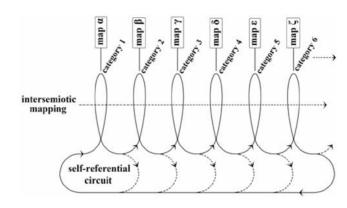


Luciano Sánchez Tual, 2014.

aquello que aparece como incompatible: análisis/ síntesis, digital/analógico, uno/doble/múltiple, real/imaginario, orden/desorden/ organización, cerebro/espíritu. En su interrelación con el principio recursivo, podemos permutar causa y efecto en cada una de estas relaciones. Una causalidad circular. Los conocidos metálogos de Bateson son demostraciones de la causalidad circular, en el nivel del lenguaje.

1.3.2. Autorreferencia

Gabriel Pareyón, músico y musicólogo mexicano, publicó en 2011 una tesis sobre la autosimilaridad en la música⁴⁰. Es un trabajo dedicado a la intersemiosis basada en la sinécdoque y la analogía. Profuso en ejemplos, no puede ser abordado directamente si no se tiene una amplia experiencia en música. Sin embargo, siguiendo uno de sus objetivos, podemos encontrar en este escrito categorías o conceptos cuya consistencia se mantiene de un sistema a otro. Uno de los esquemas de este trabajo con respecto a una información que no se degrada de sistema a sistema es el siguiente:



Pareyón, 2011.

El esquema de Pareyón es, en sus palabras, un circuito autorreferencial representando el flujo intersemiótico de categorías adyacentes formando sistemas de analogías. La parte inferior del esquema invoca la categoría peirciana de Primeridad (cualidad) como un fenómeno cíclico de ser o de autorreflexión resultante de la autorreferencia. La parte media del esquema apunta a la Segundidad como la referencia cíclica de un proceso cognitivo; y la parte superior muestra una Terceridad como una elaboración de sub-categorías emergentes.

Según las notas de Pareyón, una autorreferencia es una expresión que "dice" algo sobre sí por sí misma. Una autorreferencia es un sistema que se dice a través de uno de sus segmentos, el cual puede expresar en su singularidad las condiciones de tal sistema, al que pertenece. Un ejemplo simple de autorreferencia es la frase: "Estás leyendo", que se complica un poco en la forma que Foucault la planteó en *El pensamiento del afuera*⁴¹: "miento". También, Pareyón menciona una larga autorreferencia construida por Salvador Elizondo:

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribía que escribía que escribía que escribía que escribía que me imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo.

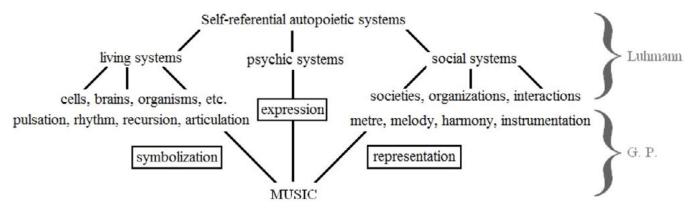
Pareyón establece que en la música es posible crear composiciones cuyos segmentos la contengan simbolizadas de algún modo. Por ejemplo, en cierta parte de una composición musical, una frase o un tono puede expresar la historia de la composición desde que se empezó a ejecutar. Pareyón indica que para varios autores la música siempre es autorreferente en un sentido general. Un pasaje musical refiere a la totalidad de la que forma parte, e incluso al estilo y tradición musical que la contiene.

Siguiendo con Pareyón, en retórica, una tipología básica de relaciones autorreferentes incluiría la anáfora, catáfora y la endófora. La anáfora es repetición de símbolos, gestos o estructuras, por medio de énfasis, parodia o contraste. La catáfora es la anticipación de una estructura predecible en la cual el contenido simbólico de un elemento reaparece. La endofora es una remisión interna hacia un elemento intratextual. Los paralelos musicales de estas figuras pueden portar la construcción de una música autorreferencial. Pareyón muestra que la música puede estar constituida de índices o indicadores que llevan a otros indicadores y así infinitamente. El indicador no refiera a nada que no sea parte una cadena de indicadores y un indicador es eso, una cadena, un deíctico, un "embrague".

Como es de esperarse, Pareyón menciona que en la investigación de la autorreferencia muchos autores apelan a la autopoiesis, la auto-organización de los organismos vivientes, noción establecida por Varela, Maturana y Uribe:

The autopoietic organization is defined as a unity by a network of production of components which (i) participate recursively in the same network of productions of components which produced these components, and (ii) realize the network of productions as a unity in the space in which the components exist.⁴²

Aunque con ciertas reservas, Niklas Luhmann opina que las culturas y sistemas sociales son autopoiéticos tal como lo son los seres vivientes, pero quedarían por encontrar los componentes (distintos a los vivientes) que recursan en una



Pareyón, 2011.

sociedad. Gabriel Pareyón conforma el siguiente diagrama (arriba) con sus ideas y las de Luhmann.

Pareyón se pregunta si la música simboliza, expresa o significa. Esa pregunta tripartita le parece análoga a los tres sistemas presentados por Luhmann. La pregunta puede extenderse a la fotografía y otros sistemas visuales.

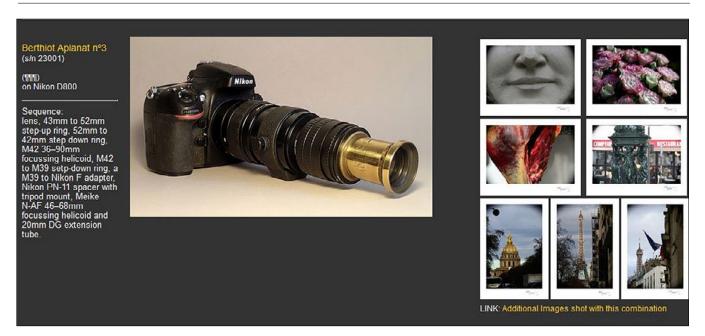
1.4. Ojografía

1.4.1. Ojo por ojo

Miles de lentes viejos se empolvan en los anaqueles de las tiendas de aparatos fotográficos de segunda mano. Los cuerpos de cámaras mecánicas ya son prácticamente invendibles. No así los objetivos, cuyo bajo precio y sólida construcción los disponen a ser utilizados en las cámaras digitales recientes. Tener ojos de intercambio sigue siendo una de las fuerzas del deseo fotográfico. ¡Qué maravilla poder usar todo tipo de objetivos, ojos que portan calidades distintas, algunos escondiéndose en las polvosas bodegas! Aunque es evidente que un lente antiguo en una cámara de tecnología reciente no puede utilizar ciertas funciones sofisticadas: no hay autoenfoque, ni control automático de la apertura del lente. Esto tiene cierta relación con lo que escribí sobre el enfoque de un ojo en 1.2. El ojo retratado

tiene funciones involuntarias, como el parpadeo y la dilatación/contracción de la pupila. Y frente a él, la máquina fotográfica ha sido trastocada en su programa⁴³, pero, en cierto sentido, su voluntad ahora es más similar a la de un ojo biológico. De cierto modo, control y voluntad divergen cada vez más. Animamos Frankensteins para observar cada voluntad, reunimos esas voluntades y hacemos híbridos de los híbridos, trabajamos a partir de lo que no esperábamos que pasara.⁴⁴

Al deseo del ojo intercambiable se hace suplementario, entonces, el deseo más reciente de hibridar la máquina fotográfica, de hackearla, de hacer combinaciones inéditas, una promiscuidad sensor (antes emulsión)-óptica. Y se mezcla o hibrida un poco de todo⁴⁵, la leyenda de un Zeiss antiguo, un cierto erotismo de harem, de coleccionista, el fantasma de un ojo que vio otro pasado ahora acoplado a una máquina electrónica, por supuesto, el DIY (Do it yourself), la posibilidad de continuar un producto industrial que se consideraba terminado y, además, obsoleto, reviviéndolo con códigos abiertos y experimentos documentados que se comparten en la www sin necesidad de tener una formación universitaria de ingeniero. Las categorías se están haciendo una sola, un solo flujo. Un lente para cámara de seguridad o de una cámara de cine ahora



Dirk HR Sennemann, 2014.

le van a una EOS. En la industria una cámara de cine se parece cada vez más a una cámara de fotografía. ¿Cuál es la razón? Hay algo en nuestras prácticas que se está unificando, y las categorías de producción industrial no pudieron resistir esta unificación, este eclecticismo, esta promiscuidad.

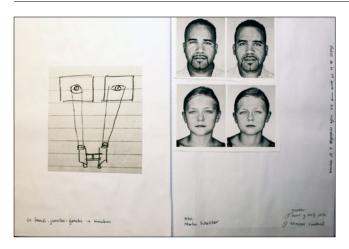
1.4.2. Ojo cíclope y ojo gemelar

Miré hacia el empedrado; por primera vez contemplé a detalle las formas de las piedras; la distancia entre ellas, el claroscuro sutil desde su cúspide hasta su diámetro hundido en la argamasa ya pétrea, las vetas irregulares pero cromáticas que marcaban cada uno de estos grises ovoides. ¿Por qué hoy veo esto?, pensé. Si nunca me había interesado este lecho urbano, simulacro de ríos perdidos para siempre. Tras unos minutos, imaginé que uno de los guijarros era un ojo viéndome. Casi inmediatamente, todos se convirtieron en globos oculares. Sin embargo, mi sorpresa no logró conmoverme, ya que el gris dominante falseaba de alguna manera los ojos, que



Lucien Clerque.

me miraban con grandes iris sin color. Como en una fotografía a blanco y negro. Por supuesto, entre fotógrafos, es inevitable recordar la foto de Lucien Clergue⁴⁶. Nada más feo que un ojo monocromático; pero, en la misma monocromía, no hay nada más bello que el redondo seno de una mujer, guijarro gris



Luciano Sánchez Tual, 2014.

con un pezón sin sexo dibujado con grafito o haluro de plata.

Y un parpadeo después, el ojo tiene gemelo. Concepción gemelar, paridad de ojos, convergencia de dos pupilas que dan lo tridimensional, el volumen, tal como el huevo de Leda fue fecundado por un cisne. No se trata del ojo-sol-ano⁴⁷ iluminando a los gemelos de la carta del tarot, sino lo inverso, dos (o cuatro o más) ojos mirando el óvulo que han generado al cruzarse. Observo la mirada de mis padres desde muy lejos, ayudado con unos binoculares de la segunda guerra mundial que pertenecieron a mi abuelo materno, nacido y muerto en Francia. En francés, unos binoculares se traducen con la palabra jumelles, la cual significa también 'gemelos'.

1.4.3. Ojo más ojo

Ya no el ojo, sino ojos. Una proliferación, que sin duda habla de la imposibilidad de existencia de una sola mirada de la vida sobre sí misma. Si la mirada nació múltiple, sería la infinitud la única mirada posible, lo infinito como cualidad de lo viviente viéndose a sí mismo. Si la vida es infinita, el ojo debe serlo también.

Arena de ojos. Cada grano o gránulo demanda al ojo que se divida, que se multiplique en su



Luciano Sánchez Tual, 2014.

movimiento, tal como esos ojos de ciertas libélulas y camarones constituidos por miles de sub-ojos llamado omatidios. Una abeja posee unos 15, 000 omatidios por "ojo". Pero, ¿qué es un globo ocular sino un ataúd para el cadáver de la luz? Sólo un panteón extenso y activo puede representar el reino fotónico infinito que sostiene nuestra percepción. Generalmente, al interior de una papaya usted encontrará gránulos de sílice. Algunos lucen como pequeños ojos, otros como semillas. Ambas formas puede desecharlas. Son totalmente inorgánicas. Las papayas existen en cantidades infinitas, por ello no se reproducen. Como es de entenderse, en la antigüedad los pueblos primitivos erigieron elaborados altares para la deificación de esta fruta.

