

# El arte como posible conocimiento

Fecha de recepción: 12 de julio de 2010  
Fecha de aprobación: 11 de agosto de 2010

*Janitzio Alatraste Tobilla\**  
*Eduardo Bernal Gómez\*\**  
*Manuel Encastin Cruz\*\*\**

## RESUMEN

*Este artículo es producto de una investigación que intenta construir un modelo metodológico para concebir la producción artística como una forma de conocimiento e incorporar el quehacer imaginario del artista dentro de los esquemas que regulan la investigación académica tanto en México como en el mundo. La construcción de esta propuesta metodológica ha sido creada desde tres posiciones con respecto al conocimiento: la semiótica de Charles S. Peirce, la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan y la práctica artística visual.*

PALABRAS CLAVE: arte, investigación, categoría, conocimiento, imagen.

## ABSTRACT

*This article is written based on a research that tries to build a methodological model to understand the artistic production as a type of knowledge. It incorporates the artist's work into the schemes that regulate the academic research in México and the world. The construction of this methodological perspective is built from three theoretical positions related to knowledge:*

\* Maestro en Artes Visuales por la UNAM. Estudiante del Doctorado en Artes en la Universidad de Guanajuato. Profesor-Investigador en la Facultad de Artes, UAEM.

\*\* Maestro en Artes Visuales. Profesor-Investigador en la Facultad de Artes, UAEM.

\*\*\* Licenciado en Sociología. Alumno de la Maestría en Artes, en la Facultad de Artes, UAEM.

*the semiotic of Charles S. Peirce, the psychoanalytic theory of Jacques Lacan, and the practice of visual art.*

KEY WORDS: art, research, category, knowledge, image.

#### ESTRUCTURA DEL ARTÍCULO

- a) Por un paradigma de conocimiento ampliado
- b) El objeto de conocimiento del arte
- c) Modelo metodológico
- d) Modelo metodológico para las afecciones

Este texto intenta sugerir que es posible entender a la producción artística como una forma de conocimiento, cuyo objeto de estudio sería la relación de un sujeto con su contexto y 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 de la concepción de conocimiento desde la que se habla a fin de poder afirmar al arte como tal. Comenzaremos esbozando esto último.

#### A) POR UN PARADIGMA DE CONOCIMIENTO AMPLIADO

Tradicionalmente el conocimiento se ha 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, cuyo origen de cambio es 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 y actualizada en disciplinas como física, química o matemáticas, las llamadas ciencias exactas o duras. Áreas de conocimiento que a raíz del estudio de fenómenos, difícilmente podían ser enunciadas formalmente como leyes estabilizadas, ejemplo de ello son: 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 (Robertson, 2001).

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; sin duda, este hecho ha tenido resonancia hasta estratos sociales amplios, pues Occidente, desde hace más de dos siglos adoptó 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 Charles S. Peirce (1984), por mencionar algunos.

De modo que, a la luz de estas fisuras en el edificio monolítico del conocimiento positivo, ahora resulta pertinente ampliar la idea de conocimiento y extenderlo más allá de la sola respuesta. Sería viable que tanto la posibilidad como la pregunta, unidas a la respuesta, conformaran un circuito sistémico como una estrategia ya no de descubrimiento del conocimiento, sino de construcción de éste, y que, la cualidad, la sensación y la representación en tanto modalidades del Ser (Peirce, 1984) se asumieran como el sustento ontológico móvil que fundamentara un paradigma ampliado de lo que hoy podemos entender por conocimiento.

La visión de tal concepto de conocimiento ampliado hace posible incluir al arte en el ámbito del saber, dado que, de éste, no quedan excluidos ni la duda, ni la sensación, sino además junto con ellas, la certeza, constituyendo un cuerpo múltiple de conocimiento.

Así, el arte abordaría un conocimiento sensualizado que quizá, más que una respuesta, sugiriera una pregunta o incluso se propusiera a sí mismo como un disposi-

tivo de incertidumbre que genere un proceso epistémico.

