

**Fundamento metodológico elaborado por:
Janitzio Alatraste Tobilla**

La producción artística como investigación.

Esta pequeña introducción intenta sugerir que, a la producción artística es posible entenderla como una forma de conocimiento, cuyo objeto de estudio podría ser la relación de un sujeto con su contexto, donde el arte quedaría justo como la estrategia de relación.

Sin embargo, para entender cabalmente esta propuesta habría que abundar sobre lo que se comprende como posible objeto de conocimiento del arte así como, de la concepción de conocimiento desde la que se habla para poder afirmar al arte como tal. Comenzaré esbozando esto último.

Un paradigma de conocimiento ampliado.-

Tradicionalmente el conocimiento ha sido entendido como el escudriñamiento en el sentido del orden del mundo, una suerte de respuestas a interrogantes que surgen de nuestra relación con lo que llamaríamos “realidad”. Por mucho tiempo estas respuestas fueron las únicas manifestaciones reconocidas como conocimiento y la realidad su objeto de estudio por naturaleza.

Sin embargo, durante el último siglo hemos vivido una transformación de este paradigma de conocimiento, este cambio tiene como origen precisamente el espacio que más estabilizaba a la Respuesta como el discurso del saber y lo Real como la materia de cualquier Verdad, este espacio fue la ciencia, entendida como la tradición empiro – inductivista actualizada en disciplinas como: la física, química o matemáticas, las llamadas ciencias exactas o duras. Estos espacios de conocimiento a raíz del estudio de fenómenos que, difícilmente podían ser enunciados formalmente como leyes estabilizadas, como, por ejemplo, el segundo principio de la termodinámica que habla de una siempre conflictiva entropía hasta, la física cuántica pasando por la teoría de la relatividad o, igualmente la trasgresión de la epistemología de las matemáticas que expone su propia insuficiencia para evaluar la veracidad de sus enunciados, sin dejar de recurrir a principios internos a su propia lógica, circunstancia que genera procesos de contradicción, como llegó a plantearlo en su ya célebre teorema Kurt Gödel.

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

Esta intuición que tiene la práctica científica, no dejó de aparecer tanto implícita como explícitamente en otros campos del conocimiento que, sin embargo, no gozaban del reconocimiento social tan extendido del quehacer científico. La idea, por ejemplo, de que, ningún conocimiento cuenta con una

posición neutral que le permita diferenciar lo conocido del cognoscente, aparece ya desde Hegel o Marx, así como en el estudio del fenómeno del signo sobre todo en Ch. S. Peirce, por mencionar algunos.

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

La visión de este concepto de conocimiento ampliado, hace posible incluir al arte en el ámbito del saber ya que, de éste, no quedan excluidos ni la duda, ni la sensación sino, más bien, estas últimas junto a la certeza, constituyen un cuerpo múltiple de conocimiento.

De este modo el arte abordaría un conocimiento sensualizado que quizá, más que una respuesta sugiera una pregunta o incluso se proponga a sí mismo como un dispositivo de incertidumbre que genere un proceso epistémico.

El objeto de conocimiento del arte.-

Hasta aquí he esbozado un posible concepto de conocimiento relativizado y por lo tanto, ampliado, donde sería posible incluir la creación artística como modalidad del saber pero, para abordar el problema que se refiere a la naturaleza de un posible objeto de estudio del arte, se requiere comentar algunas ideas que han alejado al arte de los espacios del conocimiento, ideas que más que venir de fuera de los sistemas artísticos se han generado desde el interior.

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

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

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

Por desgracia estos mitos están lejos de ser cuestionados por las comunidades artísticas y más bien aparecen en formas cada vez más alambicadas que siguen sustentadas en mitos del tipo de los ya mencionados. Estas mitologías se han naturalizado a tal grado que son inconscientes en el imaginario social, lo que las convierte en ideas más potentes y resistentes, justo por, no ser reflexionadas.

De modo que, para definir un objeto de estudio del arte, sería indispensable concebir un discurso extendido para la creación artística más allá de la pura visualidad o imagen, discurso entendido como la manifestación de un signo en una pertinencia ontológica, también ampliada. Es decir, si el arte es una forma de conocimiento esta episteme propone implícitamente su correlato, un objeto de estudio, que requiere un ámbito de pertinencia u ontología. A continuación sugiero como podría entenderse esto para el objeto de estudio del arte.