Referencias

- 1 Merleau-Ponty, Maurice. Lo visible y lo invisible. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- 2 Lacan, Jacques. Seminario XI (1963-1964): Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós, 1996. P. 89: "Para él [Merleau-Ponty], el asunto es restaurar,[...] es reconstituir la vía por la que pudo surgir, no del cuerpo, sino de algo que él llama la carne del mundo, el punto original de la visión. De modo que, en esa obra inacabada, parece que vemos esbozarse algo así como la búsqueda de una sustancia innominada de la cual yo mismo, el vidente, me extraigo. De las redes, o los rayos, si se prefieren, de una iridiscencia de la que primero formo parte, surjo como ojo, emergiendo, en cierto modo, de lo que podría llamar la función de la voyure, de la "visura"."
 - 3 Merleau-Ponty, op.cit., p.164.
- 4 Cfr. Derrida, J. Pensar hasta no ver. Esta conferencia fue pronunciada por Jacques Derrida el 1º de julio de 2002 en Orta, Italia, y grabada y editada por Simone Regazzoni. Se publicó en francés bajo el título "Penser à ne pas voir" en Annali, Fondazione Europea del Disegno (Fondation Adami), 2005/r, Amalia Valtolina (ed.), Milán: Bruno Mondadori Editori, pp. 49-74: "Hay otra alternativa, otra alternancia, a ratos si queréis, pues cuando miro a alguien a los ojos --cuento aquí con la experiencia de cada uno-- debo escoger entre mirar los ojos vistos del otro y mirar los ojos videntes del otro."
- 5 Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenología de la percepción. Barcelona: Planeta-Agostini, 1993, p. 88: "Ver es entrar en un universo de seres que se muestran, y no se mostrarían si no pudiesen ocultarse unos detrás de los demás o detrás de mí."
- 6 Merleau-Ponty, Lo visible y lo invisible, op.cit., p.178: "[...]lo visible es siempre profundidad de una superficie inagotable: por eso puedo estar abierto a visiones distintas de la nuestra. Al realizarse éstas acusan los límites de nuestra visión de hecho, ponen de manifiesto la ilusión solipsista, que consiste en creer que todo límite sólo puede ser superado por sí mismo. Por primera vez, el vidente que soy yo se me hace realmente visible; por primera vez aparezco a mis propios ojos penetrado hasta el fondo."
 - 7 Ídem, p.168.

- 8 Merleau-Ponty, op. cit., p. 171.
- 9 Ídem, p. 173: "Como han dicho muchos pintores, me siento mirado por las cosas: mi actividad es idénticamente pasividad, lo cual constituye el sentido secundario y más profundo del narcisismo: no ver fuera, como lo ven los demás, el contorno de un cuerpo que se habita, sino, ante todo, ser visto por él, existir en él, emigrar a él, ser seducido, captado, alienado por el fantasma, de forma que vidente y visible se hacen recíprocos y va no se sabe quién ve y quién es visto."
- 10 Ídem, p.172: "Hemos de rechazar los prejuicios seculares que sitúan el cuerpo en el mundo y al vidente en el cuerpo, o, inversamente, sitúan el mundo y el cuerpo en el vidente como dentro de una caja."
- 11 Ídem, p. 176: "[...]mis dos manos [tocándose una a la otra] tocan las mismas cosas porque son las manos de un mismo cuerpo; cada una de ellas tiene su experiencia táctil; si, a pesar de ello, lo que tocan es lo mismo, es porque existe entre ella, a través del espacio corporal, como existe también entre mis dos ojos, una relación muy especial que hacen que sean un solo órgano de experiencia, como hace que mis dos ojos sean los canales de una sola visión ciclópea."
 - 12 Ídem, p. 179.
- 13 Levinas, Emmanuel. Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006. pp.58-59.
 - 14 Ídem, p.102.
 - 15 Ídem, p.103.
- 16 La idea de lo Infinito no busca anular el Yo, no es una trascendencia que destruya el egoísmo, la separatidad que goza de su unicidad vital. Levinas, op.cit., p.166: "Ser yo, ateo, en lo de sí, separado, feliz, creado: son sinónimos.[...] El Deseo metafísico que sólo puede producirse en un ser separado, es decir, que goza, egoísta y satisfecho, no proviene pues del gozo."
 - 17 Ídem, p.208.
- 18 Lacan, Jacques. Seminario XI (1963-1964): Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidos, cap. VI: La esquizia del ojo y la mirada, p. 81.
- 19 Ídem, p.109: "En la medida en que, en el seno de la experiencia del inconsciente, tratamos con este órgano –

determinado en el sujeto por la insuficiencia organizada en el complejo de castración- podemos darnos hasta qué punto el ojo está preso en una dialéctica de la misma índole."

- 20 Ídem, p.111: "[...]la relación de la mirada con lo que uno quiere ver es esa relación de señuelo. El sujeto se presenta como distinto de lo que es, y lo que le dan a ver no es lo que quiere ver. Gracias a lo cual el ojo puede funcionar como objeto a, es decir, a nivel de la falta (-□)."
- 21 Ídem, p. 90: "Aquí es donde yo afirmo que el interés del sujeto por su propia esquizia está ligado a lo que la determina –a saber, un objeto privilegiado, surgido de alguna separación primitiva, de alguna automutilación inducida por la aproximación misma de lo real, que en nuestra álgebra se llama objeto a."
- 22 Léase el largo ejemplo sobre los pescadores que da Lacan. Un fragmento del mismo, p. 103: "Estoy tomando la estructura a nivel de sujeto, pero ésta refleja algo que se encuentra ya en relación natural que el ojo inscribe en lo que respecta a la luz. No soy simplemente ese ser punctiforme que determina su ubicación en el punto geometral desde donde se capta la perspectiva. En el fondo de mi ojo, sin duda, se pinta el cuadro. El cuadro, es cierto, está en mi ojo. Pero yo estoy en el cuadro."
 - 23 Lacan, op.cit., p.91
 - 24 De no saber? De no tener?
- 25 Cfr. O'Doherty, Brian. Inside The White Cube: The Ideology of the Gallery Space. Berkeley.: California University Press, 1999.
 - 26 Lacan, op.cit., p.91
 - 27 Ídem, p.111.
 - 28 Ibíd.
- 29 Deleuze, G. y Guattari, ¿Qué es la filosofía? Barcelona: Anagrama, 1993, p.169: "Bien es verdad que toda obra de arte es un monumento, pero el monumento no es en este caso lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones presentes que sólo ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora. El acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación. No se escribe con recuerdos de la infancia, sino por bloques de infancia que son devenires-niño del presente."

- 30 ¿Se conoce la propia consciencia? ¿Es posible ser consciente de la propia consciencia? ¿Tiene la consciencia un nóumeno?
- 31 Morin, Edgar. El Método III: el conocimiento del conocimiento. Madrid: Cátedra, 1994.
 - 32 Ídem, p. 207.
- 33 Bateson, Gregory. Pasos hacia una ecología de la mente. Buenos Aires: Lohle-Lumen, 1985; p. 248.
- 34 Nota de Bateson: "Piénsese en la imposibilidad de construir un aparato de televisión que informara en la pantalla sobre todo el funcionamiento de sus partes componentes, incluidas de manera especial las partes que intervendrían en el suministro de esa información."
- 35 El libro de Frege en cuestión es el segundo volumen de Fundamentos de la aritmética, publicado en la primera década del s.XX.
- 36 Cf. Russell, Bertrand. Ensayos Filosóficos. Madrid: Alianza Editorial, 1968.
- 37 A la creatividad en la epistemología ha sido llamada también abducción o retroducción, para ponerla en relación con la inducción y la deducción, como se señala en los trabajos de Umberto Eco y Ángel Herrero, entre otros.
- 38 Wittgenstein: "I cannot observe my self unobserved[...]My own behavior is sometimes-but rarely- the object of my own observation. And this is connected with the fact that I intend my behavior". Citado en Sass, Louis A., "Instrospection, Schizophrenia , and the Fragmentation of Self", en Representations, no. 19, University of California Press, 1987, p.11.
- 39 Cf. Park, S. et al., "Imitation, Simulation, and Schizophrenia", in Schizophrenia Bull. 2008 July; 34(4): 698–707. Publicado en línea el 21 de mayo de 2008. Doi: 10.1093/schbul/sbn048
- 40 Pareyón, Gabriel. On musical self-similarity. Helsinki: International Semiotics Institute, 2011.
- 41 Foucault, Michel. El pensamiento del afuera. Valencia: Pre-Textos, 1997, p.7.
- 42 Pareyon, op.cit, p.92 citando a Varela et. al. "Autopoiesis: the organization of living systems: its

characterization and a model", in BioSystems, vol. 5, no. 4, 1974. pp. 187–196.

- 43 Para Nuevos Ojos (autorreferencia) utilicé una Canon EOS 550D (o T2i) en combinación con un lente de ampliadora Rodenstock Rodagon 180 mm f5.6 y un Yashica Yashinon 50mm f1.7. El factor de conversión de distancia focal (por no ser una cámara de sensor full-frame) de la 550D es de 1.6x. Así, el Rodagon se convierte en un 288mm y el Yashinon en un 80mm.
- 44 Cfr. Candiani, Tania . "Sin Método", parte del Proyecto Praxis , para Artium, País Vasco, 2013. http://www.artium.org/LinkClick.aspx?fileticket=vgHOp2a_PGA%3d&tabid=71&language=es-ES Accesado el 21 de marzo de 2014.
- 45 Por ejemplo, existen lentes de mejor transparencia por haber sido tratados con torio, un elemento radioactivo.
- 46 Lucien Clergue (Arles, 1934) fue el primer fotógrafo aceptado en la Academia de Bellas Artes del Instituto de Francia (2006). Su tesis doctoral Langage des sables, la cual contenía

- solamente fotografías (sin texto escrito), fue prefaciada por Roland Barthes en 1980.
 - 47 Bataille, G. El ojo pineal. Valencia: Pre-textos, 1997.
- 48 Cf. el concepto de síntesis granular iniciado por Xenakis y Gabor en la investigación musical del siglo XX en, por ejemplo, Rocha, Manuel. Les techniques granulaires dans la synthèse sonore. Tesis doctoral, Paris, Universidad Paris VIII, 1999.
- 49 Tournier, Michel. Vendredi ou les limbes du Pacifique, Paris : Gallimard, 1972. "El sujeto es un objeto descalificado. Mi ojo es el cadáver de la luz, del color. Mi nariz es todo lo que queda de los olores cuando su irrealidad ha sido demostrada. Mi mano refuta la cosa sostenida. A partir de ahí, el problema del conocimiento nace de un anacronismo. Implica la simultaneidad del sujeto y del objeto del cual quisiera aclarar sus misteriosas relaciones. Mas el sujeto y el objeto no pueden coexistir, porque son la misma cosa, integrada primero al mundo real, luego lanzada a la escoria." P.105 . La traducción es mía.

Artes visuales y creatividad: un estado de la cuestión

Rafael Penroz Vicencio

RESUMEN: El siguiente artículo propone el estado de la cuestión de una crítica a la creatividad en tanto dispositivo de producción de capitales simbólicos que determinan una política estética de reparto asimétrico. En la actualidad y de forma habitual, nos referimos a la creatividad como una cualidad inmanente, genética o endémica de la raza humana, incluso como un derecho. Pero no siempre fue así. Como vocablo se empezó a difundir hace unos 250 años, cuando decayó el mecenazgo y emergió el moderno mercado del arte. No es casualidad ni tampoco predestinación que las artes y otras industrias humanas hayan tomado un curso sistemático imbricado a la emergente estructura del mercado de capitales. La creatividad exige un orden biopolítico en relación a los modos de producción sociales, intensificados en la industria cultural contemporánea. Aunque los productores de artes visuales se adhieran a una ética democrática y libertaria, el ajuste a un marco teológico-mítico en tanto "creadores" sobredetermina su producción como policía de administración y reparto de lo sensible, cómplice de una estructura de dominación y explotación.