## B) EL OBJETO DE CONOCIMIENTO DEL ARTE

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

Al plantear dicha problemática es imposible no tocar algunas ideas que a nuestro 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 nos referimos sería cercana a la de Roland Barthes (2002), 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. Desde esta perspectiva, el concepto de mito que utilizamos es semiótico y no hermenéutico.

Un primer mito sería la suposición de algún elemento esencial del arte que le otorga su valor intrínseco, así como su reconocimiento social. Este mito tiene como consecuencia que la aparente esencia sólo es reconocible por un grupo especializado

de expertos que desde una sapiencia particular, ponen tal 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 espacio exclusivo de la sensación, descartando en su radicalización, 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, los artistas como una rara especie de analfabetas sensibles, condición asumida en muchos momentos por ellos mismos casi con orgullo contestatario a manera de reto al sistema de 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 adorno que viste políticamente, pero rara vez, como objeto de apoyo institucional tanto privado como público.

Por desgracia tales 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, los cuales se han naturalizado a tal grado que son inconscientes en el imaginario social, convirtiéndolas en ideas más potentes y resistentes, justo por no ser reflexionadas.

De manera que para definir un objeto de estudio del arte es indispensable con-

cebir un discurso extendido para la creación artística más allá de la pura visualidad o imagen, y entenderlo como la manifestación de un signo en una pertinencia ontológica, también ampliada. Es decir, si el arte es una forma de conocimiento, este episteme propone implícitamente su correlato, un objeto de estudio que requiere un ámbito de pertinencia u ontología.

Respecto de un objeto de estudio del arte, intentaremos recurrir al modelo psicoanalítico de Jaques Lacan, quien propone la constitución del sujeto en una lógica sistémica relacional, una suerte de ontología relativizada que discurre por tres espacios: real, imaginario y simbólico (Lacan, 1983).

Lo real representa la vivencia más puramente cualitativa, es generadora de los otros dos espacios y, al ser accesible, sólo mediada por lo imaginario o lo simbólico, deviene autorreflexiva y autorreferencial en tanto vivencia indiferenciada. Suceso de continuidad, experimentable, pero no expresable ni comunicable.

Lo imaginario es el ámbito del mundo como imagen, representación de mundos internos con alta dosis de sensación, espacio de afectividad que construye la diferencia fundamental yo-mundo, en una lógica de la sensación (Deleuze, 2002). Es expresable, más no comunicable.

Lo simbólico subjetivo y social constituye el espacio de los códigos que nos permite reconocer un mundo estable, funda el contexto de la comunicación y el conocimiento como discurso compatible.

La idea de los 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, pues también podría transitar por los tres ámbitos.

Se puede 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 es identificable en los procesos de creación un mundo imaginario 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, que produce una fuerte necesidad expresiva no representando espacios comunicativos, sino vivencias extremadamente sensoriales. 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, este 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 hueca vacía de una vivencia indiferenciada.

En este sentido, podemos 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.

Pensamos que si la producción artística puede entenderse como investigación y

construcción de conocimiento, es dando cuenta de los tres espacios que en realidad conforman la unidad de un fenómeno.

Los 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, casi nunca a los artistas. Por ejemplo, lo simbólico como 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, y 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 diferentes aspectos que componen al evento artístico, estableciéndose de forma planeada o bien, espontánea.

Esta forma ya tradicional de conocimiento del arte aplica modelos metodológicos surgidos de la Historia, la Psicología, la Sociología, etc., que nos atreveríamos a decir, se encuentran todavía demasiado rígidos 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 tales demandas por las nacientes ciencias sociales ocurrió sin una reflexión profunda de la lógica científica de su tiempo. Sin embargo, en la constan-

te 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, aunque por desgracia, todavía no ha permeado en la mayoría de los pensamientos formados alrededor de las ciencias sociales, cuyo proceder se vale de metodologías poco flexibles que no les permiten una simbolización más cercana a la complejidad de los fenómenos que estudian. Quizá el ejemplo más dramático sea la economía.