Para hablar de lo anterior, intentaré recurrir al modelo psicoanalítico de Jaques Lacan que propone la constitución del sujeto en una lógica sistémica relacional, una suerte de ontología relativizada que discurre por tres espacios: Real, Imaginario y Simbólico.

Lo Real representaría la vivencia más puramente cualitativa, es generadora de los otros dos espacios y, al ser accesible sólo mediada por lo Imaginario o lo Simbólico, ésta deviene autoreflexiva y autoreferencial en tanto vivencia indiferenciada. Suceso de continuidad, experimentable pero no expresable ni comunicable.

Lo Imaginario, ámbito del mundo como imagen, representación de mundos internos con una alta dosis de sensación, espacio de afectividad que construye la diferencia fundamental yo – mundo, en una lógica de la sensación (Deleuze). Es expresable pero no comunicable.

Y , un Simbólico subjetivo y social, que constituye el espacio de los códigos que nos permiten reconocer un mundo estable, funda el contexto de la comunicación y el conocimiento como discurso compartible.

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

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

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

Pienso que, si la producción artística puede entenderse como investigación y construcción de conocimiento, ésto sería dando cuenta de los tres espacios que, en realidad conforman la unidad de un fenómeno.

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

La generación de conocimiento alrededor de la creación artística, es algo que ya ocurre y podría seguir como hasta ahora, es decir, distintos sujetos encargados de los distintos aspectos que, componen al evento artístico, esto se da, de forma planeada o bien, espontánea.

De modo que esta forma ya tradicional de conocimiento del arte aplica modelos metodológicos surgidos de la Historia, la Psicología, la Sociología etc. Que me atrevería a decir se encuentran todavía demasiado rigidizados

por su herencia científica, la cual, hacia la segunda mitad del siglo XIX fue interpretada por las ciencias sociales como una exigencia de la comunidad científica tradicional para poder reconocerlas como espacios de conocimiento legítimos. El cumplimiento de estas demandas por las nacientes ciencias sociales ocurrió sin una reflexión profunda de la lógica científica de su tiempo. Sin embargo en la constante transformación del paradigma del conocimiento la ciencia se percata de sus propios huecos epistémicos y se transforma a lo largo de todo el siglo XX, por desgracia esta transformación todavía no ha permeado a una mayoría de los pensamientos formados alrededor de las ciencias sociales y éstas proceden con metodologías poco flexibles que no les permiten una simbolización más cercana a la complejidad de los fenómenos que estudian. Quizá el ejemplo más dramático de esto sea la economía.

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

Además, sin olvidar que los procesos de valoración, evaluación, reconocimiento y legalización del arte ocurren en los ámbitos simbólicos, pues, el poder es por excelencia un espacio Simbólico y los artistas hasta ahora nos hemos mantenido al margen de estos procesos, aún, añorándonos. La duda o, más bien mi duda que ahora comparto sería: si, en lugar de vivir a la espera de un discurso simbólico que ubique una obra dentro de un ámbito que le otorgue reconocimiento, no podríamos empezar a construir los sistemas que como artistas nos permitan generar un objeto artístico más complejo, que además de un imaginario proponga su propio sistema interpretativo como parte constitutiva del objeto artístico.

Modelo metodológico.

Con base en lo ya expuesto es conveniente ahora ampliar la idea de cómo abordar la problemática de enfocar la producción artística dentro de un contexto de producción de conocimiento que, implica reconocer a la creación plástica como investigación.

El problema vislumbrado parte de establecer criterios sobre lo que implica un proceso de creación artística visto como una forma de generación de conocimiento.

Creo que esto es posible si, como ya he dicho, complejizamos el concepto de conocimiento, es decir en lugar de entenderlo como una forma de descubrimiento de leyes estabilizadas del comportamiento de múltiples aspectos de la realidad, aportando respuestas únicas basadas en reglas fijas

que permitan la predicción precisa de eventos futuros; habría que tratar de entenderlo como una forma de relación con el mundo en base a constructos cognitivos de naturaleza mental que nos permiten una significación de la realidad, que tiene más de nuestros propios constructos que de la realidad misma o cuando menos, que trazan una frontera indiferenciable entre nosotros y el mundo.

De este modo el conocimiento adquiere una condición aproximativa al contexto que nos rodea proponiéndose como ámbito de posibilidades más que, de realidades positivas o dicho de otro modo, volviéndose relativo a la gramática del pensamiento desde el cual se crea.

Un conocimiento de este tipo nunca se propondría como absoluto y comprobable ya que, toda instancia de corroboración de un saber siempre se crea desde el mismo conocimiento que se quiere evaluar, por ello los instrumentos de validación siempre recurrirán a valores internos a su propia construcción, es decir, un saber siempre se comprueba con base en sus propias creencias.