Penroz Vicencio, Rafael. (2017). "Artes visuales y creatividad: un estado de la cuestión". AV Investigación 7-2017, Revista Académica del CINAV-ESAY, pp. 67-88.

> Recepción: 15 de septiembre de 2016 > Aceptación: 5 de octubre de 2016

7•2017•Revista Académica del CINAV-ESAY

Tanto la deconstrucción analítica como la imaginación crítica en torno a las fracturas entre los signos son modos de rebeldía que le niegan poder de intimidación a la abstracción del hipercapitalismo como "sistema total" que se autorrepresenta en la lógica indesmontable de su sistematicidad absoluta.1

Nelly Richard

La creatividad como política estética

e la misma forma que el evolucionismo se ha opuesto al creacionismo en el pensamiento científico moderno, ha llegado el tiempo en que este debate tome lugar en el campo de las artes visuales. El creacionismo ha sido aceptado sin mayores cuestionamientos hasta hoy por la mayor parte de la comunidad de productores y consumidores de arte.

En la era moderna hemos naturalizado un reparto socioeconómico desigual que afecta a la mayoría de los artistas visuales en el mundo. A diferencia de las formas de explotación presentes en otras industrias que han provocado movimientos revolucionarios, en el arte la explotación, es decir, la estrategia de producción de plusvalor, no se manifiesta claramente bajo una estructura de empleado y patrón. El artista no se ve obligado a vender su cuerpo a un empleador, pero sí su consciencia y su imaginación. Quien usufructúa de su excedente no es un amo sino la colectividad agenciada. Vende su consciencia al sistema del arte y éste, en su totalidad, paga a los amos con el tributo de la renovación de la fe en el sistema de explotación y su inamovilidad. Esta utilidad no es menor ya que en el mundo imagen, la imagen del hombre libre se ha reducido al artista. Para que la fe en un sistema de reparto desigual sobreviva en la era de la visualidad científica, se ha requerido de toda una epistemología fundacional Richard, Nelly 2007 "Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes" en: Fracturas de la memo-

ria, México: FCE, pp.95-106.

que la justifique. El conjunto de saberes dogmáticos con los que identificamos al mundo premoderno, basados en la superstición y el maniqueísmo que atribuye todo poder y todo origen a un acto mítico de creación divina, sobrevive en el sistema del arte activándose permanentemente como creatividad. El conjunto de mitos sobre los cuales se funda la academia moderna de las artes visuales tiene una raíz común que se contradice con las ideas libertarias y científicas.

Partamos por un cliché con el que la mayor parte de los artistas coincide: un artista no se hace sino que nace. Esta creencia se asemeja mucho al lugar común ultraderechista de diferencia de clases, que nos indica que la clase se hereda y no se compra. El objetivo fundamental de una escuela de arte, formar artistas visuales, está reñido radicalmente con este prejuicio tradicional. Quien desee ser artista o se sienta artista, debe tener el derecho a serlo y a ejercer su profesión con libertad y apoyo comunitario. Para que el campo de las artes visuales entre en la modernidad y desarrolle una epistemología y una capacidad acreditada de arbitraje autónomo para sus investigadores, la academia debe combatir los antiguos prejuicios que ligan lo artístico con el talento, la superioridad sensible de unos sobre otros y, principalmente, el canon creacionista que liga la producción artística a una estructura teológica que, mediante ritos de discriminación, elije a sus cómplices y rechaza a los disidentes. El análisis que he realizado en esta tesis incorpora conceptos críticos cruzados que atraviesan los límites de los estudios culturales², los estudios de la cultura visual³ y las artes visuales⁴. El objetivo principal estará enfocado en la disociación de los conceptos de creación y arte, para generar un debate acerca de la relevancia o la irrelevancia de la creatividad en la

² En adelante EC.

³ En adelante ECV.

⁴ En adelante AV.

enseñanza de las AV. La observación elemental que ha desatado este análisis crítico es la aparición de una escena de masificación de la educación artística y la consecuente insuficiencia de oferta laboral para ejercer una profesión, que sigue estructurándose bajo cánones de exclusión tradicionales que favorecen la diferencia de clases. Por lo tanto, la creatividad será propuesta como política estética representativa del pensamiento reaccionario tradicional y su oposición, la investigación libre, será propuesta como una metodología estética política adecuada para la construcción de una nueva epistemología para las artes.

La etimología de crear: *creare* (engendrar, tener hijos) en latín, y a la vez su raíz indoeuropea *ker* que deriva en las palabras cereal, crecer y criollo, nos impulsa a asociar al término con la actividad agrícola, que origina también vocablos relativos a la cultura.

Esta es una noción bastante pragmática y secular, que nos puede ayudar desde un comienzo a trazar una separación entre un razonamiento filosófico y uno teológico acerca de lo creativo. Sin embargo, la mayoría de los pensadores que han escrito acerca de la creación como concepto en las artes, se refieren a ésta desde su referencia bíblica. Es decir, al acto divino de creación a partir de la nada, creatio ex nihilo. Esto resulta relevante puesto que la palabra "creativo" es un neologismo y por eso es importante comprender más allá de su origen etimológico, el sentido de inmanencia que tiene para nosotros en la actualidad. Debemos considerar la compleja relación de lo creativo con la novedad, el cambio, el progreso y la transformación, pero a la vez tener en cuenta la certeza de que esto es incierto. Aunque para efectos de este texto examinaremos el contexto de interpretación actual, resulta interesante revisar el trazado histórico de su desarrollo semántico.

Por su potencial herético, la palabra creación no se ocupó más que para lo teológico hasta el siglo XVII. En ese siglo el poeta polaco Kazimierz Maciej Sarbiewski escribió que "el poeta no sólo inventa y de cierta manera construye, sino que también crea de nuevo"5.

Desde ese momento se empieza a usar el término en la crítica poética, extendiéndose a las bellas artes, campo en que se le agrega al sustantivo artista el adjetivo creador y, luego, el predicado compuesto genio-creador. Esta distinción le brinda al artista una ventaja de cualidades semi-divinas y misteriosas, estableciendo desde la creación de la obra una diferencia con el acto herético de suplantación del creador divino (no crea el mundo sino un mundo), planteando una similitud tópica –icónica- y no una equivalencia indexical.

El genius, espíritu del lugar o del cuerpo, implica algo entre el temperamento, la virtud y el talento. Una cualidad borrosa que nombra lo sublimeinconsciente o el ser mítico/místico que habita en un cuerpo o lugar, que de manera espontánea y maravillosa controla o descontrola la conciencia y la razón, haciendo aparecer lo nuevo como "de la nada".

En el proceso de sacralización del arte moderno ha sido fundamental el papel del genio creativo, una denominación que se expande desde las artes hacia otras disciplinas llegando -en el siglo XX- a su apoteosis con el genio-creativo de las finanzas, un semidiós que en el mundo del capital goza del prestigio "artístico" de poder generar dinero sin trabajar, es decir, sin enajenar su cuerpo. Como un artista liberal, logra lo que para el trabajador es imposible e inimaginable: romper con la tradición y la condena del eterno retorno, superando la explotación, y como hombre libre obsequiarnos la fantasmática visión de su ejemplo como "lo nuevo". Ese era precisamente el objetivo de los artistas renacentistas que alabó Vasari. No hay que olvidar que el sueño de Leonardo fue ennoblecer la pintura, una bella metáfora de la superación de

⁵ Tatarkiewicz, Władysław 1993:238-257 cita a Kazimierz Maciej Sarbiewski en *De perfecta poësi*.

clase del pintor. Este ejemplo nos debe remitir también al hombre nuevo maquiavélico, el príncipe, que manteniendo su fe y convicción piadosa, debe estar dispuesto a desobedecer la ley de Dios en aras de una aspiración mayor. La creatividad como aspiración (e inspiración) divina, ha sido el motor simbólico del progreso modernista, y el hecho de estar íntimamente ligada al pensamiento teológico vuelve necesario un análisis más profundo de la función estética que tiene este concepto en la cultura.

Si aceptamos la definición de cultura que propone Stuart Hall⁶ y consideramos una forma total de vida a la suma de diversas posiciones dentro de un concepto general de capitalismo globalizado (como "capitalismo tardío", "capitalismo cultural" "capitalismo cognitivo", "capitalismo relacional", "capitalismo de los afectos" o "hipercapitalismo"), contexto que incorpora los litigios políticos y diferencias arbitrarias presentes en la vida social inmersa en éste -sistema/complejo- como realidad total, es posible diagramar un plano general del campo de la cultura equivalente a su mercado. En ese plano, las AV aparecen como un campo ubicuo en tanto división del trabajo y planificación determinada por la industria cultural, como lo analizó extensamente la Escuela de Frankfurt⁷. Los conflictos, tensiones,

6 Hall, Stuart. 2010:32 "Es en este contexto que la "teoría de la cultura" es definida como "el estudio de las relaciones entre elementos en una forma total de vida". La "cultura" no es una práctica, ni es simplemente la suma descriptiva de los "hábitos y costumbres" de las sociedades, como tiende a volverse en ciertos tipos de antropología. Está imbricada con todas las prácticas sociales, y es la suma de sus interrelaciones." Horkheimer y Adorno 1988:3 "La industria realiza el esquematismo como el primer servicio para el cliente." [...] "Incluso si la planificación del mecanismo por parte de aquellos que preparan los datos, la industria cultural, es impuesta a ésta por el peso de una sociedad irracional ---no obstante toda racionalización—, esta tendencia fatal se transforma, al pasar a través de las agencias de la industria, en la intencionalidad astuta que caracteriza a esta última. Para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el diferencias y litigios observables en las AV serían, según la lógica de la industria cultural, equivalentes a los conflictos observables en cualquier industria en tanto las fuerzas productivas sean determinadas por la estructura del capital. Una reducción así de clara sería fácil de superar destruyendo la infraestructura del capital como lo intentó un puñado de artistas que, como Malevich, creyeron poder pulverizar las bellas artes burguesas mediante una vanguardia iconoclasta, o bien interrumpiendo los ritos de la superestructura aurática de las artes plásticas como intentaron algunos lectores de Benjamin, desplazando su producción hacia las AV de reproducción tecnológica y la politización del arte. Sin embargo, las construcciones simbólicas del capital -estrategia de tácticas pragmáticas y de sentido común-resultan ser más eficaces que las utópicas estrategias analíticas e idealistas para la emancipación del arte, al punto que, como la mano invisible de Adam Smith, todo movimiento de avanzada retorna inevitablemente a la retaguardia del mercado del arte, donde finalmente se somete. La crítica acusa a la industria de coerción y divide a los artistas entre cómplices y víctimas. El arte político resulta ineficaz o inútil en las luchas por la emancipación.

Esta problemática en el arte contemporáneo ha sido denominada apórica por un considerable número de teóricos del arte, mientras que investigadores cercanos al giro cultural como Jacques Rancière y Nicholas Mirzoeff han centrado las determinantes simbólicas para una nueva eficacia política del arte en las representaciones sociales del consumidor más que las del productor. El estado apórico del arte no sería producto de la perversidad de la industria y el cinismo de los artistas, sino de la aparición de innumerables formas de insurgencia a partir de la mediación de toda producción artísticavisual en dispositivos reproductores de imágenes. La cultura visual, ha dicho Mirzoeff, implicaría un acercamiento a la antropología del consumidor de

esquematismo de la producción."

imágenes que se enfoca en buscar con la mirada "información, significado o placer... en interface con la tecnología visual" y ya no con el productor, sus ideas, la empatía, la solidaridad y el afecto que el espectador le debía. El arte en la cultura visual no implicaría una relación entre un espectador y un artista mediante la obra sino entre un consumidor y un producto mediado por el efecto que el mirar a través de un dispositivo le provoca. El artista sería tan producto como la obra. En el mundo-imagen, la obra de arte es una imagen igual que cualquier otra imagen, y el artista otra imagen sujeta al mismo régimen escópico9.