No obstante, 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 cuya 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 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, donde el poder es por excelencia uno de ellos, los artistas, hasta ahora, nos hemos mantenido al margen de estos procesos, aún, añorándolos. La duda o, más bien nuestra duda, que ahora compartimos, es que si en lugar de vivir a la espera de un discurso simbólico que ubique una obra en un espacio que le otorgue reconocimiento, no podríamos empezar a construir los sistemas que

como artistas nos permitan generar un objeto artístico más complejo, y que, aunado a un imaginario, dicho objeto proponga su propio sistema interpretativo siendo su parte constitutiva.

### c) MODELO METODOLÓGICO

Con base en lo ya expuesto, es conveniente ampliar la idea de cómo abordar la problemática para enfocar la producción artística en 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 conlleva un proceso de creación artística visto como una forma de generación de conocimiento.

Creemos que esto es posible si -como ya se ha dicho- se torna complejo el concepto de conocimiento, así, en lugar de entenderlo como una forma de descubrimiento de leyes estabilizadas del comportamiento de múltiples aspectos de la realidad, que aportan respuestas únicas basadas en reglas fijas que permiten la predicción precisa de eventos futuros; habría que tratar de pensarlo como una manera de relación con el mundo a partir de constructos cognitivos de naturaleza mental que nos admiten 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.

Con ello, el conocimiento adquiere una condición aproximativa al contexto que nos rodea, proponiéndose como ámbito de posibilidades más que de realidades po-

sitivas, 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, pues toda instancia de corroboración de un saber siempre se crea desde el mismo conocimiento que se quiere evaluar, por lo cual, los instrumentos de validación siempre recurrirán a valores internos a su propia construcción, es decir, se comprueba con base en sus creencias.

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

Actualmente, esta perspectiva se comparte por distintos ámbitos del saber, todavía con distancias más o menos radicales dependiendo de las disciplinas que lo conciben, sin embargo, es posible afirmar que aun con diferencias de matiz, la epistemología contemporánea tiende a reconocer por diversos medios esa incompleta 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 espacio del saber por excelencia.

Metodológicamente hablando, un modelo epistémico con este tipo de posibilidades lo propone Charles S. Peirce, quien al partir de un ámbito ontológico diversificado señala que “la categoría del Ser se multiplica y se mueve 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” (1984).

Estas estrategias de relación son: la cualidad (primeridad), la reacción (segundidad) y el pensamiento (terceridad).

Las categorías de Peirce, creemos, pueden ser útiles para la concepción de un esquema con índices a desarrollar para cualquier proceso cognitivo, donde podemos afirmar que, toda forma de relación con el exterior es un proceso de generación de sentido o semiosis, la cual, 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.

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

*Cuadro 1*  
CATEGORÍAS DE PEIRCE

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

Fuente: elaboración propia con base en Charles S. Peirce.

Esta representación puede servir para ejemplificar un desplazamiento de las categorías, resultando indispensable para adecuarlo a múltiples formas de pensamiento, dado 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. Así, 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 hay que organizar en un discurso; éste es el elemento generador del proceso.

Otro ámbito reactivo cuyo resultado se asume en la propia producción del objeto, sea cual sea la naturaleza ontológica

de éste y que puede expresarse, bien como discurso descriptivo de la sintaxis creativa, o 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, tal espacio tiene una naturaleza simbólica y es, de hecho, un discurso textual.

El triángulo ontológico de Peirce (1984) sugiere entonces una gramática para la organización de un proceso creativo de producción artística que atiende tres grandes áreas: 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.