Ante esta insuficiencia, el conocimiento debe reconocer una condición inacabada que, lejos de dejar sin sentido a la búsqueda del saber, es ese inacabamiento la garantía del constante esfuerzo de la civilización por encontrar sentido al mundo que compartimos.

Esta perspectiva actualmente se comparte por distintos ámbitos del saber, todavía con distancias más o menos radicales dependiendo de las disciplinas que lo conciben, sin embargo sería posible afirmar que aun con diferencias de matiz, la epistemología contemporánea tiende a reconocer por diversos medios esa incompletud ontológica como parte de su misma naturaleza.

Un conocimiento de posibilidades más que de hechos, de preguntas más que de respuestas, de búsquedas más que de encuentros, de acuerdos más que de leyes, de afecto por la verdad más que de dogmas de la realidad, es sin duda un contexto para la expansión del saber, más que, para una supuesta evolución del conocimiento, un conocimiento así resulta generador de creatividad y el arte dentro de él como, el espacio de conocimiento por excelencia.

Metodológicamente hablando un modelo epistémico con este tipo de posibilidades lo propone Ch. S. Peirce al partir de un ámbito ontológico diversificado ya que, las categorías del Ser se multiplican y se mueven dentro de una triada sistémica que concibe modos de ser precisamente como formas de relación con el mundo, de modo que lo que existe en esta ontología pragmática son nuestras estrategias de vinculación con el exterior, esto dentro de la tradición crítica kantiana.

Estas estrategias de relación son: la Cualidad (Primeridad), la Reacción (Segundidad) y el Pensamiento (Terceridad).

Estas categorías de Peirce creemos que pueden ser útiles para la concepción de un esquema con índices a desarrollar para cualquier proceso cognitivo ya que, podríamos afirmar que toda forma de relación con el exterior es un proceso de generación de sentido o semiosis y que, esta siempre ocurre en la confluencia de tres relaciones básicas: desde la insistencia propia de lo existente o Cualidad, desde la resistencia ocurrente entre cuando menos dos entes o Reacción y desde la persistencia organizada temporalmente o Pensamiento.

Desde la abstracción de estas categorías es posible entenderlas como una constelación de ideas más que de conceptos cerrados, esto atendiendo a sus cualidades sistémicas, es decir, sus posibilidades relacionales, así que aventurando, propongo un esquema conceptual sobre las categorías de Peirce:

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

Este esquema puede servir como ejemplo para un desplazamiento de las categorías, que resulta indispensable para adecuarlo a múltiples formas de pensamiento ya que, en Peirce se intuye la intención de una epistemología que es capaz de organizar una gran diversidad de dinámicas de pensamiento, bajo el supuesto de que todo conocimiento a fin de cuentas siempre será una estrategia para la fijación de una creencia, de modo que, lo falso o verdadero de cualquier idea queda trascendido para ubicar a una teoría del conocimiento del, cómo y no, del qué.

Si toda experiencia ocurre bajo estos principios, el conocimiento y el arte como tales no son una excepción. De modo que, es posible pensar en tres tipos de espacios participantes en un proceso de producción artística: un ámbito de sensaciones no organizadas que generan duda y por ello el deseo por desarrollar algún tipo de certeza, (el objeto artístico puede ser entendido como una forma de búsqueda de sentido) es decir, un espacio de Primeridad o Cualidad que habría que organizar en un discurso; éste sería el elemento generador del proceso.

Otro ámbito reactivo cuyo resultado sería la propia producción del objeto, sea cual fuere la naturaleza ontológica de éste y que, puede ser expresado ya sea como discurso descriptivo de la sintaxis creativa o bien, sólo como objeto-imagen y desde luego, en las dos formas para un discurso más integral.

Por último un ámbito reflexivo que relaciona la producción artística del objeto imagen, con la cultura y los discursos simbólicos de ésta, este espacio tiene una naturaleza simbólica y sería de hecho un discurso textual.

El triángulo ontológico de Peirce sugiere entonces una gramática para la organización de un proceso de producción artística que atiende tres grandes áreas de las cuales habría que dar cuenta en un proceso creativo: una experiencia afectiva que genera el proceso, el objeto artístico que cubre una función representativa y el pensamiento que da sentido o significado al objeto.