La obra de arte contemporánea no sería una obra autónoma sino un medio para la mitificación de una forma de arte total, encargada de imponer una sola estética global, un solo sentido, un solo reparto que nos recuerda a Mussolini y su admiración por Gabriele d'Annunzio: rinnovare o morire.

Cuando Guy Debord denunció el mundoespectáculo¹⁰ ya era demasiado tarde para dar un paso atrás. En 1969 ya estábamos inmersos en lo que

hoy llamamos mundo-imagen. En su idea de mundo espectáculo todavía vemos la retórica de la teoría crítica y la necesidad de representar en el espectador a un sujeto que espera ser complacido, sorprendido o divertido. Enajenado y pasivo, el espectador de Debord se deleitaba en el placer de la visión fetichista ligada al deseo. Disfrutaba, como lo decía Lacan, de litros y litros de Coca-Cola, sin obtener jamás satisfacción sino el malestar de una panza hinchada. Ese ya no era el espectador crítico ni el diletante o el flâneur de la sociedad burguesa del siglo XIX, ni siquiera el proletario buscando entretención. El que describe Debord es un consumidor. Pero es un consumidor patético, enajenado, sufriente y victimizado. Lo que hace Debord es ampliar la noción marxiana de extrañamiento del trabajador al extrañamiento de la sociedad completa, en un proceso de proletarización total al que llama espectáculo¹¹. Al establecer una división entre activos y pasivos representada por el hacer y el contemplar, da expresión a un nuevo reparto estético que se gestó durante los 60's, que sancionaba la pasividad confirmando la inferioridad del espectador. El arte no-objetual, el arte procesual y expandido, la instalación, la performance, el arte participativo y relacional, entrarán en escena para saldar esa brecha, exigiéndole al espectador su participación en el proceso creativo, como medio para redimirlo de su ignorancia y enajenación. Con esto los artistas contemporáneos no hacen más que ensanchar la brecha entre el artista y el público, sometiendo al observador a una prueba de taxonomía de lo sensible que seguro reprobará. El artista, como

⁸ Mirzoeff, Nicholas 1988: 3-13. "What is visual culture?"

Jay, Martin 2003: 221-251. Martin Jay manteniendo un sentido abierto del término, describe los regímenes escópicos de la modernidad como "[...] un terreno en disputa, antes que un conjunto armoniosamente integrado de teorías y prácticas visuales" pero nos da a entender que las diferentes formas de ver que han dominado la cultura han estado siempre ligadas a las tecnologías escópicas de cada época, y éstas han sido determinadas por las necesidades de control visual de los medios de producción.

Debord, Guy 1995:18 "La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas."

¹¹ Ibid:16 "Con la separación generalizada del trabajador y de su producto se pierde todo punto de vista unitario sobre la actividad realizada, toda comunicación personal directa entre los productores. Con el progreso de la acumulación de los productos separados, y el progreso de la concentración del proceso productivo, la unidad y la comunicación vienen a ser el atributo exclusivo de la dirección del sistema. El éxito del sistema económico de la separación es la proletarización del mundo.

sabio visionario, se decepciona del espectador que se niega a participar o que no comprende su visión, cuyo concepto creativo requiere formarse en la mente del espectador mediante la concentración exclusiva, o mediante su colaboración para "completarlo".

El espectador se emancipa ignorando al artista y su propuesta, despreciando sus ideas, para preferir las propias. El espectador emancipado¹² deviene un consumidor activo. Como consumidor, el ejercicio de su libertad posible será la libre elección e interpretación de lo que ve, no ve, o desea ver, que serán sus derechos de mirada¹³. Los artistas críticos, autoproclamados anti-comerciales, fuera de la lógica del mercado y separados del consumidor, se ven obligados a formar sectas secretas en complicidad con instituciones para mantener la diferencia entre arte culto y arte "ignorante", generando un nuevo mercado de reanimación de la maquinaria estatal, que se vanagloria de ser patrocinador y defensor de la verdadera cultura, perdida en la enajenación mundana de la globalización. Astutamente, los artistas que también son consumidores en el mercado del

Rancière 2010:23 "No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que pone en práctica el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia."

Gómez-Moya 2012:17 "Precisamente donde la antigua concepción de los derechos del hombre, en tanto que mirada natural, aparecía como una virtud preexistente y libre de medios, ahí la téchne comienza a asomarse como un prótesis científica para reforzar esa mirada original. De aquello se desprende que el derecho a ver en el archivo -con la tecnología subsidiaria pertinente- constituye en sí mismo un derecho de mirada*." *En la nota al pie, Gómez-Moya aclara el sentido de "mirada" que utiliza, y que comparto en esta tesis: "Conviene señalar que preferimos usar "mirada", look, por su vínculo con la subjetividad política antes que "ver", see, propio de cierta actividad fisiológica. No obstante, también cabe advertir de esta varianza irresoluta que se da en la traducción de diferentes textos derivados de la literatura anglosajona. En este ensayo ambas nociones aparecerán reconociendo aquellas irregularidades discursivas."

arte, aprovechan la gestión institucional para brincar a mercados más exigentes que requieren de cierta "prueba de blancura", una garantía institucional sobre la calidad de su producto similar a una norma ISO¹⁴. El consumidor de hoy ha evolucionado en un sujeto astuto, calculador y quizás perverso, como lógica de resistencia a la sujeción de los poderes del mercado.

Hoy vemos consumidores a quienes la sorpresa no les sorprende y "esperan lo inesperado"¹⁵.

Vemos en todas partes consumidores impacientes que se aburren fácilmente, y que consideran al mundo como un anaquel o un catálogo

ISO: sigla en inglés para Organización Internacional de Estandarización. "Las Normas Internacionales ISO aportan una contribución positiva al mundo en que vivimos. Facilitan el comercio, la difusión del conocimiento, diseminan los avances innovadores en tecnología, y comparten buenas prácticas de gestión y evaluación de la conformidad. ISO hace uso óptimo de los recursos que le son asignados por partes interesadas elaborando solo aquellas normas para las cuales existe una clara necesidad en el mercado. Esta labor es llevada a cabo por el aporte de expertos provenientes de los sectores industriales, técnicos y empresariales que han solicitado las normas, y que posteriormente las ponen en uso. A estos expertos se les pueden unir otros con conocimientos relevantes, tales como los representantes de las agencias gubernamentales, laboratorios de ensayos, asociaciones de consumidores y la academia, y por las organizaciones internacionales gubernamentales y no gubernamentales. Las Normas Internacionales ISO representan un consenso global sobre el estado del arte en la tecnología o las buenas prácticas en estudio." http://www.iso.org/iso/private_standards-ES.pdf

Morin 1999:3 "La fórmula del poeta griego Eurípides que data de hace 25 siglos está ahora más actual que nunca. « Lo esperado no se cumple y para lo inesperado un dios abre la puerta ». El abandono de los conceptos deterministas de la historia humana que creían poder predecir nuestro futuro, el examen de los grandes acontecimientos y accidentes de nuestro siglo que fueron todos inesperados, el carácter en adelante desconocido de la aventura humana, deben incitarnos a preparar nuestras mentes para esperar lo inesperado y poder afrontarlo. Es imperativo que todos aquellos que tienen la carga de la educación estén a la vanguardia con la incertidumbre de nuestros tiempos."

de productos en oferta. Con las vidas ejemplares exhibidas masivamente se ha desarrollado una cultura ansiosa por la aventura y la indeterminación, radicalmente anticonservadora y antitradicional, que puede ser fetichista, narcisista, crítica y disidente simultáneamente. Podemos ser pasivos o activos, pacifistas o activistas, revolucionarios y reaccionarios al mismo tiempo. Lo que ha sido descrito como cinismo posmoderno parece ser una forma de resistencia semiótica, de negación de un sentido único, una representación social que demanda polisemia y sobre todo, libertad absoluta en la vidaespectáculo. Vivimos en una sociedad consciente de que el espectáculo y el consumo no son la vida real pero, a la vez, le tememos a la vida real pues ésta ha sido colonizada por las fuerzas del capital y cualquier intento de ocupación será castigado. Por eso lo real sólo puede ser traumático. En el espectáculo, como consumidores, al menos tenemos derechos y podemos cambiar todo como quien cambia de canal. Una estudiante de mi clase de dibujo justificó la entrega de una serie de dibujos de empaques de papas fritas como "antropología visual" argumentando que "uno debería poder elegir las temáticas de su producción, como elijes entre Sabritas y Chetos¹⁶. Su idea era oponerse a un ejercicio de campo que le exigía salir a dibujar personas a la calle en un paseo cuyo rumbo iba a ser determinado por el interés que le provocara la gente que iba apareciendo. Los estudiantes prefieren no salir del salón de clases y hacer "volar" su imaginación. Esta forma de cambio permitida por la hegemonía absoluta del orden del capital, es la creatividad. Cambiar todo para no cambiar nada. Frente a esta opción, mi propuesta "situacionista" pasó a ser "tradicional" y aburrida. El disentimiento se puede dar sólo en ese plano, todo que elegir, todo que ver, todo que hablar y nada que hacer. Nuestra capacidad de disentir ha sido desplazada a la virtualidad del mercado y esto se ha intensificado con la aparición de un lenguaje común que domina la sociedad globalizada: la imagen digital. El mundo-imagen-digital se ha transformado en el archivo, campo de pruebas y lugar para sublimación¹⁷ de la vida. En la bidimensionalidad informática todo es posible. La bidimensionalidad nos afecta tanto como la tridimensionalidad, pues el ver es un proceso reflexivo y sensitivo a la vez. Queremos verlo todo porque ver es un proceso cognitivo. Sobre todo lo nuevo, lo prohibido, lo oculto. Pensamos que la aparición espectacular de lo nuevo, la visibilidad y la revelación de lo invisible y lo desaparecido, es la función política de lo creativo. Por eso, una posición disidente, rebelde, insurgente es más interesante que una tradicional. Y mientras más interesante, más deseable y más valorada se vuelve, pues funciona como objeto del deseo, como fetiche de lo real perdido en el mundo virtual de la mercancía. Bajo esta creencia, el mundo del arte es el mercado del arte que abarca todo el campo, como el mercado cultural abarca la cultura. En esta situación, el arte disidente como anti-arte, es creatividad pura, mercancía pura, desinteresada e indiferente. También, hay que decirlo, hay formas de "creatividad interesada" que mueven el arte popular y el comercial. Sin embargo, para efectos de esta tesis, me he limitado al análisis del sometimiento de lo que durante décadas hemos pensado que constituye la reserva crítica de una humanidad homogenizada: el arte contemporáneo crítico. En su práctica se esconde la esencia de la mitificación del arte-mercancía: el rito de separación de clases y la recompensa material del acto de fe, tal como lo podemos leer en la parábola de los talentos que narra Jesús a sus discípulos:

"Es también como un hombre que, al ausentarse,

^{16 &}quot;Sabritas" y "Cheetos" son dos conocidas marcas de frituras comestibles en México.

¹⁷ Lacan 1995:9 "La sublimación no es sin el cuerpo pero es "una manera refinada de suplir la ausencia de relación sexual, fingiendo que somos nosotros que le imponemos obstáculos".

llamó a sus siervos y les encomendó su hacienda: a uno dio cinco talentos, a otro dos y a otro uno, a cada cual según su capacidad; y se ausentó. Enseguida; el que había recibido cinco talentos se puso a negociar con ellos y ganó otros cinco. Igualmente el que había recibido dos ganó otros dos . En cambio el que había recibido uno se fue, cavó un hoyo en tierra y escondió el dinero de su señor. AI cabo de mucho tiempo, vuelve el señor de aquellos siervos y ajusta cuentas con ellos. Llegándose el que había recibido cinco talentos, presentó otros cinco, diciendo: "Señor, cinco talentos me entregaste; aquí tienes otros cinco que he ganado." Su señor le dijo: "!Bien, siervo bueno y fiel!; en lo poco has sido fiel, al frente de lo mucho te pondré; entra en el gozo de tu señor." Llegándose también el de los dos talentos dijo: "Señor, dos talentos me entregaste; aquí tienes otros dos que he ganado." Su señor le dijo: "!Bien, siervo bueno y fiel!; en lo poco has sido fiel, al frente de lo mucho te pondré; entra en el gozo de tu señor." Llegándose también el que había recibido un talento dijo: "Señor, se que eres un hombre duro, que cosechas donde no sembraste y recoges donde no esparciste. Por eso me dio miedo, y fui y escondí en tierra tu talento. Mira, aquí tienes lo que es tuyo." Mas su señor le respondió: "Siervo malo y perezoso, sabías que yo cosecho donde no sembré y recojo donde no esparcí; debías, pues , haber entregado mi dinero a los banqueros, y así, al volver yo, habría cobrado lo mío con los intereses. Quitadle, por tanto, su talento y dádselo al que tiene los diez talentos. Porque a todo el que tiene, se le dará y le sobrara; pero al que no tiene, aun lo que tiene se le quitará. Y a ese siervo inútil, echadle a las tinieblas de fuera. Allí será el llanto y el rechinar de dientes."18

Se premia con distinción de clase y riqueza a quien mimetiza el acto divino de la creación demostrando ingenio, sacrificio y esfuerzo. La creatividad, esgrimida como herramienta para

Mateo:25, 14-30 Biblia de Jerusalén

el cambio y el disentimiento, deviene a su vez, herramienta del más profundo conservadurismo al escindir al creador de la comunidad trabajadora sancionada como mediocre. El acto creativo es, entonces, un acto de reparto, un acto de violencia estética que impone políticamente una lógica de división asimétrica que justifica la supremacía de una clase de individuos sobre otros y que, por ende, determina la arquitectura social desde la diferencia y no desde la igualdad. Es por lo tanto un acto policial cuya función es mantener el orden jerárquico tradicional y prevenir la insurgencia. La creatividad, cualidad suturada al autor en tanto mito fiduciario que el dios de los cristianos le confiere a quien sigue sus pasos, es una forma particular de estética política, un proceso de estetización de la vida política¹⁹ que naturaliza la desigualdad y sabotea la voluntad de trabajar de forma colectiva en otra cosa que no sea la guerra²⁰.

18

¹⁹ Benjamin 2003:96-97

Ibídem. "Todos los esfuerzos hacia una estetización de la política culminan en un punto. Este punto es la guerra. La guerra, y sólo la guerra, vuelve posible dar una meta a los más grandes movimientos de masas bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad heredadas. Así se formula el estado de cosas cuando se lo hace desde la política. Cuando se lo hace desde la técnica, se formula de la siguiente manera: sólo la guerra vuelve posible movilizar el conjunto los medios técnicos del presente bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad. "[...] la estética de la guerra actual se presenta de la manera siguiente: cuando la utilización natural de las fuerzas productivas es retenida por el ordenamiento de la propiedad, entonces el incremento de los recursos técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía tiende hacia una utilización antinatural. Ésta se encuentra en la guerra, cuyas destrucciones aportan la prueba de que la sociedad no estaba madura todavía para convertir a la técnica en un órgano suyo, de que la técnica no estaba todavía suficientemente desarrollada como para dominar las fuerzas sociales elementales. La guerra imperialista, en sus más terroríficos rasgos, está determinada por la discrepancia entre unos medios de producción gigantescos y su utilización insuficiente en el proceso de producción (con otras palabras, por el desempleo y la escasez de medios de consumo. La guerra imperialista es una rebelión de la técnica que vuelca

La policía creativa

La creatividad es una política estética de la visualidad que sujeta las AV a la estructura del mercado. Las políticas estéticas, antagónicas a las estéticas políticas²¹, han sido distinguidas por Jacques Rancière como normativas policiales ejercidas sobre la multitud (demos) para el control y reparto de lo sensible²². El único sentido persistente y que permea transversalmente tanto el arte crítico como el comercial es la creatividad. La creatividad es hoy una demanda del mercado y está imbricada a las necesidades y deseos, creados y genuinos, de un nuevo hombre nuevo: el consumidor. La creatividad es una representación social promovida por el poder, no es reprimida y goza de tal inmunidad, que sin temor a equivocarnos podemos decir que se trata de un concepto sacralizado. Su desmontaje ofrece amplia oposición ya que la creatividad como significado naturalizado y cotidiano, representa la libertad absoluta para imaginar y materializar

sobre el material humano aquellas exigencias a las que la sociedad ha privado de su material natural."

Rancière 2006:17. "[...] lo político es el encuentro de dos procesos heterogéneos. El primero es el del gobierno. Este consiste en organizar la reunión de los hombres en comunidad y su consentimiento, y descansa en la distribución jerárquica de lugares y funciones. A ese proceso le daré el nombre de policía. El segundo es el de la igualdad. Este consiste en el juego de prácticas guiadas por la presuposición de la igualdad de cualquiera con cualquiera y de la preocupación por verificarla. El nombre más apropiado para designar este juego es emancipación."

Rancière 2009:9. "Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto."

cualquier forma original. No quisiera orientar este texto hacia la indagación de un momento fundacional del sentido actual ya que ésta no es una tesis de historia, pero me parece importante preguntarse en qué momento la imaginación, la poesía y la técnica fueron sustituidas por un término que parece representar todos los procesos del arte juntos? ¿Quiénes y por qué han conferido a esta palabra tanto poder y un significado tan universal y pragmático a la vez, a pesar de su esoterismo, a pesar de ser una metáfora, una trasnominación, incluso una metonimia del acto divino, aplicada en el mundo secular de la economía con un entusiasmo hasta sacrílego?

La pasión irreflexiva con la que se defiende la creación en el campo de las AV y su popularidad son tales, que se ha vuelto necesario un análisis crítico del concepto porque ha devenido símbolo de un proceso policial de exclusión. Si bien la creatividad le ha aportado una cara "humana" al capitalismo²³, diversificándolo y ofreciendo mayor libertad de acción y elección, el orden social en general y las desigualdades sufridas por los artistas (y todo el mundo -no-rico) no ha variado mucho desde el siglo XVIII. Las políticas estéticas del capitalismo, aunque difunden un discurso de inclusión y diversidad progresista en la superficie, han sido construidas desde una división clasista que definió Alexander Gottlieb Baumgarten como estética en el Siglo de las Luces. La hipótesis estética que Baumgarten centró en la percepción de la belleza y que Kant amplió a lo sublime, da por hecho que la belleza emana de la contemplación de la naturaleza al reconocer en ella la perfección de la creación divina. Naturalizado esto, el arte inspirado en la creación evoluciona como analogía secular de la misma, representando

23 S. □ i□ ek 2011: 459 "También podemos afirmar que en la actualidad estamos viviendo una versión perversa de este capitalismo con rostro humano en la forma de un socialismo para ricos. Si eres lo bastante rico, el sistema te salvará, hagas lo que hagas; si no lo eres, te dejará caer."

la belleza natural en la creación artística autónoma –sin necesidad de la naturaleza-. El juicio estético fundamentado en la extraordinaria capacidad del genio artístico para percibir lo suprasensible y representar lo bello y lo sublime, hoy se puede entender como un resabio pre-crítico en el discurso analítico kanteano, sujeto aún al orden teológico "visual" de superioridad e inferioridad.

El clasismo y racismo de Kant se deja ver en "Lo bello y lo sublime", texto en que compara lo sublime de la raza blanca europea con la vulgaridad de la raza negra:

Los negros de África carecen por naturaleza de una sensibilidad que se eleva por encima de lo insignificante. El señor Hume desafía a que se le presente un ejemplo de que un negro haya mostrado talento, y afirma que entre los cientos de millares de negros transportados a tierras extrañas, y aunque muchos de ellos hayan obtenido la libertad, no se ha encontrado uno sólo que haya imaginado algo grande en el arte, en la ciencia o en cualquiera otra cualidad honorable, mientras entre los blancos se presenta frecuentemente el caso de los que por sus condiciones se levantan de un estado humilde y conquistan una reputación ventajosa. Tan esencial es la diferencia entre estas dos razas humanas; parece tan grande en las facultades espirituales como en el color. La religión de los fetiches, entre ellos extendida, es acaso una especie de culto idolátrico que cae en lo insignificante todo lo hondo que parece posible en la naturaleza humana. Una pluma de ave, un cuerno de vaca, una concha o cualquier otra cosa vulgar, una vez consagrada con algunas palabras, se convierte en objeto de reverencia y de invocación en los juramentos. Los negros son muy vanidosos, pero a su manera, y tan habladores, que es preciso separarlos a golpes.²⁴

Este texto dibuja un diagrama policial de visualidad y, aunque introduce conceptos seculares

24 Kant 1786:327

como gusto y preferencia, los rebaja a la categoría de fetichismo e idolatría. El orden que propone no supera los cánones clásicos sino que los adapta a la retícula moderna de la visualidad, como en un organigrama: de lo divino a lo profano; desde lo particular/universal hasta lo múltiple/nominal. Dios (particular/universal) arriba, los hombres (múltiples/nominales) abajo. Su argumentación refuerza el orden monoteísta para distribuir la población según su capacidad estética de distinguir la belleza y lo sublime suprasensible. En la punta de la pirámide se ubican los fieles y cultos, y los infieles e ignorantes abajo, sujetos al orden ocularcentrista de la vigilancia para mantenerles en su lugar designado, tal como en una plantación supervisada.

Rancière se refiere a la política estética como el forzamiento de un reparto desde el poder mediante el sometimiento policial. El reparto policial sensible -observable- es un reparto biopolítico de cuerpos separados en clases según el designio del poder. Es el caso del reparto estético fundamentado por Kant en su Crítica del Juicio, que incorpora el arte al canon de lo bello y lo sublime, separándole de la artesanía y la técnica como actividades subalternas²⁵. En consecuencia, el concepto liberal de autonomía del arte dará origen a la industria cultural como un lugar donde se repartirán mayores utilidades a los que cumplan con el canon de representación mítica de lo suprasensible. Posteriormente, para sumarse a los procesos productivos modernos, se mecanizará la industria programando la homogenización y la purificación ideológica de sus productores mediante la academia, y del espectador/consumidor mediante la educación escolarizada y los medios de propaganda masiva. Considerando esto no resulta

25 Rancière 2009:9 "El animal hablante, dice Aristóteles, es un animal político. Pero el esclavo, si es que comprende el lenguaje, no lo "posee". Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de cosas comunes porque no tienen el tiempo de dedicarse a otra cosa que su trabajo. No pueden estar en otro sitio porqueel trabajo no espera."

extraña la crisis representacional sintomatizada en el pastiche, la hibridación y el eclecticismo relativista de la teoría posmoderna, que no tiene su origen en un discurso "posmoderno" sino en la contradicción radical entre los discursos emancipadores de las ideologías modernas y el determinismo profundo de las estrategias de visualidad que regulan la vida diaria. La crisis en la representación visual de las estéticas políticas se delata, más allá de un estado apórico, en la resistencia sostenida por la comunidad que demanda cambios en las instituciones. Una contradicción cotidiana se observa claramente en el ejercicio de separación que practicamos regularmente en las escuelas de arte, clasificando a los profesores como sabios y a los alumnos como ignorantes. Rancière ha logrado sintetizar este conflicto de manera brillante desplazando el razonamiento historicista hacia el presente como escena de distribución. Esto nos permite desde el análisis de las situaciones cotidianas de separación, identificar razonamientos que fundamenten el retorno a escenas que pensábamos superadas, más allá del mito del origen en un momento puntual de reparto fundado en la narración de un vencedor. De este modo, en su análisis de las teorías de Joseph Jacotot en "El maestro ignorante" 26, Rancière elucida cómo la pedagogía determina una política estética que con la noble intención de acortar la brecha entre la ignorancia y el conocimiento- separa al maestro del alumno, determinando el lugar del alumno como el lugar del desposeído que no es otra cosa que el lugar del que no tiene lugar²⁷. Rancière reconoce una

26 Rancière 2003

Es la lógica misma de la relación pedagógica: en ésta, el papel atribuido al maestro consiste en suprimir la distancia entre su saber y la ignorancia del ignorante. Las lecciones y los ejercicios que el maestro da tienen la finalidad de reducir progresivamente el abismo que los separa. Por desgracia, no puede reducir la separación más que creándola de nuevo una y otra vez. Para reemplazar la ignorancia por el saber, debe caminar siempre un paso adelante, poner entre el alumno y él una nueva ignorancia. La razón de ello es simple. En la lógica pedagógica,

doble acción de separación, en primer lugar de los cuerpos –maestro y alumno- y en segundo lugar de las metodologías de interpretación que legitiman los saberes. El ignorante, entonces, queda doblemente escindido en un proceso donde tiene que someterse a la condición de: a) no saber y, b) no saber cómo saber.

A esto, dice Rancière, Jacotot le llamó proceso de embrutecimiento, ya que al educando no le queda otra opción para ser educado que aceptar su condición subalterna, que sólo podrá ser superada transformándose él mismo en profesor, perpetuando así un orden de brutalidad pedagógica. De la misma manera, quien pretenda comunicar algo mediante su arte, deberá situar al espectador en el lugar del subalterno, sometiéndole a un código de interpretación. Si lo que quiere el artista contemporáneo es liberar al espectador del yugo pedagógico haciéndole partícipe de la gestación de la obra para que experimente junto a él la vivencia creativa, inevitablemente habrá perdido la eficacia comunicacional para reducir la obra únicamente a su valor de clase y diferencia, a saber: la experiencia creativa pura como valor ejemplar. La obra de arte, entonces, deviene dispositivo de reparto estético, deviene política estética y visualidad, situándose (el artista en el museo como "la obra") sobre el espectador y la pieza como misterio a adivinar. El espectador jamás adivinará pues el mensaje estará en el medio, en el lugar de distribución, y no en la obra, por lo que el artista pondrá al espectador en su lugar -poniendo al espectador en su lugar. Esta acción clasista sólo se puede realizar desde un medio que legitime al autor como creativo. Por eso el artista contemporáneo no sueña con hacer una obra sino

el ignorante no es solamente aquél que todavía ignora lo que el maestro sabe. Es aquél que no sabe lo que ignora ni cómo saberlo. El maestro, por su parte, no es solamente aquél que detenta el saber ignorado por el ignorante. Es también el que sabe cómo hacer de ello un objeto de saber, en qué momento y de acuerdo con qué protocolo.

7•2017•Revista Académica del CINAV-ESAY

con instalar su obra en un museo, en un medio que le reconozca. Por eso es que la instalación es la forma total del arte contemporáneo. Por eso es que no hay una forma de arte contemporáneo mejor o más avanzada que otra, porque todas las formas de arte contemporáneo son creativas y son una imagen: la imagen de la visualidad triunfante.

Elarte contemporáneo como abstracción creativa, es un dispositivo visual que funciona dentro de un tipo específico de régimen escópico moderno. En diferentes épocas históricas y espacios geográficos, los regímenes escópicos que Martin Jay²⁸ describe han tenido la función de generar un reparto visual del mundo, determinando el orden de la vida política sujeta a la administración de tecnologías específicas de vigilancia y control de la mirada. Mirzoeff ha complementado esta observación identificando complejos visuales mediante la investigación historiográfica para diagramar una hipótesis de intensificación cronológica de la visualidad como paradigma y sistema de sometimiento de la mirada, agrupándolos en conglomerados de representación política. Hoy que presenciamos la intensificación vigilancia como contrainsurgencia preventiva²⁹, es necesario que podamos concebir el arte creativo como dispositivo de prevención del discurso insurgente para una escopía de red. Si consideramos que, por una parte, la cualidad creativa del arte contemporáneo homogeniza la totalidad de la producción y, por otra, defendemos consensualmente que el arte contemporáneo resiste la homogenización mediante la creación individual auto-presentándonos la creatividad como una identidad infracturable, estamos definitivamente frente a una aporía. Si consideramos en cambio el arte creativo como representación de un sistema y símbolo del poder, de pronto se configurará la imagen nítida de la creatividad como un dispositivo

28 Jay, Martin 2003

29 Mirzoeff 2011:18

visual de control policial en red. Una máquina de prevención de la movilidad que utiliza toda la energía revolucionaria para alimentar un mercado de novedades.

La aporía como misterio y dogma de la creación

La cualidad distintiva de una aporía es la imposibilidad de solución de una paradoja que mantiene la superación de un problema en suspensión. El conocimiento se obstruye quedando paralizado el proceso cognitivo. En el estado apórico el objeto mismo de investigación se torna invisible, indistinguible, ni siquiera borroso. Al menos lo borroso se puede conocer en tanto algo distintivamente indefinido, pero lo apórico no permite su distinción; etimológicamente bloquea el paisaje, necesitando de un avance cognitivo o cambio de paradigma para poder resolverse. Hemos visto cómo la estética ha experimentado un avance cualitativo y cuantitativo en su teoría epistemológica. Sin embargo, este conocimiento no ha producido cambios relevantes en el mercado del arte contemporáneo así como tampoco grandes cambios en las condiciones productivas de los artistas. Realmente no hemos podido avanzar más allá del readymade y del pop art30. Como en la aviación tripulada, no se ha podido producir un avión más rápido que el North American X-15, que hace 50 años voló a 7.274 km/h, Mach 6,72 (fig.1).

El arte contemporáneo oscila entre el éxito comercial y el acto heroico altruista, pero el centro significante es y sigue siendo, tal como escribieron Horkheimer y Adorno, el artista: un desposeído que

³⁰ Readymade y pop art como mercancía pura, creatividad pura, novedad. Otras formas de arte contemporáneo son más bien simbolistas o metafóricas en el sentido literal del canon bello-sublime.



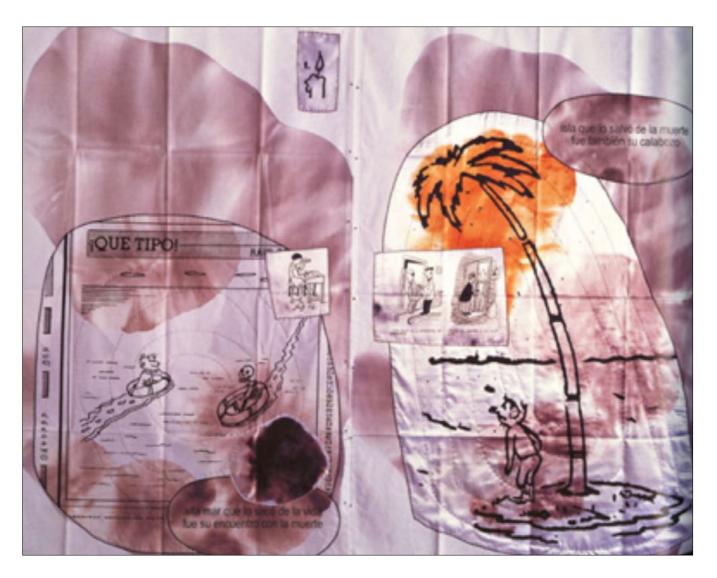
1. X-15 accidentado, 1962.

busca ocupación³¹. El principio del arte ampliado de Beuys y la frase célebre "todo hombre un artista" como antítesis del principio fascista de la providencia del líder que debe modelar a las masas ignorantes como un artista modela el barro, se aplica al total de la población y ésta, declarada artista como ensueño libertario, pasa a engrosar las filas de los desocupados porque el artista es un trabajador cuyo trabajo nadie requiere. La única esperanza de la humanidad que habita el "mundo libre" es la creatividad, recurso desesperado que le permite ser reconocido como héroe o vida ejemplar, o al menos sobrevivir gracias a su ingenio. El artista profesional

resistiendo esta lógica cree ganar tiempo haciendo autogestión, curaduría independiente o publicando su obra en un sitio web. Una vez digitalizada su obra, se desclasifica y entra en la red como un producto gratuito, accesible a todo el mundo. Con esta ventaja, el crítico de arte no explota al artista sino la obra escenificada o reproducida, como quien siembra la tierra desbrozada y fertilizada. De ahí emergen conceptos que tensan, pliegan, rasgan y finalmente deconstruyen las políticas estéticas del arte. Pero esto no es una práctica que se realiza con el artista y su obra o junto al espectador en medio de una exposición. Es labor exclusiva de la escritura crítica, donde encontramos la dialéctica y la complejidad emancipadora que el arte promete y no cumple. Los artistas aún sujetos a la producción de un fetiche pero, sobre todo, a la esperanza de ser reconocidos como signo autoral, están inhabilitados para la autocrítica,

³¹ Horkheimer y Adorno 1988:3 "Es el triunfo del capital invertido. Imprimir con letras de fuego su omnipotencia —la de sus manos— en el corazón de todos los desposeídos en busca de empleo es el significado de todos los films, independientemente de la acción dramática que la dirección de producciones escoge de vez en cuando."





2. Eugenio Dittborn, Too & To, pintura aeropostal No. 152, 2003.

7 • 2017 • Revista Académica del CINAV-ESAY

para aceptar el malentendido, para disentir de su propia estrategia que, tras la cortina de humo de la intención antagonista, busca generar sobre todo un valor de cambio favorable. La crítica "artista" 32 con su contenido autocomplaciente, errático, paradójico, esquizoide o hiper-cínico, aparece como un balbuceo incomprensible, que sólo tras la traducción de un especialista literario (según Brea el crítico de la visualidad) adquiere sentido. El arte visual contemporáneo, crítico para el crítico literario y para los lectores especializados, la mayoría de las veces es más simple de lo que parece, representando aquel último lugar, la cueva inmunda, la isla desierta, el espacio abyecto donde se ha relegado al homo visualis, expulsado de la polis por bárbaro, por analfabeto, capital humano de la industria de la imaginación, aferrándose al mismo salvavidas al que se aferra toda la humanidad trabajadora: la capacidad creativa.

Las instituciones culturales y los artistas autodidactas difunden un sentido común que nos invita a pensar que la creatividad redimirá nuestro espíritu político porque ésta equivale a los talentos que el buen Dios o la naturaleza mitificada nos han dado. No necesitamos más que eso. Por eso no es necesario leer, informarse y aprender la lengua de los arcontes del patrimonio cultural. Estos últimos desde la crítica literaria, su lugar designado en la geografía reticular urbana, se encargan de poner

nuevos nombres en los catálogos, y mediante análisis brillantes perpetúan el ritual chamánico del plusvalor consiguiendo al artista un pase al museo. Pero la redención no llega. La crítica literaria se redime a sí misma volviéndose crítica política de la visualidad y declarando a la crítica de arte obsoleta afirma el estado apórico de las AV y confirma su estado de suspensión. Indiferente ante esta situación en el mundo-mercado, la creatividad sigue gozando de una aprobación universal proporcional a la reacción melancólica y metafísica que "sentimos" los "artistas" frente al dolor de lo real. Avergonzados de "aún creer en el arte" e incluso de declararnos "artistas"³³, rendimos culto a una fe pagana que se defiende desde el lugar abyecto de donde mana, como voz de los desposeídos y balbuceo del analfabeta. El poder mantiene la ilusión de los creadores premiando a unos pocos periódicamente, para que la multitud no pierda la ilusión de ser descubierta algún día.

En la última década hemos visto el renacimiento de la estética como estética política. Contrariamente, aún no vemos emerger una práctica artística que proponga una dialéctica o una deconstrucción de lo creativo. La creatividad ha permanecido como un canon estable, en parte gracias a que los ideales de evolución y progreso han forzado un sentido único entre creación y novedad para poder darle una cara espiritual a la industria de guerra contra la imaginación de un mundo igualitario. La imaginación infinita desarrolla un mundo virtual que deviene negación de la condición de "siempre igual" determinada por el poder, pero finalmente se ve sometida a un retorno eterno desde su desconexión con lo real. Este forzamiento del sentido fue impulsado por las ideas liberales de la revolución industrial asociando perversamente el progreso al creacionismo de la tradición judeo-cristiana, basado en el mito de la alianza y sobre todo la nueva alianza que sitúa al cristiano en un grado de igualdad con Dios -no

Brea 2014:112 En relación a una supuesta función "autocrítica" del arte contemporáneo: "[...] que en su "espacio lógico" la criticidad es un mero espejismo, una fantasía, que además sirve precisamente al sostenimiento y la perpetuación del mismo sistema al que pretende desmantelar. Hasta tal punto que, de hecho y realmente, la pretensión de darse bajo la forma de la "autocrítica inmanente" —y pese a que esa tradición se ha convertido a estas alturas en la más descafeinada y risible de sus caricaturas- opera en la práctica ya únicamente como un salvoconducto y un blindaje frente a cualquier pretensión de crítica "exógena", digamos no comprometida y no partícipe del constructo epistémico —de la constelación de supuestos fiduciarios- que constituyen al del arte como un sistema dogmático, refractario a crítica y cuestión."

³³ Ferraris 2012:5

sólo en imagen y semejanza- sino también iguales en el amor con Cristo. El hombre crea porque Dios encarnado en Cristo también es creador.

En la actualidad, una vez desarticulada la idea de progreso desde el concepto de antropoceno³⁴, toda vez conscientes de la destrucción sistemática de la vida y el medioambiente que produce el capitalismo global, lo que sobra es la asociación entre espiritualidad y progreso, disociación comparable a la que Marx planteó entre riqueza y trabajo. Así como el trabajo para la riqueza produce explotación, la creatividad para el progreso produce lo mismo.

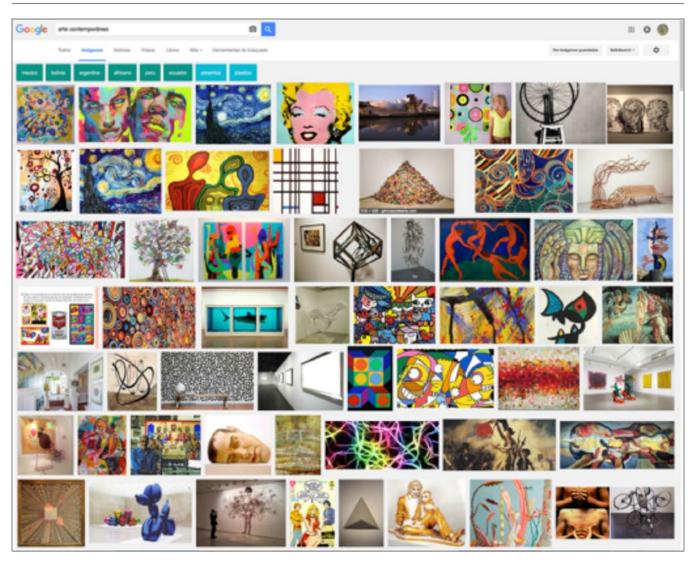
El sentimiento de enajenación aparece como sintomatía de un esquema de explotación ejercido supuestamente desde una "planta alta" donde se ubicaría la maquinaria estética de visualidad simbólica que Foucault relacionó con en el panóptico: estrategia visual que permite al poder observar a todo individuo desde una posición privilegiada sin ser visto. Esta lógica basada en la perspectiva cónica del paisaje se complementa con el control de la mirada ejercido por la policía, que invierte el cono para generar una vigilancia por cuadrantes desde el interior. El terrorismo en la cuadra somete la mirada del vigilado

Mirzoeff 2016:193 "[...] los geólogos han bautizado el periodo iniciado en la Revolución industrial como Antropoceno, la Nueva Era Humana. Esto significa que hemos transformado la geología más básica del planeta, desde las profundidades rocosas de la llamada litosfera hasta las capas más altas de la atmosfera. Y eso implica también un cambio en nuestra manera de medir el «tiempo profundo», nuestra forma de comprender la historia inmensamente larga del planeta. Los humanos nos hemos desarrollado en una diminuta ventana del tiempo geológico conocido como Holoceno (la era «totalmente reciente»), que sólo tiene 12.000 años. El Holoceno es la parte más reciente del Cuaternario, joven era geológica de 2,5 millones de años aproximadamente. Para contextualizar esto, valga decir que la era precedente del Neógeno comenzó hace unos 23 millones de años. Lo que solía tardar millones de años en cambiar hoy tarda unas décadas. Transformaciones que habrían resultado completamente invisibles para los humanos suceden ahora en el breve espacio de la vida de una persona. Por eso hemos de aprender a ver el Antropoceno."

únicamente hacia donde se debe mirar, produciendo una dinámica estética de agencia micropolítica³⁵. La presencia de la policía como institución garante del orden y la paz, dispuesta a ayudar a la comunidad, condimentada con cualidades humanas e incluso seudo-sindicales como falsos trabajadores y gente del pueblo, atenúa la imagen del control militar que, en realidad, ejerce sobre la población. Una dinámica análoga ocurre en el campo de las AV con la creatividad: lo creativo tiene la función policial de control de la mirada para determinar el retorno al orden mercantil, reprimiendo desde el interior la imaginación de escenas prohibidas, reiterándonos como lo hace la policía: "circule, circule, no hay nada que ver aquí^{2,36}. El inmutable retorno al creacionismo, como acto fallido, aparece de manera inesperada y repetitiva generando la sensación de aporía insoluble. La vigilancia y el control son ejercidos desde un entramado urbano mediante agentes inconscientes de forma micropolítica, manteniendo en suspenso un estado de permanente excepción donde una escena de demanda de derechos y remuneración igualitaria inconcebible o "fuera de lugar". En el sistema del arte contemporáneo, el efecto de retorno no invalida el valor crítico de una obra de arte y, contrariamente, le distingue como astucia win-win (gana-gana) creativa trazando un margen divisorio con el arte comercial y la artesanía, legitimándose como estética clásica. ¿Cómo es posible si se ha hecho astillas la estética

Deleuze y Guattari 2004: 215 "La tecnocracia procede por división del trabajo segmentario (incluso en la división internacional del trabajo). La burocracia sólo existe gracias a la compartimentación de los despachos, y sólo funciona gracias a las "compartimentación de los despachos, y sólo funciona gracias a las "desviaciones de objetivo" y a los "disfuncionamientos" correspondientes. La jerarquía no sólo es piramidal, el despacho del jefe está tanto al final del pasillo como en lo alto del edificio. En resumen, diríase que la vida moderna no ha suprimido la segmentaridad, sino que, por el contrario, la ha especialmente endurecido.

36 Mirzoeff 2016:20



3. Búsqueda de "arte contemporáneo" en Google.

clásica? No queda más que pensar que la destrucción antiestética y anestética de la estética en el arte fue sólo la ilusión pictórica renovada. Duchamp nunca dejó de pensar como un pintor y, como Manet, quería ser rico pero sin trabajar. El único recurso del artista moderno para escapar de la enajenación generalizada es hacerse rico generando una anomalía en el sistema que, interpretada como creación (que

más clásico que la creación), invierte el sistema a su favor. La policía creativa se ha naturalizado mediante el orden represivo del mercado, bajo la amenaza del rechazo, la indiferencia y la pobreza. Esta estética de la supervivencia y del deber ser se imparte en todas las escuelas de arte con rigor académico y severidad disciplinaria. En la obra de arte contemporáneo las ideologías libertarias aparecerán siempre como



7 • 20 | 7 • Revista Académica del CINAV-ESAY

alegorías a veces literales, a veces abstractas, y otras despojadas de toda objetualidad, pero siempre en un plano simbólico, como espectáculo y como signo reconocible. Los cambios concretos (no abstractos, y para los que esperamos la aparición de nuevos signos) finalmente no ocurren, y debemos contentarnos con el pobre argumento que afirma que en la posmodernidad toda ideología ha agotado su narrativa minando su estructura. Todas menos una: la metaideología del capital. En ella surge inevitablemente y como por arte de magia un interpretante simbólico, consensuado y convencional, que de manera extraordinaria, considerando el relativismo posmoderno y el escepticismo filosófico, no genera resistencia semántica en la comunidad y termina por organizar una escena que restituye el orden clásico de la lucha de clases en el sistema del arte, aunque la propuesta sea activista. El orden sigue siendo el mismo de siempre: quien se ha atrevido a cruzar la barrera de lo permitido será ampliamente rechazado primero y aceptado a destiempo, una vez sometida la insurgencia como fetiche nostálgico de una lucha infructuosa pero heroica.

artistas E1malestar de los visuales contemporáneos parece aumentar en la medida los modelos vanguardistas reaparecen sistemáticamente como simulacro del arte crítico de resistencia o disidencia, revelándose finalmente como agencia ideológica de la industria cultural. Para ilustrar esta observación basta con tipiar "arte contemporáneo" en un buscador de la red (fig.3). Siempre encontraremos lo mismo, si no son los cómplices de siempre, los ídolos del establishment y sus imitadores, lo que aparezca será descaradamente "arte clásico recién hecho", subido bajo el título de contemporáneo en un sentido de existencia presente. Haciendo una analogía con la neurosis tenemos que reconocer que así como hay quienes pueden aceptar esta realidad repetitiva y la disfrutan, también hay quienes no la aceptan y la sufren. Para efectos de esta tesis nos enfocaremos en la crítica del retorno creacionista como fuerza conservadora. Como antítesis e hipótesis general de esta investigación podemos plantear que el estado apórico del arte podría resolverse mediante un avance cognitivo: dejar de hacer arte creativo.

Bibliografía

Augé, Marc (2000). Los «no lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad. Gedisa, Barcelona.

Barthes, Roland (1968) La muerte del autor. Traducción: C. Fernández Medrano

Fuente: http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html

Baudrillard, Jean (1978) Cultura y simulacro. Traducción: Pedro Rovira, Editorial Kairós, Barcelona.

Beasley-Murray, Jon (2010) Poshegemonía. Teoría política y América Latina. Paidós, Buenos Aires.

Benjamin, Walter (1989) Discursos interrumpidos I, Tesis de filosofía de la historia, Traducción de Jesús Aguirre, Taurus, Argentina

Benjamin, Walter (2001). Para una crítica a la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV, Taurus, Madrid.

Benjamin, Walter (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. (Urtext), Editorial Itaca, México.

Benjamin, Walter (2004). El autor como productor. Editorial Itaca, México.

Benjamin, Walter (2005). Libro de los pasajes. Akal, Madrid.

Beverley, John (2011). Políticas de la teoría. Ensayos sobre subalternidad y hegemonía. Selección y prólogo Sergio Villalobos-Ruminott. Traducción: Marlene Beiza Latorre y Sergio Villalobos-Ruminott. CELARG, Caracas.

Brea, José Luis (2003). El tercer umbral - primera coordenada: la era del capitalismo cultural. http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/3rU.pdf

Brea, José Luis (2014). El cristal se venga. Textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea. Fundación Jumex Arte Contemporáneo, México.

Brea, José Luis (2007). Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image, Revista Estudios

visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, ISSN 1698-7470, Nº. 4.

Buck-Morss, Susan (2005), Walter Benjamin, escritor revolucionario, Interzona Editora S.A., Buenos Aires.

Buck-Morss, Susan (2009). Estudios visuales e imaginación global, en Revista Antípoda Nº 9, 2009, U. de los Andes, Bogotá.

Buck-Morss, Susan. (2003) En: Cuestionario October sobre cultura visual, Revista Estudios Visuales N 1 p. 87-89 http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm

Buck-Morss, Susan (1995), La Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes. La balsa de la Medusa, Madrid.

Buck-Morss, Susan (2003) Revista Estudios Visuales N·1 http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm

Butler, Judith (2002) Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo", Paidos, Buenos Aires.

Crary, Johnathan (2008), Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX. Cenedac, Murcia.

Debord, Guy (1995). La Sociedad del espectáculo. Traducción del francés

por Rodrigo Vicuña Navarro. Naufragio, Santiago.

Deleuze, Gilles (1996) Crítica y clínica. Traducido por Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Barcelona.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2004) Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. PRE-TEXTOS, Valencia.

Derrida, Jacques (1998). Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional. Ed. Trotta, Madrid.

Duchamp, Marcel. (1957). El proceso creativo. Le processus créatif, París, Envois L'echoppe, 1987. Escritos. Duchamp du Signe. Barcelona: Editorial

Gustavo Gili, S.A., 1978 (Texto inglés original en Arts News, vol 56, n. 4, Nueva York, verano de 1957. Traducción al francés de M. D., y del francés al castellano por Mauricio Cruz). http://

7•2017•Revista Académica del CINAV-ESAY

 $testa ferro. blog spot.mx/2011/06/el-proceso-creativo-1957. \\ html$

Ferraris, Mauricio (2012). Manifiesto del nuevo realismo. Ariadna, Santiago.

Foster, Hal (2001). El Retorno de lo Real, Akal, Madrid.

Foucault, Michel (2002). Vigilar y Castigar, nacimiento de la prisión, Siglo XXI, Madrid.

Foucault, Michel (1998). ¿Qué es un autor? Litoral, Argentina.

Freud, Sigmund (1920). Más allá del principio del placer. Edición electrónica de

www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Fumagalli, Armando (1996). El índice en la filosofía de Peirce. http://www.unav.es/gep/AF/Fumagalli.html

García Canclini, Néstor (2001) Culturas híbridas, estrategias pare entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Paidós.

Gómez Moya, Cristián (2012). Derechos de Mirada. Arte y visualidad en los archivos desclasificados. Palinodia, Santiago.

Groys, Boris (2013). Antología. Traducción de Saúl Villa. Cocom Press, México.

Hall, Stuart (2010). Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Envión editores, Colombia.

Harman, Graham (2013) Además opino que el materialismo ha de ser

Destruido. Traducción de Paloma Checa-Gismero. Cocom Press, México.

Hernández Sampieri, Roberto (1991) Metodología de la investigación, McGraw Hill, México.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor 1988. La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. Publicado en: Dialéctica del iluminismo, Sudamericana,

Buenos Aires, 1988. http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/lorena_pena/wp-content/uploads/2016/01/Horkheimer-Adorno-la-industria-cultural2.pdf

Jay, Martin (2003). Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural. Paidós, Buenos Aires.

Kant, Immanuel (1876) Crítica del juicio. Seguida de las observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Traducida del francés por Alejo García Moreno. Madrid.

http://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/kant_-_critica_del_juicio.pdf

Koestler, Arthur (2002). El acto de la creación. (Libro primero: el bufón) Traducción de Eva Aladro, CIC (Cuadernos de Información y Comunicación), ISSN 11357991.

Lacan, Jacques (1992). Seminario XVII, El reverso del sicoanálisis (1969-70). Paidós, Buenos Aires.

Lacan, Jacques (1995) El Seminario 20: Aún, (1972–73), Buenos Aires, Paidós.

Lacan, Jacques. (1986) El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del

psicoanálisis, Buenos Aires, Paidós.

Marinetti, Filipo Tomasso (1978). Manifiestos y textos futuristas. Ediciones del Cotal, Barcelona.

Marx, Karl y Engels, Friedrich (1848). Manifiesto del Partido Comunista. Digitalizado para el Marx-Engels Internet Archive por José F. Polanco en 1998. Retranscrito para el Marxists Internet Archive por Juan R. Fajardo en 1999. https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/48-manif.htm

Marx, Karl (2006). Manuscritos económico-filosóficos de 1844. Colihue, Buenos Aires.

Marx, Karl (2003). El dieciocho brumario de Luis Bonaparte. Alianza Editorial, Madrid.

Marx, Karl (2007). Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858. Vol. II, Siglo XXI Editores, México.

Marx, Karl (2015). El Capital. Crítica de la economía política (1867). Tomo I, Libro I, El proceso de producción del capital. Fondo de Cultura Económica, México.

Maturana R. Humberto y Varela G. Francisco (2003). El Árbol

del Conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano. Lumen-Editorial Universitaria, Buenos Aires.

McLuhan, Marshal (1967). El medio es el masaje. Un inventario de efectos. Bantam Books, Estados Unidos.

Mirzoeff, Nicholas (1988). The visual culture reader, London: Routledge,

Mirzoeff, Nicholas (2011), The right to look. Duke University Press, E.U.A.

Mirzoeff, Nicholas (2014), "Free Research Practice" (lecture at Black Mountain – Models of Creativity, Freie Universität Berlin.

Mirzoeff, Nicholas. (2003) Introducción a la cultura visual. Paidós, Barcelona.

Mirzoeff, Nicholas. (2016) Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual. Paidós, México.

Morin, Edgar (1999). Los siete saberes necesarios para la educación del futuro. Traducción de Mercedes Vallejo-Gómez, Unesco-Santillana, París.

Morin, Edgar (2004). Introducción al pensamiento complejo, Gedisa, México.

Olson, Marisa (2014). Arte post internet. Cocom Press, México.

Oyarzún, Pablo (2000). Anstética del ready-made. LOM eds. : Universidad ARCIS.

Peirce, Charles (1999). ¿Qué es un signo?". Traducción castellana de Uxía Rivas.

http://www.unav.es/gep/Signo.html

Popper, Karl R. (1980). La lógica de la investigación científica. Tecnos, Madrid.

Rancière, Jacques (2003). El Maestro Ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual. Editorial Laertes. Barcelona.178 p. ISBN 9788475845043

Rancière, Jacques (2006). Política, policía, democracia. LOM, Santiago.

Rancière, Jacques (2005). El viraje ético de la estética y la política, Palinodia, Santiago.

Rancière, Jacques (2009). El reparto de lo sensible, estética y política. LOM, Santiago.

Rancière, Jacques (2010). El espectador emancipado. Manantial, Argentina.

Rancière, Jacques (2011). El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética. Herder, Editions Amsterdam, Barcelona.

Rancière, Jacques (2011). La noche de los proletarios. Tinta Limón, Buenos Aires.

Raunig, Gerald (2008). Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social. Traficantes de Sueños, Madrid.

Richard, Nelly (1987). Márgenes e Instituciones; arte en Chile desde 1973, Melbourne- Art and Text, Fco. Zegers Editor.

Richard, Nelly (2001). Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición). Ed. Cuarto Propio, Santiago.

Richard, Nelly (2010). En torno a los Estudios Culturales. Localidades, trayectorias y disputas. Editorial Arcis, Santiago

Spivak, Gayatry Chakravorty (2011). ¿Puede hablar el subalterno?, Cuadernos de plata, Buenos Aires.

Tatarkiewicz, Wladyslaw (1993). Revista Criterios, nº 30, juliodiciembre 1993, Traducción del polaco: Desiderio Navarro, La Habana.

http://www.criterios.es/pdf/tatarkiewiczcreacion.pdf

Trotsky, Leon (1970) "ABC of materialist dialectics", en The Age of Permanent Revolution: A Trotsky Anthology Ed. I. Deutscher (Dell, New York). T. del A.

Valderrama, Miguel (2009). La aparición paulatina de la desaparición del arte. Palinodia, Santiago.

Valderrama, Miguel (2008). Modernismos historiográficos, artes visuales, postdictadura, vanguardias. Palinodia, Santiago.



7•2017•Revista Académica del CINAV-ESAY

Valderrama, Miguel (editor) (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente, Editorial Finis Terrae, Santiago.

Villalba, Ernesto (2008). On creativity. Towards an Understanding of Creativity and its Measurements. European Commission Joint Research Centre, Italia.

Warhol, Andy (1998). Mi filosofía de la A a B y de B a A. Tusquets Editores, Barcelona.

Žižek, Slavoj (2011). En defensa de causas perdidas. Trad. de F. López, Madrid, Akal.

Colaboradores

Ramón Cabrera Sarlot

(La Habana, 1949). Es Doctor en Ciencias Pedagógicas en Arte por el Instituto de Investigaciones Científicas de la Educación Artística (1985) y autor de innumerables textos sobre educación artística. Se ha desempeñado como Coordinador General de la Maestría en Educación por el Arte del Instituto Superior de Arte (ISA), desde su creación en 1995 y como profesor invitado de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León, desde 1992. En la actualidad es Primer Secretario Adjunto del Consejo Latinoamericano de Educación por el Arte (CLEA).

Vanessa Rivero Molina

(Yucatán 1976). Vive en Mérida. Su trabajo se sitúa en el campo del dibujo y el trabajo in situ, la gestoría y la docencia. Explora el dibujo como pensamiento, análisis y experiencia física. Estudió la Maestría de Producción y Enseñanza de Artes Visuales, y la Licenciatura de Educación Artística en la ESAY. Escultura en la Fundación GruberJez A.C. Dibujo y grabado en The Art Students League of New York. Docente en la ESAY desde 2004, es Titular del Taller de Grabado y Medios Múltiples. Ha presentado su obra en México, Costa Rica, Estados Unidos, Taipei, República Dominicana, Cuba, El Salvador, Venezuela, España e Italia. Fundadora y Directora de FrontGround AC / Galería Manolo Rivero desde 2007.



Luciano Sánchez Tual

Artista visual. Es Maestro en Artes Visuales porla Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Ha sido docente en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", en la Universidad Autónoma del Estado de México y en el Centro de las Artes de Guanajuato. Actualmente es profesor de la Licenciatura en Artes Visuales de la ESAY, y Monitor del Seminario de artistas visitantes de la Maestría en Producción y Enseñanza de las Artes Visuales de la Escuela Superior de Artes de Yucatán. Ha promovido en Mérida e el espaciolaboratorio de instalación ReLé.

Rafael Penroz Vicencio

Artista visual, nacido en Chile y naturalizado mexicano, es Maestro en Estudios Culturales por la Universidad ARCIS de Santiago. Ha participado en 38 exposiciones colectivas en Chile, México, Brasil, Argentina, E.E.U.U., Canadá y Francia; 5 exposiciones individuales en Chile y 4 en México. Desde 2005 trabaja en la ESAY como profesor. Gestor cultural, ha desarrollado los espacios de arte contemporáneo "Antítesis" y la "Galería DEmergencia" con apoyo del CONACULTA y la SEDECULTA. Ganador del Fondo Municipal para las Artes Visuales 2015 del Ayuntamiento de Mérida con el proyecto "MayaOP" apoyado también por el INAH como proyecto de investigación visual para el acercamiento de las comunidades mayas a su patrimonio de archivo histórico en ruinas, fragmentado y reconstruido. Más: www.penroz.com