Esquematisando los conceptos tenemos un mapa de registro para todo proceso creativo enunciado así:

- Tema (espacio afectivo)
- Objeto (espacio representacional)
- Argumento (espacio reflexivo)

Donde se desprende lo siguiente:

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

El objeto se define con base en 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 signo, ya que sus propiedades son fundamentalmente representativas y no positivas.

Argumento se concibe como el plano simbólico a desarrollar en todo proceso cognitivo, y es mediante éste, que resulta posible compartir socialmente una experiencia y las ideas que le dan sentido. Su naturaleza 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.

#### **D) MODELO METODOLÓGICO PARA LAS AFECCIONES**

En la parte final de este texto estimamos oportuno tratar un posible esquema para organizar los campos afectivos bajo la misma lógica triádica que hemos venido sugiriendo. Al mencionar la palabra estética es conveniente referir desde donde se aplica, para lo cual, recurrimos 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 ese vínculo se produce mediante afectaciones o afectos, de ahí que comprenda lo estético como lo perteneciente al espacio afectivo.

La razón por la que se aborda este campo con primordial especificidad, es que este espacio, en nuestra 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, empero, 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 pensamos que resulta útil sugerir un pequeño mapeo donde localizar diversas instancias afectivas que puedan ser identificadas dentro de la producción artística.

Sin duda, los movimientos artísticos de principios del siglo XX conocidos como vanguardias, generaron grandes cambios en aspectos 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 mirar el objeto artístico así como de su papel dentro de una colectividad, se vislumbraron trastocados en relación con su concepción previa a las llamadas vanguardias.

La naturaleza y sentido de los cambios ha sido entendida desde múltiples visiones: 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, obra y recepción del arte, en virtud 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, es la que veo como una diversificación del campo de la recepción

a nivel subjetivo de la obra de arte y que puede ser vista, como el ensanchamiento de la vivencia estética del individuo, a modo de producto de la multiplicación de los objetos artísticos surgidos a lo largo de la historia del arte del siglo xx.

Antes de iniciar la reflexión sobre esa posible ampliación en el campo de la vivencia estética, es pertinente comentar la manera en que se infiere la probable existencia del fenómeno que veo y cómo la idea de vanguardia lo desencadena. Vanguardias artísticas son el fenómeno registrado por la historia del arte que ocurre entre 1905 y 1920 aproximadamente. Mario de Michelis (2000) 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 siglo xix, otra particularidad que señala el autor, es 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 que exponían de manera enfática y explícita postulados estéticos con un mayor o menor matiz beligerante, siendo algunos ejemplos: surrealismo, cubismo, futurismo, suprematismo, neoplasticismo, constructivismo, dadaísmo, etcétera.

Sin embargo, consideramos 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”, dado que imprime al concepto connotaciones de herencia militar al localizar el origen del término dentro de los códigos castrenses, de

ahí, vanguardia se entiende como un cuerpo militar que se ocupa como estrategia de avanzada, que opera en grupos pequeños, cuya función es infiltrarse en campo enemigo y lograr la mayor cantidad posible de daño para así facilitar el triunfo de un ejército al ser seguido por la delantera de la retaguardia.

En 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” “Comoción, sorpresa, desagrado: todo eso reúne la estética del *shock*” (1996: 41).

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

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

Desde esta perspectiva, el espectro de vivencias afectivas de los individuos es el

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

Sin duda, tales preguntas resultan complejas y su espectro de posibles respuestas amplio, lo que intentamos aquí es únicamente sugerir una organización y diferenciación de ese campo afectivo del sujeto en relación con el arte, ya sea tradicional o contemporáneo.

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

El psicoanálisis es una concepción que apunta en tal sentido. Así, Freud sugiere

el campo del Ego como interacción entre lo afectivo y lo racional bajo los principios de realidad y de placer. Por su parte y de manera más explícita, el psicoanálisis de Lacan (1983) marca una gramática del sujeto en tres ámbitos de existencia: lo real, lo imaginario y lo simbólico.