Esquematizando estos conceptos tendríamos un mapa de registro para todo proceso creativo enunciado así:

Tema (espacio afectivo)

Objeto (espacio representacional)

Argumento (espacio reflexivo)

Donde el Tema queda acotado como la vivencia afectiva que de algún modo se organiza durante el proceso de creación pero, para fines de comunicación necesarios en una dinámica de construcción de conocimiento, esta organización de la vivencia se expresa en un discurso textual.

El Objeto se define como, lo que tradicionalmente se entiende como obra, cuadros, dibujos, esculturas, acciones, instalaciones, videos, etc. Sólo que, dentro de esta lógica de creación su categoría ontológica objetual se relativiza pasando de ser materia a ser signo ya que, sus propiedades son fundamentalmente representativas y no positivas.

Argumento se concibe como el plano simbólico a desarrollar en todo proceso cognitivo ya que, es mediante éste que resulta posible compartir socialmente una experiencia y las ideas que dan sentido a ésta. La naturaleza de este aspecto no se entiende como prueba ni comprobación de nada sino, como el planteamiento lógico ordenado de una verdad posible que, además para un discurso artístico lo más cercano a lo probable acentúa su función estética.

Modelo metodológico triádico para las afecciones.

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

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

pienso como útil sugerir un pequeño mapeo donde localizar diversas instancias afectivas que puedan ser identificadas dentro de la producción artística.

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

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

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

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

Sin embargo creo que, la idea de ampliación del espectro de sensaciones que la vanguardia aborda la sugiere Eduardo Subirats en su ensayo “ Las vanguardias y la cultura moderna” donde imprime al concepto de vanguardia connotaciones de herencia militar al localizar el origen del término dentro de los códigos castrenses ya que ahí, la vanguardia se entiende como un cuerpo militar que se ocupa como estrategia de avanzada, que opera en grupos

pequeños y tiene por función infiltrarse en campo enemigo y lograr la mayor cantidad posible de daño, para así facilitar el triunfo de un ejército al ser seguido por el avance de la retaguardia.

De esta acepción que Subirats incorpora al concepto de vanguardia artística, se sigue en su argumentación el destacar como elemento común a la estética de las vanguardias la noción de "Shock" "Conmoción, sorpresa, desagrado: todo eso reúne la estética del *shock*."¹

De algún modo podría entenderse que el espacio de la sensibilidad del sujeto al que aludían los postulados artísticos de la vanguardia, ya no eran los mismos que habían sido hasta la aparición de estos artistas, no se buscaba la belleza, la complacencia, el placer estético, había la intención como dice Subirats de desagrado, de modo que, si no se buscaba esa sensación habitual de gusto por el arte en el espectador ¿a qué sensación se aludía?

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

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

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

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

¹ Subirats, Eduardo. *Las vanguardias y la cultura moderna*, en *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura moderna*. Barcelona, Anthropos, 1996, p.41

las dos categorías de la subjetividad cartesiana sino, serían el producto de una interacción compleja de múltiples factores.

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

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

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

Pero, por qué, la importancia de esto para una categorización del fenómeno de la afectividad, pienso que, una comprensión de ese suceso no debe olvidar que en tanto evento existente cabrían en su manifestación las tres categorías (Real, Imaginaria, Simbólica) y si bien se separan metodológicamente para su estudio, su aparición siempre contiene a las tres.

Tratar de ver el fenómeno de la afectividad del sujeto con relación al arte, desde una lógica sistémica que, analice este fenómeno como la construcción del campo afectivo como una interacción entre lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico, puede ser interesante como un juego heurístico.

Habría pues un espacio afectivo matizado por lo Real, otro por lo Imaginario y un tercero por lo Simbólico. Pero para comprender el tipo de afecto que surgiría al ser intervenido por cada una de estas categorías ontológicas, será necesario antes diferenciarlas.

Una posible definición de estos conceptos la sugiere Gilles Deleuze en su texto donde aborda el Estructuralismo, donde comenta que lo real y lo imaginario son conceptos habituales al grado de aplicarlos en forma casi totalmente naturalizada

Estamos habituados, casi se diría que condicionados a la distinción o a la correlación entre lo real y lo imaginario. Todo nuestro pensamiento mantiene un juego dialéctico entre esas dos nociones. Incluso cuando la filosofía clásica habla del intelecto o del entendimiento puro, se trata aún de lo real “de verdad”, tal y como es, por oposición a (pero también en relación con) el poder de la imaginación.²

Es decir que casi para una totalidad de los integrantes de nuestra cultura sería fácil una distinción entre lo real y lo imaginario al formar parte de nuestros conceptos más estabilizados. No así lo Simbólico que aunque también forma parte de nuestro contexto cotidiano su reflexión es relativamente reciente ya que, sin tener un estatus ontológico real tampoco aparece como resultado de la imaginación, “...lo simbólico ha de entenderse como la producción de un objeto teórico original y específico.”³ Dicho de otra forma lo Simbólico es aquello que resulta existente como acuerdo de una comunidad, lo Imaginario que es existente para un sujeto y lo Real eso que existe con independencia tanto de una comunidad como de un sujeto.

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

De estas ideas sería posible aventurar algunas conclusiones provisionales. En principio lo que llamamos ingenuamente Real es resultado de una mezcla entre lo Imaginario y lo Simbólico; que lo Real en tanto concepto siempre es simbólico, por lo tanto sería pertinente una separación como la propone Peirce entre lo existente y lo cognoscible de modo que ésto último es resultado de un Simbólico, por ello lo existente puede no ser cognoscible pero sí experimentable como Imaginario y del mismo modo, lo Real es siempre un posible que sin lo Imaginario y lo Simbólico ni siquiera aparecería en el espectro existente del sujeto, como dice Christlieb “...el conocimiento no estudia la realidad, la realidad es un producto del conocimiento.”⁴

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

² Deleuze, Gilles. *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. España, pretextos, 2005, p. 224

³ Deleuze, Gilles. *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. España, Pretextos, 2005, p. 226

⁴ Christlieb Fernández, Pablo. *La sicología colectiva un fin de siglo más tarde*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1996, p. 174.

Habría pues, una sensación real, una imaginaria y una simbólica.

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

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

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

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

Goce, entonces sería nuestro primer eje analítico en una posible categorización de las sensaciones.

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

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

Hasta ahora podría decir que en esta aventura de la categorización de las sensaciones generadas por el arte, habrá ya dos: el Goce, como índice de la sensación matizada de lo Real, la Percepción, como índice de la sensación matizada por lo Imaginario.

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

Lo interesante es que la emoción estética para este autor se encuentra dentro de los mecanismos de las emociones complejas que se producen por creencias. Sin duda hablar de creencias nos pone en un ámbito cultural ya

que, creencias y cultura son ambos simbólicos, es decir existentes para una comunidad con independencia del sujeto.

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

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

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

Para finalizar, en mi criterio sólo cabrían algunas consideraciones con este incipiente modelo respecto del fenómeno de la vanguardia. Por ejemplo que la sensación de Goce es muy cercana a la idea de "shock" de Subirats y como él mismo indica un aspecto fundamental para entender la vanguardia ya que, podríamos pensar que el arte hasta antes de las vanguardias aludía básicamente a la Sensibilidad y que, el Goce así como la Percepción representan los campos de la sensación que la vanguardia ha ampliado a partir de las propuestas artísticas del siglo XX.

Los actos performáticos de los futuristas con sus agresivos conciertos o las desafiantes imágenes del surrealismo de Luis Buñuel en "Un perro andaluz" pueden ser ejemplo de la búsqueda del arte por una sensación de Goce. Así mismo el Fauvismo y el arte Op y el Cinético además de la idea posterior de Escultura transitable serían posibles muestras de un arte de la Percepción.

Una última idea que todavía me parece oportuno comentar aquí es la preocupación de los movimientos de vanguardia por fundir diferencias entre arte y vida y como, esa idea adquiere dimensiones políticas al intentar eliminar fronteras entre artistas y espectadores más allá de como el mismo

Benjamin lo anticipaba como resultado de la reproductibilidad técnica de la obra de arte pues, aún sin la técnica el interés de grupos como Fluxus o de manera política más activista el Situacionismo marcan la importancia política de la disolución entre artistas y espectadores ya que esto atentaría contra el arte como institución legitimadora de un orden político injusto y enajenante. Resulta curioso si vemos en sus estrategias de construcción de la obra artística, la alusión a un campo de sensaciones cercano a lo que he definido como Goce ya que, esa emoción en su carácter de sensación no codificada o indiferenciada sería una vía para el rompimiento de barreras entre arte y vida ya que en la experiencia se presenta abarcando todos los espacios de la existencia de los sujetos justo por, su falta de códigos para definirla y reducirla a un espacio determinado. El espectro de sensaciones de Goce puede abarcar desde la fascinación hasta el rechazo, sin olvidar que el Goce es lo más cercano que tenemos con lo Real, tal vez un roce.

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