En la teoría del sujeto de Lacan estas tres categorías ontológicas señalan ámbitos de pertinencia por los que un sujeto transita en su proceso de constitución, manifestando que no es un ente acabado, pues se encuentra en constante construcción. Las funciones bajo las que se genera son 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, la concepción de real, imaginario y simbólico está relacionada o apoyada en la idea ontológica semiótica de Charles S. Peirce (1984), cuyo planteamiento en su triángulo fenomenológico de las categorías señala que son: primeridad, segundidad y terceridad. La importancia de su relación con 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 sean a la vez partes de un fenómeno, además de actuar describiendo funciones, es decir, interacciones. En dicha ontología sistémica lo que fundamenta al Ser es el juego relacional.

Pero ¿por qué su importancia para una categorización del fenómeno de la afectividad? Pensamos 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 en relación con el arte, desde una lógica sistémica que lo analice a partir de la construcción del campo afectivo a manera de 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. Aunque para comprender el tipo de afecto que surgiría al ser intervenido por cada una de estas categorías ontológicas, es necesario antes diferenciarlas.

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

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

Por lo que, para casi 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 si bien también forma parte de nuestro contexto cotidiano, su reflexión es relativamente reciente, ya que sin tener un estatus ontológico real tampoco aparece como resultado de la imaginación, “...lo simbólico ha de entenderse como la producción de un objeto teórico original y específico” (Deleuze, 2005: 226). Dicho de otra manera, 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 torna compleja al reflexionar sobre la relación que se establece con lo real, en virtud de que ésta sólo ocurre por vía de la subjetividad o ámbito imaginario, o bien, por la comunidad o ámbito simbólico; en consecuencia, resulta casi indecisorio en cualquiera de los dos casos qué de aquello que se nos presenta como existente, es real y qué tanto imaginario o simbólico según cada caso, no obstante, la dificultad no se limita a la separación entre lo real y las dos restantes categorías sino, hay que incluir una indefinición entre lo imaginario y lo simbólico.

De estas ideas, es 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, es pertinente una separación como la propone Peirce entre lo existente y lo

cognoscible de modo que esto 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 Fernández "...el conocimiento no estudia la realidad, la realidad es un producto del conocimiento" (1996: 174).

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

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

La sensación acerca de lo real es la más difícil de caracterizar, ya que como dije, si lo real siempre resulta de una mediación de lo imaginario o de lo simbólico para aparecer a modo de existente, ¿cómo entenderíamos una sensación sin estos ámbitos mediadores? No hay que olvidar que se explica desde una lógica sistémica que contempla lo existente como el resultado de una interacción. Por tanto, bajo esa concepción no habría entidades inmanentes, totalmente autónomas, fundamentales o esenciales. Hablamos entonces, de matices entre lo real, lo imaginario y lo simbólico, no de entidades puras.

La sensación más cercana a lo que podemos entender como real, podría ser una que casi no lo sea, es decir, una suerte de vivencia de continuidad donde la experiencia no alcance a distinguir entre mundo y sujeto. Próximos a esta idea serían los conceptos de la primeridad en Peirce (1984), la hipóstasis de Levinas (en Rovatti, 1998), o bien, el continuum del espíritu en Hegel, lo mismo que la mirada en Lacan (1983). Tales nociones describen una experiencia de sensación donde mundo y sujeto se funden al grado que es casi imperceptible una sensación como tal, esto es, una intensidad mínima, una indiferencia, una no-diferencia.

Una sensación del tipo que comentamos cabe definirla como sensación indiferenciada, y en consecuencia, cercana a los conceptos de lo siniestro en Freud que posteriormente trabajó Eugenio Trías en su ensayo "Lo bello y lo siniestro" (1999). Asimismo, se aproxima al concepto de goce de Lacan en tanto ejercicio de la pulsión, acto que en la repetición construye la vivencia de un aparente contacto con lo real (Lacan, 1999). Del mismo modo, esta sensación se parece al concepto kantiano de lo sublime, dado que 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, cuya intensidad es casi anestésica. Sin embargo, en ambos casos hablamos de una sensación indiferenciada, un sentimiento sin definir que produce una experiencia anestésica o bien una vivencia intensificada por la incertidumbre.

Es posible metaforizar a la sensación matizada de lo real como indiferenciada, incertidumbre o goce. Por su parte, goce sea útil si lo entendemos a partir del trabajo de Roland Barthes (1973), quien en su *Placer del texto* cercano a Lacan, lo relaciona con una mayor claridad hacia el campo estético, interactuándolo en la dualidad goce-placer, siendo justo el primero la sensación indiferenciada, ya que 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, quizá sea conveniente comprenderla 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 que los constructivistas llaman realidad de primer orden, o sea, datos crudos que afectan a nuestros órganos perceptuales. Si lo imaginario pudiera 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, pues toda sensación presupone un elemento externo existente que genera una reacción, siendo así, una característica que define la segundidad de Peirce (1984).

El enfoque desde el cual entendemos percepción se reduce a una concepción casi fisiológica, consciente de la reducción que

nos atrevemos a hacer, sugiriéndolo con fines metodológicos dado que las propiedades que desde otras metodologías le otorgan a la percepción quedan, en esta propuesta, en ámbitos reales o simbólicos. Tal reducción del concepto de percepción es inaceptable bajo criterios psicológicos, por ejemplo con Arnheim (1997) o Gombrich (1990), que resulta inseparable de factores culturales (simbólicos). También desde una lógica fenomenológica se 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 (1985) en su *Fenomenología de la percepción*. El criterio sobre el fenómeno de la percepción rebasa, igualmente, la idea aquí sugerida de ella, pues en la fenomenología, el estatus ontológico de la percepción es de un tipo lógico superior incluso al conocimiento mismo. Sin embargo, insistimos, con propósitos metodológicos, en la idea de percepción como espacio de vivencia del mundo, concibiendo a éste en el acto de la reacción entre dos entidades: mundo y sujeto; cuya 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 podemos decir que en esta aventura habría dos categorías de las sensaciones generadas por el arte: el goce, como índice de la sensación matizada de lo real; la percepción, como índice de la sensación matizada por lo imaginario.

En una tercera categoría de las sensaciones, aquellas que se matizan de lo sim-

bólico, puede ser útil referirnos a los conceptos de Jon Elster sobre las emociones, tanto de su texto *Sobre las pasiones* (2001) como de *Alquimias de la mente* (2002). En principio, el autor distingue entre emociones básicas causadas por percepciones, que versan sobre la misma línea de la idea expuesta antes; y las complejas, propiciadas por creencias y dentro de las cuales se encuentra la estética, aunque diferenciada de las 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 para este autor, la emoción estética 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 ambos son simbólicos, es decir, existentes para una comunidad con independencia del sujeto.

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

Otra característica de esta sensación matizada por lo simbólico puede ser que aunque ocurre en el sujeto, es el sentimiento donde más interviene la comunidad,

dándole forma y sentido, asimismo, se constituye como el más estable dentro del espectro de sensaciones experimentadas por el sujeto. Y si vemos al sentimiento desde la dualidad de Barthes (1973) (goce-placer) está más cerca del placer que del goce o como dice Elster (2002) produce una suerte de alegría.

Hasta aquí es posible sugerir una reducida, pero quizá útil para el análisis, categorización de las sensaciones que interactúan en nuestra relación con el arte: goce, como sensación matizada de lo real; percepción, como sensación matizada por lo imaginario; y sensibilidad como sensación matizada de lo simbólico. Es necesario recordar que la propuesta implica la participación de las tres en la experiencia, consiguiendo matizarse cualquier vivencia emotiva en más de alguna o algunas de las tres, aunque, 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 nuestro criterio, sólo cabrían ciertas 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 (1996), y como él mismo indica, un aspecto fundamental para entender la vanguardia, pues antes de ésta, podríamos pensar que el arte aludía básicamente a la sensibilidad y que el goce así de la percepción representan los campos de sensación que la vanguardia ha ampliado a partir de las propuestas artísticas del siglo xx.

Los actos relativos a los performance 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. Igualmente el fauvismo, el arte op, el cinético y la idea posterior de escultura transitable son posibles muestras de un arte de la percepción.

Una última idea que nos parece oportuno comentar aquí es la preocupación de los movimientos de vanguardia por fundir diferencias entre arte y vida. Esta noción adquiere dimensiones políticas al intentar eliminar fronteras entre artistas y espectadores, más allá del resultado de la reproductibilidad técnica de la obra de arte como el mismo Benjamin lo anticipaba, pues aun sin la técnica, el interés de grupos como Fluxus, o de manera más activista del situacionismo, marcan la importancia política de la disolución entre artistas y espectadores, lo que atentaría contra el arte como institución legitimadora de un orden político injusto y enajenante.

Curioso resulta ver en sus estrategias de construcción de la obra artística, la alusión a un campo de sensaciones cercano a lo que hemos definido como goce, pues esa emoción, en su carácter de sensación no codificada o indiferenciada, sería una vía para el rompimiento de barreras entre arte y vida, dado que en la experiencia se presenta abarcando todos los espacios de existencia de los sujetos, medido por su falta de códigos para definirla y reducirla a un espacio determinado. El espectro de sensaciones de goce puede comprender 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 nosotros la impresión de que un siguiente paso para continuar esta sugerencia de modelo de las sensaciones generadas desde el espacio artístico, sería, sin duda, su aplicación en la descripción de diversas manifestaciones artísticas. En su uso como herramienta de análisis, sería posible calibrarlo y enriquecerlo con la experiencia de su actualización, sin embargo, por el momento dicha labor excede los límites del presente ensayo, quizá si hasta ahora demuestra su pertinencia, cuando menos teórica, posiblemente después valdría la pena proseguir la ruta esbozada hasta aquí.

#### **BIBLIOHEMEROGRAFÍA**

- Arnheim, Rudolf (1997), *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós.
- Barthes, Roland (1973), *El placer del texto y lección inaugural*, México, Siglo XXI.
- (2002), *Mitologías*, México, Siglo XXI.
- Deleuze, Gilles (2002), *Francis Bacon Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros.
- (2005), *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, España, Pretextos.
- De Michelis, Mario (2000), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Barcelona, Alianza.
- Elster, John (2001), *Sobre las pasiones: emoción, adicción y conducta humana*, Barcelona, Paidós.



- (2002), *Alquimias de la mente: la racionalidad y las emociones*, España, Paidós.
- Fernández Christlieb, Pablo (1996), *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde*, Barcelona, Anthropos.
- (2000), *La afectividad colectiva*, México, Taurus.
- Gombrich, Ernst (1990), *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gilli.
- Lacan, Jacques (1983), *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Traducción Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós.
- (1999), *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 5. Las formas del inconsciente 1957-1958*, Traducción Enric Berenguer, Buenos Aires, Paidós.
- Merleu-Ponty, Maurice (1985), *Fenomenología de la percepción*, México, Artemisa.
- Peirce, Charles S. (1984), *El hombre un signo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Robertson, Robin (2001), *Arquetipos junguianos*, Barcelona, Paidós.
- Rovatti, Pier Aldo (1998), *Como una luz tenue: metáfora y saber*, Barcelona, Gedisa.
- Subirats, Eduardo (1996), “Las vanguardias y la cultura moderna”, en *La flor y el cristal*, Ensayos sobre arte y arquitectura moderna, Barcelona, Anthropos.
- Trías, Eugenio (1999), *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel.