

A+S

arte y saber

Juan Luis Moraza

“*un modo sin modo*” (San Agustín)

Entonces, ¿qué es el arte?: ¿qué? es el arte, o, por decirlo de otro modo, el arte es “¿qué?”. Su predicado no puede ser sustantivo sino interrogativo, pero al mismo tiempo dispone de una consistencia experiencial. En este doble sentido, podremos extremar el argumento hasta afirmar que sólo al arte correspondería el calificativo de *sapiens*, o por decirlo de otro modo, en el arte sucede una experiencia de complejidad experiencial que se encuentra en el punto álgido de lo que identificamos como *sapiens* en el sentido integral de la palabra. Ello incluye inteligencia (capacidad de elección), intensidad emocional y sensorial, complejidad conceptual, capacidad de transmisión, intersubjetividad e intrasubjetividad.

El propósito fundamental del arte pertenece a la naturaleza integradora y conceptual de la mente humana, al hecho de que la persona adquiere conocimiento y guía sus acciones no mediante percepciones aisladas y simples, sino a través de sistemas de abstracción y correspondencia, de traducción e integración. Tal y como el lenguaje articulado sirve para convertir las abstracciones conceptuales y las complejidades sensoriales y emocionales, en equivalentes concretos, y así condensar una gran cantidad de conocimiento, el arte satisface la necesidad cognitiva de condensación y de economía en el reino de los valores de juicio perceptivo, afectivo y conceptual. Ninguna otra actividad cognitiva ha integrado de un modo tan poco excluyente estos ámbitos cognitivos distintos aunque complementarios. El arte se ha desarrollado, precisamente, como una experiencia capaz de integrar esos sistemas de simulación cognitiva (perceptual, conceptual y emocional) en unidades de saber altamente sofisticados: tan alejados de la especificidad semántica de una fórmula o un teorema, como de la inespecificidad altamente emocional de un grito o una interjección.

Esta forma de saber supone la disolución de la dicotomía sensorial/intelectual. El *sapiens* incluye tanto lo sensorial/motor –del paladar sofisticado, del sabor-, como lo intelecto/categorial –del entendimiento y la sabiduría-. Se ha querido reconocer el *homo sapiens* como subespecie que piensa; Dado que el *sapiens* identifica el saber con el sabor, será adecuado identificar además al *homo sapiens* como el homínido que saborea. El *sapiens* no sólo es quien piensa conociendo o quien conoce pensado, sino también y sobre todo, quien conoce desde el paladar, desde el gusto refinado y delicado, desde la exquisitez, y de ahí su prudencia, juicio y entendimiento. Y el *sapiens sapiens* saborea el saborear, goza de su consciencia, se sabe sabio y saboreador. No sólo degusta sino que se deleita en su gusto, en la conciencia de estar degustando, no sólo ve, sino que se ve viendo; no sólo sabe, sino que sabe de su saber. El homínido que saborea, observa, que condimenta, quien ha dejado de estar sometido a las relaciones de continuidad conductual, de inmediatez entre estímulo y respuesta, instituyendo una distancia, una demora, un intervalo, una mirada. Sólo existe especie desde el saber.

La expresión “saber a...” tiene en el objeto su sujeto. Decimos de un objeto que sabe a algo, que “nos” sabe a algo. Decimos de un sujeto que “sabe (de) algo”. Cuando algo sabe, es el objeto el que “nos” sabe, nos hace saber, o nos hace estar siendo saber/sabor. Cuando se sabe de algo, es el sujeto el que nos hace saber de sí. Algo sabe, alguien sabe, serán dos expresiones de frontera borrosa, cuando las posiciones de objeto y sujeto, como sugiere la filosofía de la ciencia contemporánea, son inciertas y covariantes. Esta reflexividad es estructural en tanto el cuerpo no queda excluido: un cuerpo que no es obstáculo o perturbación de una ideal “observación” o conocimiento puro -de acuerdo al ideal de objetividad como “observación sin observador”-; sino que es la condición misma de cualquier modo de observación y de conocimiento, que, por lo demás nunca son neutrales.

Así que sugerir el arte como objeto de saber, implica negarse a renunciar a esa dimensión que no por casualidad remite al sentido más inmediato en relación al objeto, pues, frente a la distancia impuesta por la vista o el oído, acortada en el olfato y minimizada en el tacto, el gusto es preámbulo a una inmersión definitiva en la que, como en la alimentación, se produciría esa inflexión topológica en la que la superficie externa, imperceptiblemente, se convierte en interna, y la percepción en introcepción¹. Por contra, el *cogito*, el conocimiento (*nosco*), remite a una agitación o excitación (*co-gnscito*) recíproca entre objeto y sujeto (*co-agitare*), como una sacudida mediante la que se interroga, se inquiere (*scitor*) para saber, reclamando o demandando al objeto una confesión que convierta al sujeto en docto (*scitus*) con poder de decretar, de ordenar (*scisco*).

Es en este sentido en el que la obra no se asimila a objeto de conocimiento, no “da que pensar”, ni se hace comprender, sino que su presencia ofrece un sabor y un saber, esto es, la presencia convoca una experiencia presente y presencial donde inteligencia y sensibilidad no aparecen separados, sino sinestésicamente unidos.

*“La obra de arte no es, en efecto, representación o señal externa de su denotatum, sino que es presencia del mismo; no señala o refiere al objeto, sino que lo significa con su presencia. La obra no señala, sino que es lo que significa: no es referencia, sino transparencia. O, dicho en otros términos, es un producto no alienado cuyo sentido no está más allá, sino que es él.”*²

Aún más, la obra afrenta la abstracción verbal, las sustituciones lógicas y las técnicas mentales de reducción que las operaciones del sólo pensamiento suponen. No exige ni deja ser trascendido mediante e

¹ El saboreo es entonces algo más que un simple estado inicial y primitivo de saber.

² X. Rubert de Ventós. *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona. Península. 1968. p. 396

I. *polisis*

fundación, colonización

POLÍTICA. OBJETO DE SABER.

ARTE Y CULTURA VISUAL

Si existiera algún campo en el que el artista pudiera ser sujeto de saber, habría de ser vinculado a la conciencia como lugar de la modelización de la realidad intersubjetiva. Pero no como una “ciencia del arte”, ni una “ciencia desde el arte”.

La pretensión de crear las condiciones de posibilidad para afirmar no ya una “epistemología del arte”, sino más bien un “saber” artístico, apunta al intento de situar el campo del arte más allá de su condición de objeto de estudio, tal y como ha sido tomado por disciplinas diversas (historia del arte, sociología del arte, filosofía del arte, psicología del arte, antropología del arte, etc...). La pretensión responde a una experiencia artística que no queda en propiedad suficientemente explicada o conceptualizada por cada una de esas disciplinas ni por su conjunto; y a una exigencia artística de autoconsciencia o autoreferencialidad cognitiva que va más allá del simple ensimismamiento temático o retórico al que nos habituaron las vanguardias.

*“por Estética yo no he encontrado más que ciencias que se aplicaban a nosotros (filosofía del arte, psicología del arte, sociología del arte, etc.), ahora, desde una Estética general, hablaremos más correctamente de una estética de la filosofía, de una estética de la sociología, de una estética de la psicología, de una estética de lo social, etc.). Al decir Estética hablaremos de Antropología, de Antropología estética diríamos antes, del saber del hombre sobre los saberes científicos y parciales. Diríamos hoy Estética antropológica, pero basta decir Estética para entender que se trata del puesto humano del saber del hombre en la vida.”*³

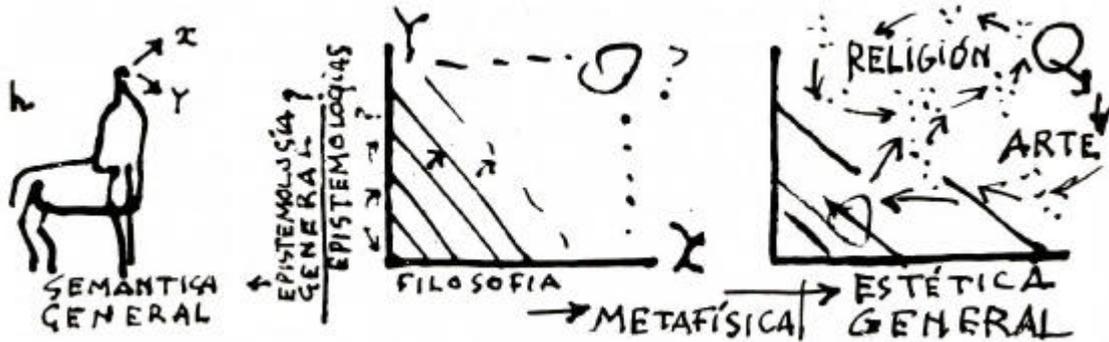
Jorge Oteiza, al preguntarse por la noción de una Semántica General, tal y como fuera definida por Korzybski⁴, reconoce en ella una variedad de interciencia capaz de permitir una comunicación entre las distintas ramas de las “ciencias de la naturaleza” –ligadas a una pregunta sobre el “cómo” del mundo-, y de las “ciencias del espíritu” –ligado a una pregunta sobre el “para” del mundo-. Para Korzybski, la semántica, como campo que trata sobre el significado (no sólo de las palabras, sino de todos los signos, de los pensamientos, de las relaciones, etc.), no pertenece a la lingüística, sino que más bien la lingüística pertenece a la Semántica –una especie de matemática-física-biológica-fisiológica-psico-sociológica de las significaciones. En relación a este campo intercientífico de la Semántica General, Oteiza propone la Estética como un campo diferenciado de la simple “filosofía del arte”. La “Estética General”, desde el punto de vista profundamente humanista de Oteiza apunta a un cuestionamiento del “para”, ligado así a la órbita de las “ciencias del espíritu”,

³ J. Oteiza, *Ejercicios Espirituales en un tunel*. Zarauz: 1965. p. 65

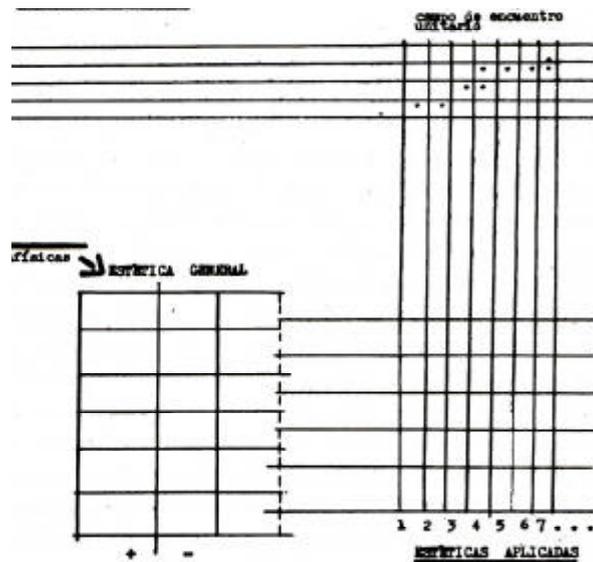
⁴ Korzybski, **Manhood of Humanity**; Lakeville: Non-Aristotelian Library Publishing Co., 1950

que no proporciona “conocimiento” sobre la empiria de lo real, sino que responde a las zozobras de la presencialidad del sujeto humano en el mundo. Así, el acceso a las ciencias de la naturaleza, vendría dado por una filosofía del conocimiento –una epistemología- que a su vez pertenecería a una Semántica general. Por ello, continuará Oteiza, “en la Semántica General, las ciencias están dentro. En la Estética General están fuera.”

La zona triangular del saber



J. Oteiza. ¿Cómo se clasifican las ciencias?. El arte como escuela política de tomas de conciencia. 1965.



Independientemente de la ambición de este proyecto oteiciano que necesitará un análisis más pormenorizado, se trata, en todo caso, de ensayar una aproximación interna a la experiencia del arte, y al mismo tiempo suficientemente distanciada como para obtener un rigor que no tenemos reparo en denominar *conscientífico*. Consideramos que la actividad, la experiencia del arte posee ingredientes suficientes para reconocer en ella un campo situado en la encrucijada de los campos de saber. Y desde esa certeza comenzaremos a desentrañar su composición.

Deberemos tener en cuenta los modos particulares de legitimidad gnoseológica de las disciplinas del conocimiento, no siempre basadas en evidencias empíricas, como en el caso

de la psicología, las ciencias sociales, la antropología, la propia filosofía, incluso la física teórica, cuyos protocolos de falsación se basan en la capacidad de una hipótesis para explicar de un modo más adecuado los datos disponibles, sin que eso apunte a ninguna pretensión de conocimiento empírico...

Así, la epistemología no será aquí tomada como una nueva disciplina operatoria que tome, de nuevo, al arte como mero objeto de estudio; Por el contrario, adoptamos, con carácter heurístico, un *enfoque epistemológico* que apoyamos en varios presupuestos que, a modo de recapitulación, avanzamos a continuación:

- a. A cada forma de conocimiento le ha correspondido, en el mundo moderno, el desarrollo de una “teoría del conocimiento” específica, una epistemología regional (epistemología de la ciencia, epistemología de la psicología, etc...). El enfoque epistemológico refiere en cada caso a la evaluación de las formas en las que cada forma de conocimiento adquiere su legitimidad cognitiva, a sus protocolos de falsación y sus modalidades de prueba, certeza y valor. Los modelos de la ciencia contemporánea ha asimilado dosis crecientes de complejidad e incertidumbre, así como han incorporado de manera substancial la falta de neutralidad de la observación en el proceso interactivo que se supone el propio conocimiento. De este modo, las transformaciones se entienden cada vez más como cambios perceptivos ligados a un “cambio de paradigma” inmerso en un principio de relatividad epistémica dentro de un campo de falsación interminablemente abierto a reconsideración. Estas perspectivas establecen un campo de acción y de interpretación que no es ajeno a la naturaleza de la experiencia artística, ni a modos de experiencia cognitiva propios de culturas ajenas al *logos* occidental.

El nacimiento de la estética como disciplina filosófica coincidió con la necesidad de la filosofía para encontrar un lugar disciplinar suficientemente autónomo del incipiente campo científico; para ello, la filosofía quiso reducir el arte a un objeto de estudio, autolegitimando el estatuto gnoseológico de la estética, y simultáneamente deslegitimando el estatuto gnoseológico del arte. Este factor explica el interés de la filosofía, incluso de la filosofía de la Razón, por identificar al arte con una noción romántica de lo inefable, de lo ajeno a cualquier sistema... Desde entonces, el arte ha quedado excluido de cualquier legítima pretensión cognitiva. Desde el campo filosófico, la afirmación del “arte como forma de conocimiento”, venía a cumplir un expediente de legitimación de la propia filosofía, al precio de dejar en el suspenso de lo ininteligible la naturaleza misma de ese conocimiento, que en cualquier caso era irreductible a los desarrollos de la epistemología moderna más cercana a la definición del conocimiento desde el modelo de la ciencia.

Desde ese doble juego, la Estética habrá sugerido que el arte es una experiencia y una forma de conocimiento que apunta a cierta forma de “razón estética”. A pesar de este consenso no existe algo así como una “teoría del conocimiento artístico”, y lo que podría entenderse como tal aparece de forma perentoria, fragmentada, imprecisa y diluida entre disciplinas auxiliares como psicología de la percepción, heurística, hermeneútica, filosofía o teoría del arte... Las razones de esta ausencia incluyen tanto las inercias simbólicas derivadas de una idea romántica del arte (que lo confina a un lugar inefable, ininteligible, insondable e innato), como el grado de complejidad sintética que la operación artística conlleva (complejidad que exige modelos alejados de las geometrías simbólicas clásicas). En cualquier caso, no se trata de intentar resolver una especie de “vergüenza epistemológica” que el arte parece haber sufrido en la era moderna, sino de situarse

en un lugar tan alejado de esa vergüenza, como de la desvergüenza epistemológica propia del artista genial, deliberadamente irresponsable, iletrado, asimbólico. Consideramos que el arte se encuentra en una encrucijada histórica particularmente delicada que supone un reto fundamental de transformación.

Lo realmente paradójico es que, en la situación actual, las disciplinas científicas, en un progresivo esfuerzo de complejidad, han asimilado modelos que están cada vez más emparentados con la ductilidad y la codeterminaciones propias del arte. En este punto, desde la Teoría General de Sistemas, las Teorías de la Complejidad, los desarrollos de la genética, las teorías computacionales, la biología cognitiva, la antropología postmoderna, la psicología cognitiva, se afirma un “cambio de paradigma” que podríamos pensar compromete modelos que resultan familiares al artista ...Y paradójicamente, el artista se encuentra inmerso en un “mundo del arte” preocupado por legitimar su ámbito en términos de espectacularidad o de mediación.

- b. Con todo, resultaría inapropiada una aplicación al campo artístico del modelo de conocimiento surgido desde la filosofía de la ciencia. El enfoque cognitivo nos conduce más bien a reconsiderar, en el campo del arte, las singularidades que permiten dilucidar la encrucijada entre “conocimiento” y “saber”. Las exigencias epistemológicas del “conocimiento” y su especial vínculo entre lo simbólico y lo real, parecen a todas luces impracticables en el arte. Sin embargo, sí es posible afirmar el arte como acontecimiento de saber. Ya no sólo como objeto de conocimiento –en el sentido de ser objeto de estudio de cierta disciplina extra-artística-, sino como “objeto de saber” –en el sentido de un acontecimiento que produce saber sobre un sujeto. Será necesario desentrañar en qué consiste este saber.

Por todo ello consideramos que se dan circunstancias culturales inmejorables para ensayar esta posibilidad.

Arte en sentido disciplinar, y arte en sentido antropológico. ¿cultura visual versus arte?

Existe un malentendido sustancial que proviene de la superposición de dos conceptos distintos de arte:

1. Uno es un concepto *disciplinar*, que surge histórica y culturalmente en los albores del Renacimiento y que remite a un tipo de experiencia y a un tipo de contexto y de producción determinados (contemplación, objeto, museo...) tal y como se viene desarrollando desde el renacimiento europeo en ciertas funciones que Kant quiso resumir como “placer desinteresado”, ligado a la contemplación.
2. Otro es un concepto *antropológico*, que incluye numerosos tipos de experiencias y de producciones culturales; es el tipo de acepción que se utiliza cuando se habla del “arte egipcio” o el “arte de los dogones”, “arte universal”, o incluso “el arte que tiene manganito para arreglar averías en las tuberías”. Es este sentido el que estará emparentado con la noción de “cultura visual”,

El sentido disciplinar del arte ha generado históricamente un campo categorial propio (compuesto de estructuras conceptuales y perceptivas), del que se desprende un ámbito social propio (compuesto de especialistas e instituciones que filtran la composición del

campo). Desde los desarrollos históricos de las interacciones entre campo y ámbito artístico se han derivado transferencias categoriales no neutrales⁵ susceptibles de proyectar el concepto disciplinar de “arte” (y su campo categorial y funcional) hacia experiencias y restos materiales de culturas y situaciones ajenas por completo a él: esta proyección apunta a una definición extensiva del arte, que aparece entonces como un concepto genérico de carácter antropológico capaz de incluir en su campo infinidad de funciones, categorías y obras ajenas al “arte en sentido disciplinar”.

Como el concepto disciplinar es regional y epocal, aplicarlo sobre culturas ajenas a él resultaría radicalmente anacrónico. De otro modo, vemos que lo que antropológica y coloquialmente se llama “arte” –por ejemplo el “arte egipcio”- incluye experiencias, contextos y producciones que disciplinarmente serían comparables a lo que denominaríamos “propaganda imperial”, “iconografía funeraria”, “ornamentación”... Si trasladamos esa acepción a nuestra época, deberíamos indiscutiblemente incluir dentro del campo del arte, en este sentido antropológico, campos como el de la publicidad, la moda, el diseño... esto es, prácticas ligadas a la producción de elementos que no del todo se agotan en funciones utilitarias de supervivencia, y ligados además a ciertas centralidad icónica. De otro lado, la pregunta por el arte en un sentido disciplinar nos obliga a referirnos a los avatares del contexto exclusivo del “mundo del arte” y sus vínculos de toda índole con su contexto social, cultural, político, económico...

Tras un siglo de vanguardias que han extremado la lógica colonizadora del arte hasta la cotidianeidad más común, se podría ideológicamente considerar que la diferencia entre los contextos antropológico y disciplinar debe ser abolida, y ciertamente ese es un camino abierto por la cultura moderno/postmoderna: pero las formas de intervención en este punto son tan distintas, contrapuestas y contradictorias que resulta difícil incluso compararlas.

En este sentido podremos encontrarnos con quienes pretenderán predicar una instalación disciplinar dentro del campo antropológico -pero sin renunciar a las plusvalías que lo disciplinar conlleva, sin entrar en competencia con prácticas.

O con quienes proponer dismantelar instantánea y abiertamente la disciplina y todas sus instituciones y sus categorías: lo que resultaría estúpido pues el campo y el ámbito artístico proporcionan un lugar de discusión privilegiado, precisamente por su relativa marginalidad...

O por el contrario con quienes desean ferozmente acotar y cerrar el campo disciplinar utilizando para ello registros y formalidades de algún que otro pasado supuesto como glorioso y contenedor de una verdad sapiencial insuperable.

En todo caso, se trata de una indeterminación derivada de la diversificación y el desarrollo del arte y la cultura modernos, que entremezcla de un modo no neutral los sentidos disciplinar y antropológico.

⁵ Existe una ligazón entre el colonialismo y la “extensividad categorial” del mundo civilizado. En el caso que nos ocupa, el surgimiento de un concepto disciplinar de arte, ha supuesto históricamente un proceso proyectivo que habrá discurrido paralelo a la historias de las conquistas, intensificándose con el desarrollo de los estados coloniales. Habrá que recordar, en este punto, que el concepto mismo de “arte” en su sentido disciplinar derivado del Renacimiento, surge referido a una clase de objetos producidos, por primera vez, única y exclusivamente para “pertenecer” a una colección. Hasta entonces, las colecciones habrían sido los depósitos o atesoramientos de anteriores conquistas, apropiaciones o expropiaciones de objetos tomados de contextos culturales y funcionales diversos –exóticos, religiosos, propagandísticos, etc.; pero ahora surge una clase de objetos producidos deliberadamente para pertenecer a ese contexto de la colección, y por lo tanto ligados a unas funciones de representación autoreferenciales.

“El ‘arte’ como una división separada categorialmente, un cuerpo de objetos, la estética como un fenómeno social extrasoluble; todo ello se ha quebrado en una vuelta a la variabilidad, la relatividad, y la multiplicidad de la producción cultural actual”⁶

En este contexto, se habla de “cultura visual” frente a arte, en una acepción similar a la diferencia entre el sentido antropológico y el sentido disciplinar de la categoría “arte”. Tanto la idea del arte en un sentido antropológico, como de una “cultura visual” que engloba pero trasciende el arte en su sentido disciplinar, pertenecen a la órbita del materialismo cultural (Kelner, 1995; Morley & Chen, 1996; Williams, 1981), a la consideración de la práctica cultural como una forma de producción material (Bennet, 1990), aún cuando esta materialidad pueda llegar a ser “inmaterial” (Castells, Brea), en términos de la constitución de contextos no determinantes, de “estructuras del sentir” (Williams), o de “hábitus” (Bordieu).

Creo que podríamos aprender de todas estas actitudes, pero lo más inteligente será tener en cada momento clara conciencia del contexto sobre el que se opera, defender una redefinición continua del “arte disciplinar” pero de un modo crítico ajeno a todo impulso “recuperador”.

La definición de una “cultura visual” como campo amplísimo que incluiría las formas y los procesos artísticos conviene al desarrollo del materialismo cultural; pero no debería conllevar sino un desarrollo específico y diferenciado de los procesos artísticos como singularidad dentro del entramado cultural, como un caso no sólo significativo, sino dotado de características especiales que permiten diferenciarlo de otras formas de producción cultural, de otros campos insertos en la cultura visual. De otro modo, la adopción política de la categoría de “lo visual” frente al “arte”, supone el olvido interesado de especificaciones y procesos sociales y categoriales muy complejos y sutiles.

Campo artístico y ámbito artístico

Por lo demás, esta posibilidad implica una continua revisión tanto del campo como del ámbito artístico. El campo artístico está compuesto de sistemas de categorías, de ideas, de obras. Es un campo “inmaterial”. El ámbito artístico está compuesto por personas, instituciones, lugares, cosas.

El campo artístico proporciona una perspectiva particularmente fértil a la experiencia, y resultaría tan impropio definir este campo desde criterios disciplinares basados en *nosequé* contenido sapiencial fijado de una vez por todas en uno cierto “género” ...como indefinirlo desde una apertura “absoluta” (el término no es inocente, sino que refiere también al contenido excluyente del término) basada en cierta versión académica del arte contemporáneo según la cual “todo es arte”. Esta apertura absoluta conduce en la mayoría de los casos a una práctica de la ocurrencia. La sobredeterminación de los sistemas de intermediación no parece producir artistas menos maniáticos, sino artistas que usan la información sobre su situación social para actuar como el más maniático de los empresarios (lo deplorable en un empresario liberal no puedo ser admitido en un artista, y la frontera entre crítica y homenaje es totalmente indiscernible...).

Esa apertura parecería estar en principio cercana a la generación de terrenos ambiguos fértiles, pero estos terrenos no necesitan esa apertura en términos disciplinares, sino una disposición (conceptual, afectiva y perceptiva) en términos categoriales. Lo que más bien produce esa apertura en un desmantelamiento intensivo y extensivo de la

⁶ Raymond Williams, *Marxism & Literature*. Oxford: Oxford University Press. 1977, p. 153

legitimidad cognitiva de las artes. Me parece ridículo reivindicar a estas alturas la cualidad artística del cine, por sólo poner un ejemplo, cuando seguramente el cine pase a la historia como el gran arte del XX... Me parecería más inteligente intentar advertir selectivamente la posibilidad de una artísticidad del arte, más allá de sus urgencias de legitimidad o de inserción social.

Concluido el siglo XX, conviene reflexionar sobre un doble proceso

- a. Por una parte, las artes, imbuidas en el espíritu vanguardista y romántico, ensayarán la escenificación de una abolición de la diferencia entre arte y vida. Este proceso, presente en todo el arte europeo posterior a la Revolución Francesa, conlleva un progresivo acercamiento del arte hacia lo cotidiano, simbolizando y escenificando así la legitimidad democrática que suponía el sueño de representatividad y de representación moderna por excelencia. Este proceso se desarrolló, desde el final del XIX, en términos de una gestualidad transgresora de carácter intensivo y extensivo.
- b. Por otra parte, la aceptabilidad social de esa gestualidad transgresora viene determinada por la necesidad de escenificaciones estéticas que brindase iconocidad a las nuevas formas de legitimidad democrática. De este modo, el alto capitalismo y más tarde el tardocapitalismo, cada vez más necesitado de legitimidad, encontrará en la *episteme* transgresora del arte un lugar privilegiado, insustituible en sus contenidos de renovación y ruptura. Como consecuencia, conforme más transgresores eran los gestos vanguardistas⁷, tanto más condescendientes comenzaban a ser los contextos de intermediación (museos, galerías, críticos); o por decirlo de un modo más tajante, la radicalidad de las actitudes transgresoras producía una intensificación de la legitimidad de los sistemas de intermediación que de ese modo se instituían como lugares privilegiados en las sociedades desarrolladas.

La consecuencia de este doble proceso es evidente: a lo largo del pasado siglo XX, se produjo un fortalecimiento desmesurado del ámbito artístico y un progresivo debilitamiento del ámbito artístico. La institución de la legitimidad de un modelo operatorio trasgresor para el arte, confinaba al arte a un lugar insignificante dentro de la industria cultural en la que se ve inmerso.

No se trata de recuperar estrategias auráticas, que hoy usan incluso -y quizá más que ninguno- los artistas “corporativos” e incluso los artistas “activistas”. No se trata de intentar ascender en la trama laboral, pretendiendo situarse en el escalafón del empresario o del político. Se trataría de desbordarla mediante un reconocimiento del campo frente al ámbito. Ser “trabajadores del sector terciario” convierte a los artistas en empleados de sistemas empresariales que les desbordan totalmente, pero conservando la ilusión, la fantasía de una autonomía productiva, de una implicación, de una operatividad: Situar al artista en el lugar del trabajador social del sector servicios implica además reconocer en este sector un movimiento de intereses que recluyen al artista al escalafón más bajo de su sector. Simultáneamente, esto ocurre sin haber revisado o renunciado a las intenciones transformativas, regeneradoras, activas del artista, ni tampoco de las inercias simbólicas

⁷ La conquista política del artista como profesional liberal que comienza con el ascenso de la burguesía en el Renacimiento, supuso históricamente una consideración especial de la que se benefició el artista y desde la que se gestó el creciente aumento de las plus-valías artísticas hasta la eclosión del mito romántico del artista genial: un mito que se recupera de la figura del poeta griego por la conveniencia política de legitimar figuras dentro de la sociedad ajenas al sistema, a la ley: es, en efecto, el nacimiento del liberalismo.

que le sitúan en el contexto de un imaginario trascendente. Y el resultado es una flagrante contradicción que no pasa desapercibida para ningún sector de la sociedad ...y consiguientemente una deslegitimación social extensiva e intensiva que hace peligrar la existencia misma del ámbito artístico como tal y de la propia industria del arte.

Por otra parte, el debilitamiento del *campo* artístico resulta indudable conforme más indiscernibles son sus prácticas y sus experiencias de otras que existen por doquier en la vida cotidiana dentro de campos funcionales diversos: ni los objetos, ni las actitudes, ni las categorías parecen configurar un campo específico. Aunque sí resulta específico y exclusivo el *ámbito* del arte, perfectamente diferenciado como sistema y ámbito laboral, financiero e institucional determinado. Esta aparente paradoja nos conduce a una pregunta relativa a la categoría gnoseológica del arte.

I

La resistencia epistemológica.

*“La pintura es una ciencia, y podría ser seguida como una indagación sobre las leyes de la naturaleza. ¿Por qué entonces no podría considerarse la pintura de paisaje como una rama de la filosofía natural, de la que las pinturas no son sino experimentos?”*⁸

Entre la “*vergüenza epistemológica*”⁹, y la *desvergüenza genial* derivada del principio de “la manía”¹⁰, el arte protege el tipo de integridad que lo ha creado como tal y que le ha dotado de sus privilegios y sus modos de legitimidad. Las mayores paradojas surgen al convertir el arte en objeto de estudio, pues se confrontan de un modo radical formas de aproximación y conocimiento diferentes, en un encuentro que no puede ser inocente. Cabría pensar que la parodia ha ido tan lejos, y movilizadora por intereses ajenos a su propio medio, que ha acabado integrándose en ese campo cognoscitivo que se llama Universidad¹¹: un contexto disciplinar que le exige algo más que una parodia, o mejor la aceptación de la parodia como formalidad¹² ...del relativismo e indeterminismo (fundamentalistas), al catalogismo (empirista)...

⁸ CONSTABLE, John: *Conferencias en Hampstead*. cit. GOMBRICH, E.: *Art & Illusion*. op. cit. p. 29

⁹ BADIOLA, Tx.: *Diez años de extravío. Notas sobre intenciones y resultados*. Flash Art España. Nº1. 1988.

¹⁰ Lo que los griegos atribuyen primero a los dioses como una razón si razón, y después al poeta, como voz divina, y que será más tarde aplicado a los artistas, desde el renacimiento hasta las diferentes corrientes románticas, expresionistas, etc.

¹¹ Aún admitiendo que el arte sea una forma de conocimiento, no existe algo así como una gnoseología del arte. Pues desde ese principio de la arbitrariedad y autoexpresión, se trataría de una teología. El aprendizaje del arte surge fatalmente recorrido por los intereses del arte como Institución. Bien como academia que prefigura modelos, bien como taller que entrena técnicas, es uno más de los dispositivos que fijan una concreta legitimidad del arte que se sustenta en cierta noción de autor que ella misma contribuye a legitimar. Si el sujeto es apenas un “hábito de ser”, a lo que de arte queda en su Institución conviene una consideración sobre su aprendizaje.

¹² Un problema de las Academias y de las Facultades de Bellas Artes proviene de las dificultades para ensayar las posibilidades de una epistemología del arte. Y ello porque el propio arte ha sido incapaz de renunciar a sus dudosos privilegios para adecuarse a la complejidad de época. Para conservar su estatuto, el arte ha renunciado a su potencial gnoseológico restaurando mediante los sacrificios rituales de las vanguardias, el mito romántico/neoclásico del arte original, primigenio, abismal, insondable, inexplicable, maniático, procedente de un lugar más allá de lo perceptible, de lo visible, etc... Entre Santo Tomas y Kosuth, discurre una línea que atraviesa la noción del arte como expresión sensible de lo indiscernible. Este mito

El arte, ciertamente, ha adolecido de una especie de “vergüenza epistemológica” (que existe en contextos mundanos, incluso en ciertos ámbitos universitarios, y existe también como prejuicio romántico, anti-sistemático, formando parte de los mitos dinámicos del alumnado), pero la expresión de esa vergüenza y las reacciones que han intentado sobreponerse a ella, coinciden más bien en una resistencia epistemológica, una resistencia a la cifra epistemológica que finalmente sirve a la conservación de la ideología misteriosa del arte tan conveniente a su vez al mantenimiento de cierto sistema del arte y de ciertos sistemas culturales, económicos, políticos. La cuestión de la “vergüenza epistemológica” no resulta un argumento convincente para defender la autonomía de un arte que desarrolla su propia dogmática sin problematizar sus condiciones gnoseológicas, aprovechando las situaciones. Un arte que se verifica a sí mismo (su dogmática) en función de su posición preeminente dentro de ciertos sistemas de status condicionados por complejos extra artísticos pero “necesariamente” ocultos, puede considerarse, más bien, un *arte epistemológicamente sinvergüenza*, poco interesado en mostrar, sin ambages, sus formas de legitimidad, sus modos de inserción y contextualización, su dimensión pragmática y fenomenológica, su falta de autonomía. Ello será aún más flagrante cuando tal falta de compromiso epistemológico se reproduce en el ámbito de la pedagogía del arte.

Cada una de las ramas disciplinares que toman al arte como objeto (sociología del arte, psicología del arte, historia de la escultura, psicología del arte, sociología del monumento, etc...) presupone una aportación gnoseológica del arte; de modo que el tipo de “conocimiento” artístico quedaría definido por una relación aditiva y sustractiva del conjunto de todos esos subsistemas gnoseológicos que, por lo demás, se definen recíprocamente por sus incompatibilidades e inconsistencias... de modo que la afirmación del conjunto desarticulado vuelve a dejar al arte en una situación de indeterminación y ambigüedad gnoseológica que conviene tanto a los intereses de todas esas disciplinas, como a los intereses propios de la Institución arte.

«Existe aún un punto de vista que es “científico”, en el mejor sentido del término, el que exige, frente a cualquier fenómeno, que la investigación se lleve a cabo con instrumentos adecuados a la naturaleza del estudio en cuestión»¹³

El problema estriba entonces en situar un contexto categorial y metodológico adecuado a la naturaleza del fenómeno arte. Y no desde un punto de vista genérico, sino específico. Se trata de verificar hasta que punto puede forzarse, mediante un método de acercamiento adecuado a ella, esa naturaleza supuestamente irreductible de la obra de arte... Si la singularidad disciplinar del arte se preserva a costa de una pérdida de su valor gnoseológico, y recíprocamente, si el valor gnoseológico del análisis se preserva a costa de una pérdida de especificidad de la experiencia artística, la exigencia particular de cientificidad propugnada por Eco exigiría una síntesis gnoseológicamente consistente y artísticamente singular; Ello implica incluir una consideración sobre su modo de aproximación en relación al modo de aproximación de la clase de objetos que son su objeto de estudio. Y en esa actividad gnoseológica comparativa, debe adecuar, ajustar, poner a punto sus procedimientos, sus formas de clasificación, de argumentación, de deducción, de verificación, de avance, sus modos de resolución, las formas de establecer relaciones entre argumentos, de argumentar, y de establecer nexos y conectivos entre premisas y

romántico tiene una larga historia, y se ha convertido en “necesario” mediante una no-cesación de su reescritura. Con todo, esta noción sublime del arte no es esencial, sino estratégica e histórica, y se funda precisamente en la supuesta indiscutibilidad de sus axiomas, y la irreductibilidad de su objeto.

¹³. ECO, Umberto: *Note sui limiti dell'estetica*. en *La definizione dell'arte*. Carzanti. Roma. 1972. p. 55

conclusiones, sobre los modos en los que se aborda el contenido de verdad, y las cláusulas de verdad en los contenidos que maneja¹⁴.

LEGITIMIDAD

“¿Qué es el goce? Se reduce aquí a no ser más que una instancia negativa. El goce es lo que no sirve para nada. [...] Asomo aquí la reserva que implica el campo del derecho -al-goce. El derecho no es el deber. Nada obliga a nadie a gozar, salvo el superyó. El superyó es el imperativo del goce: ¡Goza!”¹⁵

“Hoy en día la idea de significado público es problemática, la posibilidad de una imagen colectiva, insegura. Esta crisis del dominio público se refleja en todas partes, la escultura pública no es más que un ejemplo, en donde las opciones parecen desde luego muy lamentables”¹⁶

Las relaciones interactivas entre campo y ámbito artístico, y entre el arte y la cultura visual, y entre la cultura y la sociedad aparecen recopridas por una red de sistemas recíprocos de legitimidad. La legitimidad es una cuestión externa que refiere al lugar que el arte ocupa en el tejido social, en su imaginario y en sus estructuras simbólicas. Y es además una cuestión interna referida a los sistemas de categorías, a los patrones que vertebran las prácticas, los modos de sentir, de imaginar, la institución misma de la identidad del artista, de su técnica, de su temática, de los vínculos que establece entre su obra y sus vivencias personales, de las relaciones que mantiene con la industria artística y con los sistemas de intermediación de la industria cultural, del modo en el que participa de modo más o menos activo de cierto imaginario social...

Configurador (no exclusivo) de las subdeterminaciones perceptivas, de los hábitos del sentir y del pensar (junto a otras actividades y campos, como la ciencia, la tecnología, el pensamiento, la propaganda, etc.), el arte es además y sobre todo, un “arte de legitimidad”, en el sentido en el que su implantación, institución y ejercicio, legitima aquello que lo legitima como arte.

La legitimidad supone, en teoría, la limitación o la relatividad de lo privado ...aunque pueda convertirse, de hecho, en la sublimación enmascarada de una razón particular “ascendida” a principio general... un *privado* que se especializa en minimizar la subjetividad del otro, en nombre del fantasma idealizado de un “bien público”.¹⁷

La identificación e institución del arte como arte pertenece a una historia de la legitimidad. En primer lugar porque la cuestión de la legitimidad del arte remite a su institución dentro de lo social, a la consistencia de su posición y de sus vínculos con el sistema cultural en el que se inserta, y por tanto a los trasfondos simbólicos tanto como a las transacciones de interés. En segundo lugar, por la indisoluble relación entre la legitimidad del arte, y la legitimidad por el arte, el arte de la legitimación. Este proceso de realimentación legitimadora convierte ambos procesos en uno sólo. Tal sistema opera mediante una

¹⁴. «El nivel de una ciencia se determina por su capacidad para experimentar una crisis de sus conceptos fundamentales» HEIDEGGER, M.: *El Ser y el Tiempo*. op. cit. p.16

¹⁵ J. Lacan, Seminario *Aún*, p. 11

¹⁶. FOSTER, Hal: *Sculpture after the Fall*, en AA.VV.: *Connections*. Pennsylvania Institute of Contemporary Art, 1983, p. 14

¹⁷ En todo caso, es una de las modalidades de interacción, de vínculo interpersonal, que supone una negación de la razón individual/personal, supeditada a una razón pública, a una razón social, a una razón General, a una razón absoluta, a una razón de Estado. Supone, pues, un más allá de mero conflicto de intereses o de voluntades, y el establecimiento de un orden de prioridades: el sacrificio de lo que se supone individual a lo que se supone general;

transferencia: cierto sistema de poder adquiere su subjetividad y su legitimidad de modo lateral, delegado¹⁸, y así impune, mediante un campo simbólico -de por sí ya legitimado por la historia y cuya vigencia pervive a los avatares de los cambios políticos, sociales, etc.- Habrán cambiado las formas de gobierno, los modos de legitimidad, pero el prestigio del arte habrá permanecido vigente. La vida es breve, el arte permanece (*Ars longa vita brevis*)¹⁹. La versatilidad, la flexibilidad, la relatividad, la irreductible ambigüedad ideológica de la imagen habrán hecho del arte un lugar privilegiado en los procesos de legitimación.

La definición cultural e histórica del arte –como se formula en el Renacimiento Europeo-, implica el cumplimiento de esa tarea de legitimidad del propio imaginario y simbólico del sistema de gobierno. Para ser más explícitos, el arte sólo se habrá definido, desde la historia y como categoría cultural “legítimamente” como arte, en tanto “arte de legitimidad”; esto es, como jurisprudencia y derecho consuetudinario, en la construcción del imaginario social. Pertenece, pues, al ámbito de lo jurídico, como un poder (simbólico) legislativo y ejecutivo del imaginario...

Esta institución del imaginario opera como

legitimidad perceptiva,	institución de modos de ver, de hábitos perceptuales. Remite al naturalismo, al ofrecer la expectativa de una adecuación entre la realidad y las representaciones, los “efectos de verdad” (cuando el grado de resolución supera las capacidades de la agudeza, la visualidad y la memoria.)
legitimidad afectiva,	institución de modos de sentir (correspondencias y vínculos emocionales). Remite al sentimentalismo, al ofrecer la expectativa de un vínculo entre los contenidos de la experiencia individual y los vínculos a los objetos a los que remite, los “efectos” de bondad (ética) y de belleza (estética).
legitimidad conceptiva	institución de modos de pensar, (sintaxis lógicas, sistemas de pensamiento, modelos). Remite al logicismo, al empirismo, a los grandes sistemas creadores de efectos de verdad (lógica), al ofrecer la expectativa de una consistencia interna entre las cláusulas o representaciones, al crear hábitos y asociaciones mentales unívocas (transporte=coche; educación=título universitario; salud=médico; paz=ejército)...
legitimidad efectiva	presencia, persistencia...

De modo que, incluso cuando actúa en nombre de la barbarie original, aquello que se admite como arte, civiliza.

¹⁸ Cfr. Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*.

¹⁹ Cada nuevo sistema de poder encontrará en el arte un lugar privilegiado donde operar una *aculturación*. Los antropólogos conocen bien los procesos de aculturación, mediante los cuales una cultura coloniza otra mediante un proceso de conversión de la cultura nativa, traduciendo sus ritos y figuras simbólicas a reinterpretando sus signos, sus lugares, etc.; a la luz de un nuevo relato. De ese modo, lo que para un nativo es un mecanismo de resistencia, al traducir su culto hacia un nuevo dios, para el colonizador es un modo de implantación que instrumentaliza la fuerza devocional de los símbolos nativos para instituir las nuevas costumbres...

Estos criterios son simétricos a los que legitiman la obra como arte. La obra adquiere legitimidad en función de su capacidad para suscitar un triple crédito de valor, una triple razón:

razón	valor de uso
PSICOPERCEPTIVA (poética)	La atracción, la belleza, la capacidad de agitar la conciencia, extrañamiento -la trasgresión de la norma lingüística más la capacidad para provocar en el espectador un asentimiento (una experiencia compartida. Boussoñe) Identificación, empatía, simpatía, compasión, sintonía...
DISCURSIVA (paradigmática)	Es susceptible de ser inscrita en un repertorio de referencias, correspondencias, asociaciones; en un lenguaje, un sistema de categorías, una retórica. Se le puede atribuir un valor descriptivo, testimonial, intelectual
SOCIO-OBJETIVA (fáctica)	Puede atribuírsele un valor de cambio, material, mercable

valor de cambio

El “subsistema arte”

La obra legitima cierto proceso civilizatorio (por muy brutal que resulte), y es legitimado por él. De acuerdo a esta reciprocidad, el arte existe como un subsistema cultural que engloba:

- (a) unos actos, una actividad social (diferenciada) establecida o especializada; Unos objetos correspondientes a dicha actividad, susceptibles de ser alineados, clasificados, especificados y etiquetados; Unas situaciones determinadas por la relación entre las actividades (agentes sociales) y las cosas sensibles (objetos).
- (b) Unos organismos e instituciones, éstas legalizando aquellas en el nivel del Estado o similar. Una burocracia competente y fiel, que se apodera de la cosa social, lo que da lugar a una jerarquía (o varias).
- (c) Unos textos (de los cuales puede extraerse un corpus) que garanticen la comunicación de la actividad, la participación en las medidas que la organizan, la influyen, y la autoridad de las instituciones y de las jerarquías. Estos textos pueden constituir un código, pero puede consistir en documentos, tratados, manuales, ensayos, guías, imágenes, escritos publicitarios, etc...

Todos estos factores pueden resumirse en la existencia de un *campo* y un *ámbito* artístico²⁰. La legitimidad será causa y efecto de la consolidación y de las interacciones entre el campo y el ámbito artístico, y el resto de subsistemas sociales. Como consecuencia de los procesos que intentaremos describir a continuación, podremos observar cómo, a lo

²⁰ Cfr. Mihaly Csikszentmihalyi, *Creatividad*. Barcelona, Paidós, 1998. pág. 45,47. El campo artístico consiste en una serie de reglas y procedimientos simbólicos, que como campo está ubicado en lo que se llama habitualmente cultura, o conocimiento simbólico compartido por una sociedad. El ámbito artístico incluye a todas las personas que actúan como guardianes del umbral que da acceso al campo; su tarea es decidir si una idea o una obra se deben incluir en su campo: lo componen los artistas, los directores de museos, los críticos de arte a historiadores, los filósofos del arte, los directores de revistas, galerías, intermediarios, inversionistas, coleccionistas, museos y otros centros de arte, y los gestores culturales en general... todos ellos elaboran políticas que, aunque no estén orquestadas entre sí, tampoco evolucionan espontáneamente, se realimentan recíprocamente y, de acuerdo a las elegantes leyes que analiza la Teoría del Caos, operan tendencial e incluso tendenciosamente, pero en cualquier caso no de un modo completamente espontáneo. Nadie dentro de la comunidad artística es otra cosa que un agente no neutral dentro de esa interacción entre campo y ámbito.

largo del pasado siglo XX, se produjo un fortalecimiento desmesurado del ámbito artístico y un progresivo debilitamiento del campo artístico.

La antropología ha descrito el camino que condujo a las sociedades estatales, donde, por vez primera, aparecieron la esclavitud, los sistemas jerárquicos, los ejércitos, y un ejercicio del poder hasta entonces desconocido por las culturas humanas. En ese proceso de institución imperial, el uso de la fuerza pronto se vio superado o enriquecido con otros mecanismos de gobierno menos directos, menos visibles. Según Fernández²¹, podríamos resumir este proceso en tres grandes modalidades de institución del poder:

Determinismo, reflejos condicionados		
COACCIÓN (externa)	Presencia y evidencia física del poder MIEDO (prescriptivo, manipulatorio)	Huellas, llagas, muros, sanciones, tribunales, violencia preparada para no tener que hacer uso de ella... (poder físico, corporal) (instancia metafísica, extrasocial -∞, Dios)
PERSUASION (consciente) (subjetivización colectiva)	Presencia virtual de una entidad extrasocial legitimadora a. imaginaria (creencias, fe) b. ideológica (convicciones, modelo) CONVICCIÓN, CREENCIA (implicativo, perceptual)	Mitos, códigos morales, manuales (poder perceptivo) (instancia social -pueblo-, o lógica -Razón)
SEDUCCIÓN (inconsciente) (preconsciente)	Impercepción del mecanismo legitimador por desplazamiento del referente (colonización interna) (a) individuación (hábito) (b) autodeterminación (deseo) DESEO (consumatorio, involuntario)	Reclamos, sugerencias, ofertas, insinuaciones (peran por saturación) (poder inconsciente, preconsciente) (instancia privada, individual -doxa, Deseo-)

Espontaneidad, hábitos conscientes y preconscientes

En estos tres regímenes de legitimación quedarán descritas las formas políticas, desde el totalitarismo hasta las democracias masivas, las timocracias, las monarquías parlamentarias o las oligarquías financieras... Y con respecto a cada una de las formas políticas, el arte habrá sido una herramienta privilegiada en la institución de la legitimidad. Como mecanismo de construcción del imaginario, habrá instituido *la ley del miedo, la ley de la esperanza, la ley del deseo...* y no en fases excluyentes sino complementarias, acumulativas, superpuestas, de acuerdo a una lógica de transferencia de la extensión.

Escenificando allá la majestuosidad y la potestad incontestable de lo absoluto, acullá la fragilidad sentimental de los valores familiares; allá la inquebrantable lógica de la Razón y del Método, acá la voluptuosidad de las utopías de la sensualidad.

Habrà sido definida²² una relación proporcional entre la crisis de legitimidad de un sistema de gobierno y su necesidad de sistemas estéticos sensibles a las pasiones, a las debilidades, a los sueños, las esperanzas y los miedos de la población. Conforme más discutible resulta su legitimidad, tanto más sensuales, dúctiles, plurales y polimorfos serán las formas de arte que promueve...

Imperio	Legitimación	Arte
COACTIVO	disuasoria	esquemático, simbólico, monumental,

²¹ Maria Luis Fernández, *Opción y acción: laberintos*. Universidad de Vigo, Pontevedra, 1998. pp.18ss.

²² Cfr. Moraza: "Ornamento y Ley". Diputación de Alava. 1994.

PERSUASIVO	ostentoria	icónico, naturalista-abstracto
SEDUCTIVO	sumergida	difuso, indicial, indeterminado, total

Cada una de estas modalidades apunta a una fuerza legitimadora, a una diversa estrategia estética, a unas formas particulares de arte, y a una forma diferente de subjetividad soberana.

El proceso que conduce de la coacción a la seducción, es el pasaje del imperialismo a lo que Negri, de acuerdo a una expresión de Foucault³, denomina el Imperio del *biopoder*, cuando no sólo regula las interacciones humanas, sino que también busca, directamente, regir sobre la naturaleza humana y el objeto de su mando es la vida social en su totalidad:

*“El pasaje al Imperio emerge del ocaso de la moderna soberanía. En contraste con el imperialismo, el Imperio no establece centro territorial de poder, y no se basa en fronteras fijas o barreras. Es un aparato de mando descentrado y desterritorializado que incorpora progresivamente a todo el reino global dentro de sus fronteras abiertas y expansivas. El Imperio maneja identidades híbridas, jerarquías flexibles e intercambios plurales por medio de redes moduladoras de comando. Los diferentes colores del mapa imperialista del mundo se han unido y fundido en el arco iris imperial global.”*²³

Lo que en realidad legitima ahora el campo artístico es su nueva posible función en la simbología del orden imperial. Fuera del nuevo marco, estas instituciones son ineficaces. La democracia sería entonces el monumento ideológico propio de las estéticas y de las éticas post-revolucionarias en un imperio liberal... El lugar de una tensión escénica en la que el político debe legitimar a los ojos del ciudadano las prácticas promocionadas por los poderes invisibles (de índole financiero, industrial, extrapolítico)...

En este sentido, el arte moderno y contemporáneo ocupó, desde sus inicios, un lugar privilegiado en la constitución y legitimación de los contenidos y de los significantes democráticos. Pero, conforme la democracia queda desplazada como significante monumental, las artes comienzan a quedar en una posición incierta.

Por una parte, la sociedad ha asimilado la creatividad, las formas transgresoras de la modernidad artística y los juegos de provocación e interacción de la modernidad artística. Por lo que la “estetificación difusa” supone al mismo tiempo la “realización” del sueño vanguardista de la fusión del arte y la vida, y el debilitamiento radical de su campo de categorías, de sus propios relatos de legitimación.

Por otra, las oligarquías liberales han conseguido convertir las prácticas sociales en grandes instrumentos estéticos de legitimación, de modo que el “subsistema del arte” es, cada vez más, un reducto marginal dentro del gran capitalismo cultural y del gran sistema de propaganda en las democracias masivas.

Este proceso se ilustra perfectamente en lo que se ha llamado el “efecto Toscani”, tan cercano, en varios aspectos, al “efecto Berlusconi”: la publicidad pretende hacerse innecesaria al incorporar de una manera audaz, la realidad misma, de modo que, como post-efecto, la percepción de la realidad entera funcione como propaganda. La publicidad de Benetton supone la confirmación de esa paradoja modernista: la fusión del arte y la vida queda al servicio de aquello que legitimó como arte a la modernidad ...lo que, en el límite, convierte el arte en innecesario.

³ Como dijo Foucault: “La vida se ha vuelto ahora... un objeto del poder”. Michel Foucault, “Les mailles du pouvoir”, en *Dits et écrits* (Paris: Gallimard, 1994), 4:182-201; nota en p. 194.) La más alta función de este poder es infiltrar cada vez más la vida, y su objetivo primario es administrar la vida. El biopoder, pues, se refiere a una situación en la cual el objetivo del poder es la producción y reproducción de la misma vida. Foucault: “Naissance de la biopolitique”, en *Dits et écrits*, 3:818-825.

²³ Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 2000. pág. 4.

La declinación de la legitimidad del arte. artesanías postindustriales.

*“La poesía nació de la magia; creció con la religión; vivió durante la era de la razón; ¿habrá de morir en el siglo de la propaganda? Quizá no llegue a la muerte, sino a un trance cataléptico de autodefensa”*²⁴

Cuando la legitimidad popular se ofrece como arte –como espectáculo no legislativo y no ejecutivo-, el arte resulta relativamente innecesario como técnica de legitimación, y se ve arrastrado por la fuerza del gran espectáculo social, que no conserva ciertos contenidos de exclusividad y de ostentación que incluso pueden resultar inconvenientes. Es este el instante en el que se produce el desplazamiento del arte a la “cultura visual”, de acuerdo a ese proceso de mayor envergadura, en el que el arte se definirá disciplinarmente desde una cierta órbita antropológica de colonización, (llegando a diferenciar entre un sentido antropológico y otro “disciplinar” de “arte”).

Y es así que el arte se procura legitimidad intentando asimilarse a esos significantes públicos que son el modo en el que lo social pierde legitimidad frente a los poderes reales...

- a. El ocultamiento de los síntomas de desesperación –*no future, no past, no present*- La imposibilidad de asumir los compromisos derivados del conocimiento. La *afanisis* del síntoma.
- b. Y la búsqueda desesperada (y su fijación acrítica) de los significantes sociales admitidos, como expresión de un profundo deseo de ser amado. Fundirse, por tanto, en la indecisión, en la comunidad, en el deseo de no ser responsable. La *afanisis* del arte en la cultura visual.

Por todo lo dicho, entenderemos que, en el seno de las democracias masivas, la legitimidad del arte será tanto más sospechosa conforme el ocultamiento del trabajo sea acompañado por la ostentación de los efectos.

El artista, como simulacro de un soberano invisible y difuso pero plenamente inconsciente de su naturaleza, se encontrará a la búsqueda de legitimación, intentando asimilar los significantes de legitimidad del imaginario social: activista, empresario, político, sacerdote (de la nueva era), publicista, periodista, ciudadano, indigente... Y consiguientemente, el arte se ofrecerá a la sociedad como oportunismo y depredación simbólica.

Las artes no son ya el campo del “arte puro” frente a las “artes aplicadas”; no es tampoco la audaz vanguardia de la especulación técnica, o semántica, o narrativa. No cuentan con los medios ni con las posibilidades, ni con el sosiego suficiente, ni con la suficiente legitimidad, como serlo. Como ámbito, el arte está demasiado preocupado por la inmediatez de la necesidad, por las exigencias de su economía regional.

Como resultado, se produce la sustitución de la contemporaneidad por la contemporización. Las artes son un repaso por las estéticas implantadas, vigentes y de reconocida legitimidad en las sociedades actuales (cine, publicidad, periodismo, cultura popular, industria del ocio, etc.), en la “cultura visual”. *Contemporizar parece, por lo demás, una conducta adecuada al conformismo generalizado que es perfectamente compatible con todas las formas de transgresión, con la conversión de la transgresión en forma...*

²⁴ C. Day Lewis, en V.V.A.A. “El credo artístico”, Madrid, Norte y sur, 1966. p. 33.

En este sentido cabría referirse al arte de la contemporización como nueva forma de artesanía, de “artes aplicadas”, como “artesanía conceptual”, “artesanía postconceptual”, o de modo más exacto de “artesanías postindustriales”, que englobarían todas las formas de contemporización del arte después de la era del arte.

Formas de contemporización

Fenómenos socialmente vigentes	Adecuacionismo artístico
Publicidad, propaganda Cine	Estéticas publicitarias (commodity-art, arte de la seducción)
Media, periodismo	Estéticas periodísticas (arte escandaloso)
plataformas cívicas, ongs,	Estéticas identitarias (arte feminista, <i>queer</i>)
Los segmentos de consumo y las tribus urbanas	Estéticas urbanas (cultura de club, <i>chillout</i> , etc.)
movimientos ciudadanos potencia académico/política de los estudios de antropología cultural	Estéticas activistas (arte situacional, arte político, neosituacionismo)
Capital financiero globalizado, (lobbie empresarial, patronal).	Estéticas empresariales (arte corporativo, arte situacional)
Globalización de las tecnologías de la comunicación (web, etc.)	Estéticas tecnológicas y comunicativas (arte electrónico, <i>netart</i> , etc.)
El mercado del bienestar	Estéticas del gadget (<i>design</i>)
El mercado del arte	Estéticas ensimismadas (cuadros sublimes, etc.)

Mientras los artistas interpretan su apego a estos campos periféricos pero fundamentales dentro de la sociedad como su escape de una situación de ensimismamiento y de falsa autonomía -de trascendencia del “arte” en la “cultura visual”-, lo cierto es que pretenden conservar las plusvalías (simbólicas y económicas) del arte al mismo tiempo que ritualizan una fusión con esas prácticas sociales que le sobrepasan, pero sólo para convertirlas en parte de su repertorio temático o técnico.

De poco sirve el modelo de una legitimidad basada en la transgresión, antisistema, libertaria, autonomista, victimaria... cuando ello se ha convertido en un *mantra* del conformismo generalizado...

El liberalismo es esa teoría de minimización política basada en un “dejar hacer”, que los hechos por sí mismos funden los derechos. Se trata, en efecto, de una teoría del Derecho basada en la exención, en el privilegio o la ilegitimidad. El nuevo imperio no ha abolido los privilegios, sino que los ha difundido, de modo todos nos comportamos como tiranos, de acuerdo a ese principio de emulación depredadora promovida por la abolición del Derecho en el hecho, en el “dejar hacer”. El privilegio en el campo expandido significa que la Ley se ha convertido en un mecanismo legitimador del privilegio. El ejemplo más claro puede ser el de la justicia liberal, basada en el dar a cada uno lo que le corresponde: mucho al que mucho tiene, nada al que nada posee...

En esta circunstancia, cabría preguntarse por la posibilidad misma de una singularidad que pueda justificar lo particular del arte respecto de otras formas de producción cultural, dentro del campo de la cultura visual. Es en este sentido en el que se orienta el sistema de preguntas sobre la producción y el fenómeno artístico.

II. *didaxis*. HACER SABER.

“hagan como yo, no me imiten”²⁵

La evolución humana está ligada a las ventajas adaptativas de la prolongación del aprendizaje -en una estructura social que habrá confiado progresivamente más en la didáctica que en la genética-. Esta prolongación habrá provocado una diversidad creciente, y una creciente complejidad de intereses contrapuestos. La complejidad es una consecuencia de esa prolongación del aprendizaje, del hacer saber.

Y en otro orden de cosas, la “asimilación” de los comportamientos innovadores y transgresivos por parte de la cultura, se basa en el reconocimiento de las ventajas adaptativas de ese comportamiento innovador. La paradoja conflictual entre una pedagogía “universal”(humana) y otra “particular”(cívica) queda, en parte, suavizada por la propia diversidad cultural, causa y consecuencia del desarrollo de la cultura, por la plasticidad de los “criterios estéticos” que subyacen a toda pedagogía. Desde un punto de vista evolutivo, el mantenimiento de relaciones satisfactorias con los “expertos” que proporcionan las técnicas, resulta más ventajoso que la invención de las mismas²⁶ (sometida a las limitaciones del “ensayo y error”): Lo que habría propiciado un avance innovador espectacular en las culturas humanas, habría sido, precisamente, la prolongación de los periodos de formación, de los periodos de dependencia. Y, como consecuencia inevitable, de la diversidad creciente de edades y posiciones relativas, una creciente complejidad de intereses divergentes: el aumento de sociabilidad didáctica se corresponde con un aumento del carácter intrincado y problemático de la vida colectiva.

Puesto que la cultura y la pedagogía cívica suponen sudeterminaciones de un “criterio estético”, el arte puede ser, en efecto “la base de la educación”²⁷, pues “*sólo la educación estética está capacitada para posibilitar el paso del hombre físico al hombre moral*”²⁸, esto es, el tránsito terciario entre “hombre” y “ciudadano”: encrucijada donde puede identificarse, pues, al “*homo aestheticus*”²⁹, origen y finalidad, causa y consecuencia de la cultura y la pedagogía.

El arte es un hacer saber, como operación de los procesos terciarios que produce acontecimiento en lo real. Esta *psicodelia* y *psicoheuresis* intersubjetiva incluye tanto la experiencia del artista como la del espectador. El reconocimiento de saber del artista exige un hacer saber por parte del espectador. De este modo, la educación artística, tanto como la interpretación o la experiencia estética, son otros tantos modos de creación que no se producen sin el ejercicio de los procesos terciarios en el tiempo del sujeto espectador. Una sociedad asimila las “transgresiones” del artista en tanto su obra ha hecho saber. Por eso la obra de arte, antes que un objeto de conocimiento, es un *objeto de saber*: objeto de saber en tanto se da a saber -como objeto-, y en tanto promueve el saber en el sujeto -como acto-. No existirá obra sin esas dos dimensiones preformativa y perceptiva.

²⁵ J. Lacan

²⁶ Cfr. GAZZANIGA, Michael S.: *El cerebro social*. Alianza. Madrid. 1993. Cfr. CARRITHERS, M.: op. cit.

²⁷ READ, Herbert: *Educación por el Arte*. Paidós. Barcelona. 1991. p. 19.

²⁸ PAREYSON, Luigi: *Ética de Estética in Schiller*. Mursia. Milán. 1983. p. 43

²⁹ Cfr. WOJNAR, I.: *Estética e Pedagogia*. La Nuova Italia. Florencia. 1970.

Si se sustenta la hipótesis del arte como saber. ¿Qué sería “saber de arte”, o “saber arte”? ¿Apunta a un *connosieur*?. En todo caso, la peculiar imperfectividad del arte haría pensar que saber de arte exigiría no dar por buena ninguna hipótesis del saber artístico, por lo que, la primera condición para saber de arte consistiría en no saber, en la conciencia de lo insostenible del saber y mucho más del saber que se sabe.

Sería posible entender ese hacer saber del arte, la enseñanza y el aprendizaje, como realimentación, o *feed-back* del saber artístico. Y en este sentido, ese en tal hacer saber arte, no habría una neta diferencia entre hacer arte y aprender arte. Para no provocar malentendidos que pudieran hacer pensar que se habla de un arte preformativo de la enseñanza, se trataría, más concretamente, de un *aprendizaje por descubrimiento*, donde el ensayo de hacer arte es constituyente del saber y del hacer saber arte. En este sentido, el aprendizaje por descubrimiento supone en primera instancia la destitución de un saber supuesto.

el arte como saber de segundo grado.

“Adán, comiendo del árbol del conocimiento, ensayó la vida creativa, como Dios, un creador de mundos [...] El artista hoy está luchando por un mayor acercamiento a la verdad, lo que refiere a un hombre original tal y como puede ser apelado por el paleontólogo, puesto que es el poeta y el artistas lo que están inmersos en la función del hombre original y quienes están tratando de llegar a su estado creativo. ¿Cuál es la “razón de ser”, cuál es la explicación del impulso aparentemente enfermo del hombre para ser pintor y poeta, sino un acto de desafío contra la caída del hombre y una afirmación del retorno de Adán a el Jardín del Edén? Porque los artistas son los hombres primeros”
(Barnett Newman)³⁰

La cognición implica la vida; no sólo porque reposa en su infraestructura, sino también porque ella proviene de la reciprocidad entre organismo y ambiente. Pero esa reciprocidad es compleja conforme existe en redes de intermediación cultural. Frente a la perspectiva romántica que considerará al arte como un vínculo con el mundo sin intermediaciones, como un saber de primer grado, partimos por el contrario de la certeza de que la conciencia artística presupone (y no sólo en principio, sino constantemente) otras formas previas de conciencia o de saber: no es una conciencia de primer grado y no apunta a un saber de primer grado, sino a un saber de saberes, a una reflexión no estrictamente subjetiva, no definitivamente objetiva.

No es a partir de su individualidad corpórea por lo que las personas desarrollan, sin más, “naturalmente”, su exploración y racionalidad estética. El desarrollo del “saber artístico” no es un proceso individual, sino histórico, pues sus procesos competen a una racionalidad que ha de constituirse a partir de creencias heredadas (supraindividuales), y no sólo a partir de experiencias individuales (que, en todo caso no existen sino como formaciones culturales, mediatizadas por aquellas creencias y saberes supraindividuales).

Es conveniente, en este sentido, rebasar la tendencia permanente a entender el “arte” en función de determinadas disposiciones “a escala” del individuo humano en tanto supuestamente enfrentado de forma “natural” a la “Realidad”, la “Naturaleza”, el “Espacio”, el “Tiempo”, el “Ser”, o incluso la “Nada” (lo que obligaría a definir el arte a partir del interés del individuo racional, o de su capacidad de asombro ante el Ser, ante la

³⁰ NEWMAN, Barnett: *The First Man Was an Artist*. Tiger’s Eye. Nueva York. 1 de octubre de 1947. p. 60. cit. por AZARA, P.: *De la Fealdad del Arte Moderno*. Anagrama. Barcelona. 1990. p. 173.

Naturaleza o ante la presencia divina o ante la conciencia de la nihilidad existencial). Frente a esta tendencia “adamita” (que acaso alienta, en el fondo, la concepción del arte como un saber “radical”, “prehistórico”, como “pensamiento salvaje”), una “teoría crítica” pretenderá mostrar el arte no ya en función de estas realidades o nihilidades, entendidas en primer grado (Naturaleza, Realidad, Espacio, Tiempo, Ser, Nada, Muerte), sino en función, ante todo, de otros saberes y prácticas, previamente dados (saberes, creencias, imágenes, sobre la Vida, sobre la Naturaleza, sobre el Espacio, sobre la Muerte, etc.), y no siempre concordantes entre sí.

Es crucial en estos ejemplos que refieran a comportamientos necesaria, y no circunstancialmente, intersubjetivos, en un sentido en el que el comportamiento del resto de “sujetos” es instrumentalizado en relaciones de recíproca determinación³¹. Con todo, estas muestras de intersubjetividad refieren a comportamientos que, sino “reflexivos” en el sentido de una toma de conciencia personal, sí pueden considerarse “culturales”, por cuanto refieren a un proceso de aprendizaje, y de enseñanza, como es apreciable en las exhibiciones de aves como el “saltarín dorsiazul”, en las que un macho adulto se hace acompañar siempre de un joven, emitiendo ambos una invitación en un dúo perfectamente organizado en contrapuntos de movimiento y sonido; Si el espectáculo consigue subyugar a una hembra, el pájaro experto concluye con dos notas cortantes que instan al joven a abandonar el terreno³². Muchas aves y mamíferos poseen formas culturales más o menos primitivas de transmisión de información por procedimientos conductuales, así como “una acumulación en forma de tradición”³³, que se establece como relación entre comportamientos innovadores y comportamientos seguidores. Independientemente de las diferencias entre una educación que se efectúa por imitación, y otra a través de enseñanza propiamente dicha, en sus formas sofisticadas o avanzadas, lo cierto es que ni siquiera en las poblaciones animales “superiores”, el individuo se enfrenta de modo “inmediato” a la Realidad, sino a través de mediaciones determinadas por esa información acumulada en forma de tradición. Esto es aún más evidente entre las poblaciones humanas, entre aquellas que dieran lugar a eso que, desde un punto de vista etnológico o antropológico, se denomina “arte”, en los albores de la prehistoria humana.

«una serie de procesos que construyen, reconstruyen y desmontan materiales culturales (tales como los valores sociales o las formas de categorización del mundo)»³⁴,

El arte no puede entenderse, pues, como un saber “de primer grado” que surja espontáneamente de un encuentro con esas realidades (Naturaleza, Realidad, Espacio, Tiempo, Ser, Nada), sino con un encuentro mediatizado que comienza por pequeñas realidades que aún concretas (mundo perceptivo, afectivo, existencial del sujeto), no por ello dejan de existir como determinaciones culturales (mundo simbólico, ético, político de la cultura) de las que resultan indiscernibles. Por ello, ya desde su origen, se vislumbra como un saber “de segundo grado”, y en este sentido, como un saber “re-flexivo” (aunque no en la acepción psicológico-subjetiva del término, pues la reflexión se entiende aquí en

³¹ “La principal herramienta del niño para conseguir sus fines es otro ser humano familiar. A este respecto, los niños humanos parecen más socialmente interactivos que cualquiera de los Grandes Monos, quizá en la misma medida en que éstos son más socialmente interactivos que los monos del Viejo o del Nuevo mundo... En una palabra, los niños están ajustados para ingresar en el mundo de la acción humana” BRUNER, Jerome: *Child’s Talk: Learning to Use Language*. Oxford University Press. Oxford. 1983. p. 26

³² ATTENBOROUGH, David: *La vida a prueba*. Biblioteca de Divulgación Científica. RBA. Barcelona. 1990. Pp. 174, ss.

³³ TYLER BONNER, John: *La evolución de la cultura en los animales*. Alianza Universidad. Madrid. 1980. p. 180.

³⁴ Cfr. WOLF: *Europe and the People without History*. cit. CARRITHERS, M.: *¿Por qué los humanos tenemos culturas?* Alianza Editorial. Madrid. 1992. p. 48

relación a un tejido de saberes dados -heredados- ya en ese sujeto, a fin de compararlos, explorar sus límites recíprocos, contrastarlos, coordinarlos entre sí y con respecto a su “experiencia”). Por ello, no podría considerarse el arte como una actividad emanada exclusivamente de una fuente individual o subjetiva (y mucho menos de una subjetividad ajena a “cultura”), puesto que los saberes y experiencias que presupone son saberes y experiencias (también) de otras personas, constituidas -como él y con él- socialmente, según procesos históricos muy determinados. El arte, como “saber de segundo grado”, debería así entenderse, desde el principio, como social e históricamente “implantado”, y no implantado en una supuestamente originaria subjetividad individual. La “escala” de la individualidad operatoria -hipostasiada en la figura del autor- no se nos aparece desde un horizonte metafísico poblado de sustancias individuales, sino desde un horizonte social y cultural propio de personas que desarrollan su racionalidad crítica, precisamente por atenerse a esa escala individual, no sólo “*intra-psicológica*”, sino también “*interpsicológica*”³⁵. El arte sería una de las formas originarias de racionalidad o “*inteligencia social*”³⁶.

Un saber, para decirlo utilizando una categoría platónica, que presupone no solamente saberes procedentes de los diversos órganos de la sensación (*eikasía*) sino también los saberes procedentes de las creencias transmitidas por otros hombres -por el lenguaje, por los mitos, por las imágenes, por la fe -(*pistis*). Y en la medida en que todos estos “saberes primarios” sólo pueden conformarse socialmente, y por tanto políticamente, habrá que reconocer que los diversos tipos de estructura política (según el nivel histórico o social), y por tanto de saber político, habrán de estar moldeando de un modo profundo la posibilidad misma de la conciencia artística. Y contrarecíprocamente, habrá que reconocer que los diversos modos de estructura perceptiva (según el estado histórico o cultural), y por tanto de saber artístico, habrán de estar moldeando de un modo profundo la posibilidad misma de lo político.

El arte, así entendido, tendría que reconocer como antecedentes suyos a aquellos gestos exploratorios, de función realmente desconocida, ligados a posteriores cosmogonías o mitologías primitivas, es decir, a esas formas o construcciones culturales de índole material (gráfico-objetual) que se suelen denominar bajo el epígrafe de “arte prehistórico”. Indudablemente, hay que suponer que este “arte” estaría concertado, -independientemente de sus entonces “actuales” funciones sociales (religiosas, políticas, psicosociales, etc.)-, no con construcciones de una mentalidad pre-lógica, puesto que implican, no sólo algo más que una simple imitación (lo que conllevaría ya un indudable grado de racionalidad, por cuanto se trataría de imitaciones extrasomáticas, conectadas a procesos perceptivos y psicomotores altamente sofisticados), sino además sistemas de relación asociación y organización tanto morfológica como iconográfica, de valoración de alternativas, de procesos heurísticos; implican un conocimiento del mundo perceptivo, de las disponibilidades materiales, de las relaciones temáticas y afectivas, pero también estructurales, de los elementos plásticos e icónicos. Todo lo cual puede, sin duda, considerarse un indicativo de racionalidad, aunque esta racionalidad se mantuviese en un estadio metafísico, trascendente, o anterior a la lógica discursiva propia de civilizaciones posteriores. Y de una racionalidad socializada, en tanto práctica cultural.

³⁵ VYGOTSKI: cit. por CARRITHERS, J: op. cit. p. 86

³⁶ CARRITHERS, M.: *¿Por qué los humanos tenemos Culturas?*. (1992) Alianza. Madrid. 1995. p. 70

El “Arte”, en su sentido estricto -tal y como se formalizará para la cultura en los albores del Renacimiento, en cuanto un campo disciplinar relativamente autónomo, claro y distinto³⁷-, se nos presenta entonces como una evolución o transformación de aquellas actividades o “artes” en el sentido antropológico. Una transformación que sólo puede entenderse a partir no de un arte aislado, sino a partir de la confluencia de varias formas de arte adscritas a sociedades o culturas diferentes que hubiesen entrado en contacto, generalmente conflictivo, y por tanto en confrontación y trituración mutua. El arte habrá existido como una de las formas en las que esa relación intercultural se ha producido; Lo que es apreciable no sólo en las referencias explícitas a la representación de otras culturas, -como representación, a menudo, de formas “bárbaras”, consideradas como preculturales (los persas o los macedonios siendo representados por los griegos, los musulmanes siendo representados por los cristianos, los neoclásicos siendo representados por los “modernos”, o las vanguardias siendo representadas por la cultura “postmoderna”, etc.)-, sino también en los préstamos culturales que se encuentran en el origen de lo que después será considerado incluso como una fuerte “identidad” cultural (las apropiaciones orientales y africanas apreciables en el Canon y la cultura griega, las apropiaciones que el arte cristiano realizará del arte romano en la época patristica, del arte musulmán, en el alto medioevo, del arte griego en el Renacimiento y Barroco; o las apropiaciones del arte “exótico” efectuadas por las vanguardias históricas, como Van Gogh del arte oriental, Picasso, Matisse o Gauguin del arte exótico, o Brancusi del arte prehistórico). En efecto, la identidad cultural se nutre y constituye por los encuentros con otras instancias culturales; encuentros que no son circunstanciales, sino sustanciales a la identidad, hasta el punto de que ésta es apenas un “precipitado” efímero y circunstancial del propio proceso de relaciones.

Esta confluencia sólo podría tener lugar a partir del nivel prehistórico de las primeras sociedades, y aún después, en el nivel histórico definido por la Ciudad o por el Estado. Si la categoría “arte” en sentido estricto, pertenece a un ámbito cultural sofisticado, el “arte” en sentido etnológico o antropológico, ha existido como manifestación en todo tipo de organizaciones sociales conocidas, aunque en muchas de ellas no haya tenido una existencia “institucional” o “categorial” estricta. Allí donde aparecen rasgos culturales, aparecen restos materiales de arte. Lo cual equivale a una definición cultural circular: pues los restos materiales propios del arte, en su sentido etnológico o antropológico, serán considerados como definitorios como rasgos culturales...

Pero importa advertir que si campos como la filosofía sólo son adscribibles al nivel histórico definido por la Ciudad o el Estado, el arte, por el contrario, habría existido antes de la Ciudad, pero no antes del asentamiento social: habrá existido como un saber incluso pre-urbano³⁸, aunque no precultural o preológico. Las muestras materiales advierten que existe, de hecho, como forma anterior a los saberes científicos o filosóficos, pero contemporáneo a las formas más incipientes de pensamiento racional, técnico o filosófico

³⁷ Cfr. DEBRAY, Régis: *El mito del Arte. en Vida y Muerte de la Imagen. Historia de la Mirada en Occidente.* (1992). Paidós. Barcelona. 1994. pp. 127, 169.

³⁸ Del mismo modo que puede establecerse la diferencia entre el arte en su sentido estricto, y el arte en su sentido genérico, etnológico o antropológico, también la definición de Ciudad pueda acaso someterse a una diferenciación entre su sentido estricto o específico -tal y como es definida por historiadores y filósofos-, y su sentido genérico, antropológico, que incluiría toda forma de asentamiento que, como tal, implica una organización, un sistema de transmisión, una cultura, aunque no posean la especificidad y la complejidad propia de la Ciudad en su sentido estricto -lo que incluiría asentamientos tribales que podrían adscribirse a la denominación de “ciudad prehistórica”, tal y como se habla de “arte prehistórico”. Esto permitirá la ventaja de atribuir una naturaleza “urbana” a la Escultura, sin que ello implique excluir del campo escultórico aquellas producciones monumentales de periodos anteriores a la Ciudad en sentido estricto, como los Postes coronados del magdalenense, considerados como *axis mundi* alrededor de los cuales se extiende el asentamiento, o los menhires y las formaciones de cromlechs neolíticos.

(en su sentido etnológico o antropológico: como puede hoy en día hablarse de la “ciencia azteca”, o la “filosofía massai”) cuyo desarrollo cultural dará como resultado esos campos disciplinares en su sentido estricto. Y persiste aún cuando las formas de saber filosófico y más aún tecnocientífico se conviertan en modos preponderantes en el establecimiento de las relaciones de correspondencia representacional o “verdad”, en prototipos y medidas del “saber”.

En particular, el desarrollo de la cooperatividad de las sociedades de cazadores-recolectores, y de la “disposición intencional”³⁹, da por supuesto que las personas tienen actitudes u objetivos más o menos racionales, que planean alcanzar esos objetivos y que sus acciones reflejan sus estados mentales. Sólo desde esta perspectiva se habría propiciado un conocimiento y una transmisión de información que habría conducido a las primeras manifestaciones de “arte” en el sentido antropológico. Un arte, ligado, pues, a la definición de un espacio cívico, y ejercitado como una práctica y un saber definidos por sus relaciones con otras prácticas y saberes, no como mera experiencia individual de determinado sujeto que sólo circunstancialmente “viva en sociedad”, puesto que los seres humanos, a diferencia quizá de otros animales sociales, *“no sólo viven en relación, sino que crean relaciones para vivir. En el curso de su existencia inventan nuevas formas de pensamiento y de acción, tanto respecto de ellos mismos como en relación con la naturaleza que los rodea. De este modo crean cultura y hacen historia”*⁴⁰. El arte, se vislumbra, pues, como una actividad y un saber esencialmente “históricos”, pero no simplemente en el sentido de estar sometido al tiempo y a la evolución como algo dado: Lo “histórico” implica una construcción cultural ligada no sólo al cambio empírico, sino también a la imperfección y la potencialidad cultural, a la memoria y al proyecto, a la conciencia de identidad cultural y de relacionalidad intercultural. La “historia”, en este sentido, no es algo que venga dado, sino que se construye.

La diferencia entre lo histórico y lo prehistórico no será, entonces, referida a un ámbito temporal, sino categorial: Los procesos de aprendizaje y conocimiento están muy próximos a los procesos subyacentes que hacen posible la variabilidad social⁴¹; las relaciones entre comportamientos innovadores o comportamientos reproductivos, evidencia una tendencia cultural que dirige directamente a la “historia”. Pues si el comportamiento innovador implica un grado de comprensión implícito en la capacidad para hacer algo nuevo con lo que se ha aprendido, sin limitarse a reproducir “a ciegas” lo que otros han hecho, la misma asimilación de esos comportamientos innovadores por parte de la cultura que los ha producido, implica un grado de comprensión diferente, que se basa en el reconocimiento de las ventajas adaptativas de ese comportamiento innovador. Existiría un núcleo común entre aprender cómo funciona una sociedad, saber cómo funciona, saber cómo se cambia, y adaptar el cambio renovando así el comportamiento. En ese núcleo relacional se apunta una tendencia cultural propiamente “histórica”, en la que surgen construcciones culturales ligadas al cambio, la imperfección, la potencialidad, la memoria y el proyecto.

El arte aparece, en resumen, como una actividad y un saber (una experiencia y un conocimiento), que es histórico, mutualista, “de segundo grado”, efectuado como enfrentamiento no tanto a instancias inmediatas (la Naturaleza, la Realidad, el Espacio, etc.), sino a otros saberes y experiencias que no son sólo personales, sino intersubjetivos, propiamente culturales, y por lo tanto ligados a procesos de enseñanza y aprendizaje de

³⁹ DENNETT, Daniel: *The Intentional Stance*. cit. por CARRITHERS, M.: op. cit. p. 71.

⁴⁰ GODELIER, Maurice: *The Mental and the Material*, I. Verso. Londres. 1986. p. 50

⁴¹ Cfr. CARRITHERS, M.: op. cit. p. 25

sujetos cuya dimensión intra-psicológica es apenas un ingrediente y no “fundamental” de su dimensión inter-psicológica. El saber artístico es, pues, deconstructivo de saberes, lo que incluye un des-saber⁴².

Del mismo modo que, desde la antropología hoy se admite que no existen culturas “primarias”, dado que incluso el cambio y el intercambio actúan no sobre sociedades aisladas sino siempre sobre sistemas interconectados (incluso aunque estuviesen relativamente aislados), también el arte, como elemento cultural, sólo existirá como “secundario”, “terciario”, “cuaternario”... Y ello desde las formas más in-específicas de arte, en su acepción etnológica o antropológica, hasta su formalización en “sistemas” estéticos, como es visible ya en los asentamientos urbanos primitivos y en las arcaicas culturas estatales, en las que habrán desarrollado auténticas “industrias artísticas”, y hasta la adquisición de una autonomía categorial en los albores del Renacimiento, cuando el “arte”, ya en su acepción específica, se afirma como institución pública, como plenamente histórico, generando una dialéctica interna peculiar, pero no por ello independiente ajena al mutualismo, historicidad y artificialidad que se encuentran ya en sus formas más originarias.

inocencia y experiencia

“No delegar en nada –religioso o profano, filosófico, económico, político- ni en Nadie: sea Papa, Patriarca, Ayatollah, Premier de un Presidium ...el pensar por cuenta propia [] No delegar en nada –religioso,- ni en Nadie –Papa, etc.- el decidir por cuenta y responsabilidad privada, o sea: renunciar a la Libertad. Cargar valientemente con el don de la libertad de conciencia, sin descargarla en otro. No descargar el pensamiento aceptando dogmas, credos, consignas, ni descargar la voluntad obedeciendo a mandamientos, preceptos, ritos. Dogmas, credos, consignas... alivian el peso de pensar; obediencia alivia el peso de decidir. [...]

No poner límites a la imaginación, entendiendo por esta palabra “inventiva”. [...] No aceptar nada que se lo dé por perfecto, definitivo, tradicional, sagrado o venerable, venga de la Autoridad que sea: religiosa, política, económica... sea libro sagrado, rito, práctica, de Antiguo, Nuevo Testamento, Islam, Vedas, Confucionismo, Shintoismo, Chamanismo...”⁴³

La enseñanza del arte asume un doble compromiso: (a) la tarea de adecuarse lo más posible a su objeto de estudio, y (b) la de aventurar un sistema pedagógico relativo a aquél, lo que comporta una sistematización dirigida a una transmisión didáctica. Es este doble e ineludible compromiso, así como el reto de asociar esas dos facetas en una única operación, lo que sustenta y legitima la institución universitaria donde se albergan las enseñanzas regladas sobre Arte. Dichas enseñanzas cobijan un problematidad característica de la propia categoría del Arte, sometida a los avatares de una Historia de la que no puede desligarse. Así, no son pocos los que consideran que todo Arte es incompatible con la sistematicidad propia de la enseñanza universitaria, aduciendo para justificar su opinión tanto la persistencia de algunos de los mitos más antiguos sobre la “creación”, como las concepciones más populares sobre la “*creatividad de la inocencia*”. Pues si tenemos en cuenta que la experiencia en un campo significa que sabemos porqué algo no puede hacerse

⁴² “Ciertamente acumulación de saberes y documentos que tienen sus especialistas y queda para ellos. Más justificando mi desinterés por encontrarme en una especie de fase última conmigo mismo, que puedo llamar de DES-SABER, desocupación de saberes [...] Ya no me interesa del saber más que el que he alcanzado a saber por mí. Somos cada uno nuestro propio saber único, si es que llegamos a saber algo que merezca la pena contar a los demás” J. Oteiza. *Ejercicios Espirituales en un tunel*. Zarauz. Hordago. 1984. p. 478

⁴³ Juan David García Bacca. *Sobre virtudes y vicios*. Barcelona. Anthropos.1993, pp.7,8

de cierto modo, que sabemos porqué una idea funcionará o no, que podemos, en fin, definir y desarrollar eventualidades, alternativas sin necesidad de estar circunscritos al proceso especulativo interminable de “prueba-error”, entonces podría deducirse que la experiencia en un campo puede ser una desventaja más que una ventaja⁴⁴... La “*creatividad de la inocencia*” ha sido, en efecto, uno de los mitos más propios del arte, en especial desde la eclosión del romanticismo, y una de las causas del confinamiento de los procesos de cognición creativa dentro de la categoría de lo incognoscible, de lo axiomático. Y ciertamente, una persona inocente puede fácilmente ser creativa al introducirse en un campo nuevo, pero resulta poco capaz de continuar siéndolo por mucho tiempo si experiencia no se ha ampliado en ese campo. Por otra parte, la experiencia puede llegar a convertirse en un sistema de prejuicios que incapacite para la advertencia de soluciones alternativas. Y así, tanto inocencia como experiencia pueden convertirse en ingredientes axiomáticos que pueden entorpecer la creatividad. En cualquier caso, el resultado dependerá del uso que pueda hacerse de la inocencia y de la experiencia, más que de la experiencia o la inocencia mismas; La mezcla de experiencia e inocencia es la que, finalmente, produce resultados más intensos y constantes en términos de creatividad y eficacia.

En el arte, pues, la inocencia puede ser una ventaja, pero la experiencia, dependiendo de qué uso se haga de ella, puede incrementar las ventajas de la inocencia. En esta suposición sobre las ventajas de la experiencia sobre la inocencia, se sustenta y legitima la enseñanza reglada. Con todo, resultaría paradójico intentar “adiestrar” en “la experiencia de la inocencia”, a no ser que interpretemos este adiestramiento como la adquisición de experiencia relativa a la creatividad misma, como la adquisición de métodos capaces de rentabilizar y propiciar una experiencia desprejuiciada, flexible en la simbolización y la acción sobre lo real, capaz, efectivamente, de generar alternativas.

1. PROCESOS TERCIARIOS DISTRIBUIDOS

“cuando enseñar es un arte, aprender es un placer”

En un ámbito educativo, resulta axiomático el principio de la necesidad de la educación (del aprendizaje) de los individuos que van a convivir en una sociedad dada. Afirmar que todo proceso educativo implica una adaptación a cierta cultura⁴⁵, resulta en cierto modo redundante, pues la cultura misma se define “*como la transferencia de información por medios conductuales en lugar de genéticos, y de un modo más particular, en virtud del proceso de enseñanza y aprendizaje*”⁴⁶, lo que permite la transmisión de tipos de información que, o bien no pueden ser transmitidos genéticamente, o bien se transmiten mucho más eficaz y rápidamente mediante procedimientos conductuales⁴⁷. De ahí que la cultura se defina como sistema didáctico: la cultura es didáctica de sí misma, sistema no

⁴⁴ Cfr. DE BONO, Edward: *Letters to thinkers. Further Thoughts on Lateral Thinking*. Penguin. Londres. 1982. pp. 181 ss.

⁴⁵ Cfr. SCHRAML, Walter, J.: *Psicología profunda para Educadores*. Herder. Barcelona. 1971.

⁴⁶ TYLER BONNER, John: *La evolución de la cultura en los animales*. Alianza Universidad. Madrid. 1982. pp. 13, ss.

⁴⁷ Dawkins acuñó la expresión *meme*, como correlato cultural de lo que en la transcripción natural es el *gene*, definiéndolo como “cualquier bit de información (o grupo de bits) transmitidos por procedimientos conductuales de un individuo a otro.” Cfr. DAWKINS, R., *El gen egoísta*. Madrid. Labor. 1976.

genético de reproducción cultural: La cultura como órgano reproductor imperfectible de la cultura misma.

El paso de los homínidos a los hombres supuso un enorme incremento de la cantidad y de la complejidad de la cultura, sólo posible por el desarrollo del arte de la enseñanza. La posibilidad misma de un desarrollo espontáneo del individuo humano es considerada actualmente como una mera fantasía⁴⁸; Nadie llega espontáneamente a ser alemán, gallego, escultor, protestante o impresionista; en este sentido, la noción de autodidactismo, o bien resulta una quimera romántica contradictoria e irrealizable, ...o bien refiere a lo que de interiorización activa y difusa tiene todo proceso didáctico, y por lo tanto resulta común a cualquier forma pedagógica. La educación es siempre “personalizada”: recae no sobre el alumnado, sino sobre cada uno de los alumnos, en singular. Incluso cuando la educación sólo pueda impartirse en grupo, seguirá siendo un proceso individual, aunque sea en codeterminación con otros del grupo, pues es cada individuo quien es modelado, quien asimila ciertos comportamientos cognitivos, quien despliega una actitud propia respecto a su entorno, y en concreto respecto a su entorno educativo.

La defensa ideológica del autodidactismo como enfrentado a cualquier enseñanza reglada sólo ofrece la fantasía romántica de un desarrollo espontáneo⁴⁹ respecto a una actividad que sólo es posible concebir como cultural, y por lo tanto, existente en contextos y determinaciones didácticas, no autodidactas⁵⁰.

Si el arte hace saber, ¿de qué “arte” se trata? ¿Podrá despejarse algo común que contradiga la diversidad inmensa de las formas de “arte” propias de cada cultura? ¿Se tratará del “arte” en su sentido estricto, vigente desde el Renacimiento, ligado a una identidad disciplinar y categorial, cuando no institucional y económica? ¿O bien se tratará del “arte” en su sentido genérico, etnográfico o antropológico, que se engloba en la expresión “Arte Universal”, que engloba formas plásticas de origen, función y contenido diametralmente opuestos, e incluso confrontados, incompatibles? ¿Acaso ese “arte universal”, a pesar de su vocación sistemática y globalizadora, no pertenece (en objetivos, en categorías, en desarrollos) a una cultura específica, y no a otras, frente a las cuales puede resultar violentamente negador? ¿Se trata de un “arte” determinado por y dirigido a un supuesto “sujeto universal”, o bien un “arte” efectuado desde la perspectiva de un sujeto y una cultura no neutrales, que poseen

⁴⁸ “*El sistema nervioso del hombre no le capacita tan sólo para adquirir cultura, exige positivamente que lo haga si quiere funcionar en cualquier forma*” GEERTZ, Clifford: *The Interpretation of Cultures*. Basic Books. Nueva York. 1973. p. 73

⁴⁹ Existe indudablemente una educación difusa (o no reglada, incluyendo en ésta la que tiene lugar en el aprendizaje de la lengua materna, pero también el aprendizaje plástico que una persona recibe por el trato contemporáneo con determinados objetos de diseño, y por las relaciones receptivas con campos de imágenes cinemáticas), a la que pueden apelar quienes se opongan a una enseñanza reglada de las Artes, defendiendo la supuesta “espontaneidad” o “naturalidad” del autodidactismo. Pero incluso la didáctica más reglada y formalizada, sólo existe como un proceso en el que resulta imprescindible la interiorización cognitiva propia de lo que se denomina “autodidactismo”; y un proceso parcial, que se completa con numerosas formas de educación difusa que se articulan, entremezclan, se contraponen y se coordinan con la educación reglada, añadiendo complejidad y preparación cognitiva respecto, precisamente, a un mundo presente culturalmente sofisticado.

⁵⁰ Pues el arte es un producto que implica despliegues evolutivos muy avanzados en racionalidad, organización social, técnica; lo que equivale a suponer que el arte no es una actividad “espontánea”, atribuible a la persona en sentido indeterminado, sino que implica, por de pronto, una educación previa del “género humano”. Otra cosa es sí, además de este lugar previo al arte que atribuimos a la educación en general, podemos también atribuir al propio arte un lugar en la educación, y a la educación un lugar en el propio desarrollo del arte. En este punto, se está aventurando las posibilidades del arte como interdisciplina básica, nuclear en la enseñanza infantil para el desarrollo de las capacidades cognitivas que serán progresivamente especificadas y “despejadas” en las futuras asignaturas del currículo (geometría, matemáticas, estadística, lecto-escritura, ciencias naturales, etc...

lenguajes, presupuestos e intereses específicos, que incluso pueden tener a otras culturas como objetivos? ¿Existirá una educación universal (respecto a la totalidad de los hombres o ciudadanos de referencia) ...y otra educación particular (respecto a una especificación profesional, estilística, ideológica y no otras)?

Los factores de cohesión son en realidad aspectos que separan y distinguen a las culturas: la común posesión de un lenguaje, de un sistema de organización, etc... que podemos decir comparten todas las culturas, son aquellos elementos que, distinguiéndolas, las separan. Si al individuo se le educa en cierto lenguaje existente (el de su cultura) prevalecerá su educación como ciudadano (culturalmente restringido). Podría pensarse en educar al individuo en un lenguaje que no exista, para así garantizar su “educación como persona” (educación universal) y no como “ciudadano” (educación particular); pero esta alternativa es inconcebible, pues exigiría precisamente ser capaces de pensar aquello que no se puede pensar, de imaginar un lenguaje que no exista, de generar un superlenguaje que no naciese desde una cultura, sino desde la negociación plurilateral de todas las culturas... De otro modo, una educación del ciudadano implica la circunscripción del individuo a un cierre cultural que imposibilita su existencia como persona “más allá de la cultura”, como “ciudadano del mundo”, capaz de entenderse con cualquier otro “ciudadano” de una ciudad otra. Así, la educación del ciudadano es educación que refiere a los contenidos, a los lenguajes propios de una cultura definida por sus estructuras de organización, sus jerárquicas y sistemas de discriminación y explotación, sus conflictos de clase, y de una cultura que se define como “identidad” desde su situación en ciertas relaciones “interculturales” basadas en impertenencias a menudo excluyentes, jerárquicas y conflictivas. La “educación del ciudadano” parecería, pues, ligada a una reproducción o perpetuación de los aspectos conflictuales del sentido de identidad y pertenencia cultural.

En el límite, la “educación del Hombre” parece incluso suponer una “ciudad metafísica”, una “pancultura”, que engloba todas las posibles, concebida para ser convertida en el ámbito democrático de una convivencia dialogante, tolerante, amistoso, urbanizado, apacible. El arte mismo se habrá concebido como tarea de “construcción de la ciudad”, ligado por tanto a la educación de ciudadano; y sin embargo, en el mito del arte pervive también la noción de una experiencia *praetercultural*, ajena a la ciudad, (que es apreciable en contextos artísticos situados por ejemplos tan diversos como el “furor divino” atribuido a Miguel Angel, las nociones románticas de *Sturm und Grand*, o la apelación de Barnett Newman a la figura del pintor como un eterno Adán)...⁵¹ Como corolario de esa “Educación del Ciudadano”, la “ciudad” se convierte en aula: La “ciudad educativa” es la expresión máxima de la utopía urbana: la integración de todos los contextos educativos (los difusos de lo cotidiano, extra-académico, y los reglados, intra-académicos) en la “continuidad” de la “ciudad”.

La educación, sinónimo de cultura, implica por tanto un acto social, ligado a ciertas formas de organización que se suponen ventajosas, desde un punto de vista adaptativo, y que precisamente por ello desean perpetuarse aún a costa de la violencia que supone modificar los hábitos dados (heredados). La educación pertenece a ese contexto problemático, conflictual, de educación del ciudadano y de la persona. Y en contextos que no podemos considerar ajenos a los Estados, como formas de organización supertribal. Las ventajas adaptativas que los sistemas de transmisión no genética habrían tenido en las primeras poblaciones humanas, esto es, las ventajas adaptativas de la cultura/educación, habrían

51

		formación
PRIMITIVO	HUMANO	UNIVERSAL
PRESENTE	CÍVICO	LOCAL

forzado un desarrollo extremo de esas capacidades y procesos, de modo que los sistemas de transmisión y comunicación habrían sido recíprocamente causa y efectos de habilidades cooperativas de observación, de procesos de atribución y disposición intencional⁵², que, segregadas de sus funciones de origen, habrían adquirido una independencia que pronto sería instrumentalizada y alimentada por sistemas culturales “ciudadanos” en conflicto de supervivencia con otros, dando lugar a la aparición de las primeras culturas pre-estatales y estatales. La facilidad del cerebro humano para prolongar su capacidad inferencial más allá de los acontecimientos para paliar la incertidumbre frente a aquellos que no puede comprender o controlar, para legitimar la violencia que su supervivencia le exige, habrán estado en el origen mismo de la implantación de los sistemas fuertes de poder, de los poderes centralizados, de toda forma de explotación y dominio.

En este sentido, la cultura, indiscernible de la educación, habrá sido no sólo forma de representar ese diagrama de poder, sino elemento táctico, instrumento capaz de subrayar ciertas tendencias, de persuadir, de dirigir la conciencia. Más allá de la coacción física, la violencia o el engaño, la educación -como hacer saber- habrá existido como implantación, transformación y fijación de las creencias, adquiriendo progresivamente formas más suaves, más persuasivas que coactivas, modos más refinados de exhortación al comportamiento, que finalmente actúan, también por la vía de una presión del grupo, que es donde brota la “fuerza de obligar” de las propias normas éticas.

El hacer saber del arte, como educación o cultura, implica ese aspecto conflictual, disconforme con la espontaneidad de los acontecimientos, y cuya problematicidad paradójica se encuentra en el núcleo mismo de sus objetivos. Objetivos paradójicos y complementarios que pueden, por tanto resumirse en: (a) un “objetivo cultural” (ciudadano) *adaptativo*: relacionado con la adopción del estilo de comportamiento de la civilización propia del individuo, y por tanto con la “tradición”. Y (b) un “objetivo personal” (humano) *autopoiético*: relacionado con el libre despliegue de la personalidad, con los procesos terciarios y el principio de “creación”, relacionada con los actos cognitivos conexos que se realizan al intentar captar una compleja experiencia interactiva: una trasgresión de la cultura de origen que implica además la continuidad y la transformación inevitable de esa misma cultura. El vínculo entre didáctica y arte, esto es, el núcleo de la relación entre lo humano y lo cívico, surge precisamente del sentido de una relación de mutua pertenencia entre lo individual y lo social, entre procesos formativos que aluden a lo particular y a lo universal, en formas de “circularidad creativa”⁵³. El arte enseña en el sentido de transformar.

Es cierto que las consecuencias de la pedagogía yacen en la actitud humana de transmitir “normas sociales”, moralidad, etc. -como formas de perpetuidad de la cultura-, pero esta “inscripción”, que implica la “coerción” de la espontaneidad supuesta al individuo (un individuo, por lo demás, inconcebible sino como cívico), es menos perfecta, menos rígida conforme más se desarrolla la propia cultura. El hacer saber del arte, inmerso en los procesos terciarios, no emite, transmite, ni remite a una Ley: sino un “criterio estético”⁵⁴. Un “criterio estético” puede pensarse mejor como algo esencialmente flexible, y que requiere algo de juicio e imaginación. Los criterios estéticos no tanto “sobre-determinan”, sino “subdeterminan” la acción presente: no son un programa de acción a

⁵² Cfr. CARRITHERS, M.: *¿Por qué los humanos tenemos cultura?*. Op. cit.

⁵³ Cfr. VARELA, Fco. Y DUPUY, Jean-Pierre: *Circularidades crepitas: para la comprensión de los orígenes*. En WATZLAWICK, P. y KRIEG, P. op. cit.: p. 251.

⁵⁴ PREMACK, D: *Pedagogy and Aesthetics as Sources of Culture*. En GAZZANIGA, M. (de.): *Handbook of Cognitive Neuroscience*. Plenum Press. Londres. 1984.

seguir al pie de la letra o un algoritmo de cálculo, sino un patrón de reglas combinatorias preprogramadas para su exceso. Y es la plasticidad de los patrones culturales, precisamente lo que habría permitido, la transformación y la diversidad de las “culturas”. La noción de “subdeterminación” propia del criterio estético permite, simultáneamente, la predictibilidad aproximada y la innovación, la repetición con variación constante y errática.

Por eso, en el juego social del arte, la novedad parece un registro imprescindible, y no por un deseo programático, sino por el discurrir de los procesos terciarios, que segregan complejidad. En el siglo XX habrán nacido tantas personas como en el total de los milenios anteriores. Ese crecimiento exponencial, por una simple probabilidad estadística, habrá multiplicado el número de artistas muy por encima de la capacidad de absorción del ámbito y de la industria. Así mismo, conforme más obras conocemos, tanto más conocemos los patrones formativos, las probabilidades heurísticas de la combinatoria estética, por lo que aumenta la sensación de *de-ja-vú*. La causa por la que actualmente se observa una superproducción de obras artísticas consideradas extraordinarias en el pasado, está en que los artistas han descubierto las fórmulas. Y la causa por la que los espectadores sienten una repentina aversión hacia el arte que se les ofrece en exceso, reside en que ellos también han descubierto las fórmulas⁵⁵. Es, en efecto, un resultado de la constante destitución de saber inherente al hacer saber.

hacer saber

*“Después de haber pasado un par de horas en una exposición, a menudo salimos de ella y entramos en un mundo virtual muy diferente del que habíamos dejado. Vemos lo que no habíamos visto antes, y lo vemos de una manera nueva. Hemos aprendido”*⁵⁶

Los enunciados de la ciencia adquieren sentido en la totalidad⁵⁷, mientras la totalidad del arte adquiere sentido en la singularidad de cada enunciado, de cada obra. Por eso no se puede demostrar que una obra no es bella, ni tampoco se puede demostrar que una obra lo es, excepto en orden a una jurisprudencia⁵⁸. En parte porque, como operación de los procesos terciarios, se produce como deconstrucción, lo que incluye en sí tanto la norma como la trasgresión, esto es, la modificación del protocolo de falsación, que queda regenerado con cada nueva obra.

⁵⁵ Cfr. Slosson, E.E. y Downey, J.E. *Plots & Personalities*. N.Y. 1992.

⁵⁶ Goodman. “Replies”. En Ulises Moulines, “La metaciencia como arte”. En Jorge Wagensberg (eds.) *Sobre la imaginación científica*. Barcelona. Tusquets. 1990. P. 173

⁵⁷ “Nuestros enunciados sobre el mundo exterior se enfrentan al tribunal de la experiencia sensorial no de forma individual, sino en su conjunto [...] tomada colectivamente la ciencia tiene una doble dependencia: del lenguaje y de la experiencia; sin embargo esta dualidad no es fácilmente evidenciable en los enunciados de la ciencia tomados aisladamente. [...] La idea de definir un símbolo en uso [...] fue un avance con respecto al intento, fracasado, propio del empirismo de Locke y Hume, de hacerlo término por término. El enunciado, en lugar del término, llegó con Bentham a ser reconocido como unidad sujeta a la crítica empírica. Pero insisto en que tomar el enunciado como unidad es quedarse corto. La unidad de significado empírico es la totalidad de la ciencia”. Quine, 1980 [1953]. Pp. 41,42.

⁵⁸ “1001 personas de diferente dedicación responde a una amplia selección de preguntas sobre sus preferencias en artes visuales: Muchos prefieren el estilo “tradicional” (64%) al moderno (25%); las imágenes de “apariencia-realista” (60%) o las de “apariencia-diferente” (30%). Otra pregunta refería al asunto de la inteligibilidad, sobre si estaban de acuerdo (77%) o en desacuerdo (22%) con la frase: “El arte debería relajar al mirarlo, no confundir o inquietar”. Joann Wypijewski (ed.), *Painting by Numbers: Komar and Melamid’s Scientific Guide to Art* (<http://www.diacentre.org/km/homepage.html>)

No hay pertinencia, ni demostración que no pase por el saber se que hace acto en un sujeto. Cuando una obra de arte supera con éxito una prueba de falsación o de verificación, el artista de turno considerará que está parcialmente confirmada y le concederá una mayor pertinencia o probabilidad subjetiva. Evidentemente, el grado de pertinencia será dependiente de las circunstancias que determinan las pruebas o los protocolos de validación, de la calidad de la experiencia, del carácter inesperado del resultado, etc... Toda inducción es una inferencia de lo observado a lo no observado, y ninguna inferencia de este tipo puede ser justificada utilizando exclusivamente la lógica deductiva. De modo que, en el contexto del saber artístico, también en el espacio de la falsación, opera la abducción.

Como la inteligencia, el arte es un “proceso distribuido”, un pensamiento humano en el que lo que cada uno aprende y aplica es mucho más de lo que cada uno dio por separado. La intersubjetividad supone una transmisión que provoca una latencia cultural. Y la creatividad un reto a la comunidad, el signo de la dinámica de esos procesos distribuidos: “actos cognitivos conexos que se realizan al intentar captar una compleja experiencia interactiva”⁵⁹, ese “deslizamiento de lo que es a lo que casi es, a lo que podría haber sido” (Douglas Hostadter)

El arte enseña, hace saber. Pero no como expresión de ciertos valores, contenidos o significados, sino como generador (performativo) perceptual, emocional y conceptual, no como ilustración simbólica sino como proceso de simbolización, como construcción de lo social. Acaso el arte pueda considerarse como experimento psicosocial⁶⁰. Es conciencia normativa, realizativa: Hace *predicciones* en las que otros (ciudadanos) puedan fundamentar sus propias conciencias y sentimientos, sus sentidos e ideas. El arte funcionaría como deconstrucción de hábitos, como heurística emocional, psicoperceptiva, como despliegue de un “habla cultural”:

- I. alteración, o lenguaje de identificaciones y diferenciaciones
- II. expresión o lenguaje de emociones y afectos
- III. representación, o lenguaje de concepciones y percepciones
- IV. diálogo, o lenguaje de relaciones

transferencia, asimilación, transmisión

El acto creativo del arte apela al acto creativo del espectador y del joven artista. De modo que la docencia, como la interpretación, no consisten más que en posibilitar o favorecer esa transmisión, la producción de acontecimiento en lo real. La puesta a punto de los procesos terciarios en el sujeto. La didáctica del arte, en este sentido, es también un hacer saber en el otro, lo que apuntaría a una relación transferencial.

La idea de transferencia posee un sentido muy general, parecido al de transporte, pero implica un desplazamiento de valores, de derechos, de entidades, más que un desplazamiento material de objetos (ejemplos: transferencia de fondos, transferencia de propiedad, etc.) En psicología, se utiliza en varias acepciones: *transferencia sensorial* (traducción de una percepción de un campo sensorial a otro); *transferencia de sentimientos*; y, sobre todo, en la psicología experimental moderna, *transferencia de aprendizaje* y de hábitos (los progresos obtenidos en el aprendizaje de una determinada forma de actividad implican una mejora en el ejercicio de una actividad distinta), y dentro del ámbito

⁵⁹ Michael Carrithers. *¿Por qué los humanos tenemos cultura?* Alianza. Madrid. 1995, p. 100

⁶⁰ ¿Perteneciente a una rama experimental de las ciencias sociales

psicoanalítico, el proceso en virtud del cual los deseos inconscientes se actualizan sobre ciertos objetos, dentro de un determinado tipo de relación establecida con ellos y, de un modo especial, dentro de la relación analítica⁶¹. Se reconoce de entrada el carácter perturbador de la transferencia, es decir, el surgimiento en el análisis del amor que se transporta al analista, al enseñante o al artista -hasta convertirlo en el absoluto de un sujeto supuesto saber-, con un papel a la vez revelador de las inercias psíquicas, pero también de catalización de una resolución. La transferencia se reconoce clásicamente como el terreno en el que se desarrolla la problemática de una cura psicoanalítica, caracterizándose ésta por la instauración, modalidades, interpretación y resolución de la transferencia. Esta *transferencia de aprendizaje* ligada a la inercia (de los procesos primarios y secundarios), es el arranque de una transferencia ligada a la resolución en los procesos terciarios, como destitución del sujeto supuesto saber, y conversión del sujeto en acto. De ahí que la transferencia acabe definida como la puesta en acto de la realidad del inconsciente⁶².



Como *psicodelia* y *psicoheuresis*, (ver infra) el hacer saber del arte promueve la instauración, la interpretación y la resolución de la transferencia. Como resultado, el arte hace del espectador artista, lo que comporta la destitución del hábito y el paso al acto como tiempo del sujeto: el recorrido inverso del instante, del tiempo para comprender, del momento para finalizar.

Si la transferencia es psicodelia, como “puesta en acto de lo inconsciente”, el objeto de arte es transferencial, pues dispone su ser, su estar siendo hecho, como soporte para la transferencia. Lo que, en primera instancia colocaría al arte en el lugar de objeto de un saber supuesto, absoluto –en la clásica idea de una “verdad artística” irrefutable, incontestable-. Y en segunda instancia, el amor al arte es en realidad amor a aquello de lo que el arte trata: la vida, acontecer de lo real en el sujeto.

2. OBJETIVOS DE SABER

⁶¹ Freud (*Estudios sobre la histeria*, 1895) utilizó el término transferencia (*Übertragung*), como falso enlace: la de implicación del analista en el psicoanálisis de un sujeto.

⁶² Para aclarar el sentido del amor de transferencia, Lacan introdujo el concepto de deseo del analista, basándose en el Banquete de Platón. El diálogo pone en escena a seis personajes que rodean a Sócrates; cada uno de ellos expresa una concepción diferente del amor. Están allí un discípulo de Gorgias, el poeta Agatón, cuyo triunfo se celebra, y Alcibíades, un joven político de gran belleza, de quien Sócrates ha renunciado a ser amante por preferir el amor al Bien Supremo y el deseo de inmortalidad, es decir, la filosofía. Lacan ubicó a Sócrates en el lugar de intérprete del deseo de sus discípulos. Convertido en analista, Sócrates no escoge la temperancia por amor a la filosofía, sino porque tiene el poder de significarle a Alcibíades que el verdadero objeto de su deseo no es él mismo (Sócrates), sino Agatón. Ésa es precisamente la transferencia. Está hecha de la misma materia que el amor común, pero es artificio, puesto que se dirige inconscientemente hacia un objeto reflejado en otro: Alcibíades cree desear a Sócrates, pero en realidad desea a Agatón.

Un resumen de la absoluta diversidad que incluye Tratados, Programas, Manifiestos, Teorías y Obras, implica advertir tres campos de objetivos específicos de la Educación Estética, que han constituido, además tres parámetros utilizados como criterio del significado de “cultura”⁶³:

el goce estético	homo LUDENS	(sensibilidad)	campo estético
la experiencia estética	homo FABER	(realidad)	campo ético
⁶⁴ el conocimiento estético	homo SAPIENS ⁶⁵	(verdad)	campo lógico ⁶⁶

El “gocce estético”, refiere a la receptividad, nunca exenta de perceptividad y afectividad, esto es, de ingredientes sensibles y sentimentales, y al propio carácter estético del goce; refiere a aquello que es subjetiva e intersubjetivamente admirable sin razón ulterior alguna. Pero, ligado al juego, el “gocce estético” refiere también a la capacidad para encontrar las reglas del “criterio estético” que define la cultura⁶⁷. Y también en el proceso de crear algo de manera que tan importante como el producto, es el hecho mismo de la libertad que prepara para la vida⁶⁸. Su dimensión subyace y atraviesa, como motivación a la experiencia y al conocimiento, pues se trata de un “sentir intelectual”, “intelección sensible”, “sentiscencia”⁶⁹.

La “experiencia estética”, no sólo refiere a la simple evidencia fenomenológica de lo que nos es dado como contenido de la consciencia, sino también a la producción misma de aquellos artefactos materiales que la producen. La confluencia de “experiencia” y “conocimiento” existe como “experimento”⁷⁰; de hecho, cuando Leonardo utiliza la palabra “*sperienza*”, no es fácil saber si refiere a “experiencia” o “experimento”, pues en ella está implícita la necesidad de verificar, observar, de dudar críticamente de lo dado como contenido de la conciencia, y finalmente a fijar esas operaciones en testimonios materiales. Y es en esa confluencia, donde la “experiencia” implica también “actualización” y verificación, donde se sitúa como objetivo didáctico. Así, la “experiencia”, vendría a delimitar un campo “ético”, en tanto refiere a la conducta deliberada: una “praxis sentiente”, ligada a la “habitud”⁷¹, como un modo de “habérselas con las cosas”.

Por todo ello, el “conocimiento estético”, refiere, no sólo a su acepción más estricta, - como información, evaluación y juicio crítico de obras artísticas, sino también, en su sentido extendido, a la disponibilidad de patrones conceptuales, a las capacidades asociativas ligadas a una “cognición creativa”⁷². Una lógica es teoría del pensar deliberado, es decir, dirigido a

⁶³ La paleontología ha utilizado alternativamente, como criterios del significado de “cultura”, bien el uso de herramientas (*homo faber*), el ejercicio de pensamiento (*homo sapiens*, -ligado a la emergencia de formas complejas de organización, capacidad craneal, modelizaciones de lo real, etc.-); Y finalmente (Fichte, Huzinga) la filosofía y la historia han sugerido, que acaso fuera la actividad lúdica (*homo ludens*) lo que determinaría precisamente la aparición de la cultura y del “género humano” como tal.

⁶⁴ VIADEL, Marín: *La enseñanza Artística de 2º grado, en la década de los ochenta*

⁶⁵ Cfr. DE LA IGLESIA, Juan Fernando: *Escultura y Gerundio*.

⁶⁶ Cfr. PIERCE, Charles S.: *Un hombre, un signo*.

⁶⁷ Desde Schiller, que inauguró los criterios modernos sobre educación estética

En sus Cartas sobre la Educación estética del Hombre, Schiller advertía que “*la educación del sentimiento [...] es la necesidad más urgente*”, inaugurando los criterios modernos relativos a la educación estética, hasta Luigi Pareyson o Cassirer. Cfr. SCHILLER: (1795) *Kalías. Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*. Antropos. Barcelona. 1990. p. 30.

⁶⁸ Cfr. GROOS. Cit. en CAPITAN DIAZ, Alfonso: *Teoría de la Educación*. Edelvives. Zaragoza. 1979. P. 136

⁶⁹ Cfr. ZUBIRI, X.: *Inteligencia Sentiente*. Alianza De. Madrid. 1984. pp. 103. 101. 95.

⁷⁰ “*las acciones emprendidas al objeto de comprobar una hipótesis reciben el nombre de experimentos*” MEDAWAR, Peter. Cit. por GOMBRICH, E.H.: *La imagen y el ojo*. Alianza Forma. Madrid. 1987. p. 204.

⁷¹ Cfr. ZUBIRI, X.: *Inteligencia Sentiente*. op. cit. p. 93.

⁷² Cfr. FINKE, R.A., WARD, Th.B. y SMITH, S.M.: *Creative Cognition: Theory, Research, and Applications*. MIT Press. Londres. 1996.

conformarlo a un propósito o ideal; Este “conocimiento” no se confunde, aquí, con su sentido estricto, como conocimiento proposicional, con el tipo de “afirmación justificada” propia de la lógica formal y analítica, y de los lenguajes altamente codificados.

Estos tres campos resultan, *de factum*, indiscernibles. Incluso sus términos categoriales se encabalgan recíprocamente, de modo tal que encontraremos quien denomina “conocimiento” a lo que otros llaman “experiencia”, etc. Con todo, el resultado de la articulación recursiva de esos tres términos: goce, experiencia y conocimiento, apunta precisamente al saber. En él, aparece como su relación con la experiencia que posibilitan los sentidos, pues la experiencia requiere, como condición de posibilidad, un contenido: incluso la experiencia de la “nada” depende de nuestra capacidad de imaginar lo que pueda significar. Puesto que la experiencia es una condición necesaria para conocer, y dado que el carácter de la experiencia depende de las cualidades hacia las que se la dirige, y puesto que nuestros sentidos recogen esas cualidades para experimentar, y por ello, conocer, hay que poner en interacción un contenido que posibilite y refiera a los sentidos. Así, goce receptivo (intelección sensible), experiencia productiva (acción sensible, habitud) y conocimiento reflexivo (inteligencia sentiente) se nutren y definen recíprocamente, sin que a menudo podamos establecer límites precisos entre ellos, de modo que solamente en el caso de los movimiento reflejos pudiera, acaso, hablarse de una exención del conocimiento. Ninguna forma de experiencia es posible sin actividad cognitiva⁷³; incluso la conciencia de una sensación requiere un mínimo de pensamiento. Y una vez que reconocemos que incluso la percepción de las cualidades sensoriales de la visión, del tacto o del sonido, requieren atención, selección, comparación y juicio, -determinados por órganos sensoriales concretos, y subdeterminados por patrones culturales concretos-, constituyendo un hecho cognitivo, las rígidas distinciones entre sensación, percepción y cognición, comienzan a debilitarse. Goce, experiencia y conocimiento se interdeterminan en una operación de “modelización de la realidad”⁷⁴

gocce estético	SENSUS	modelización sensible	ACTITUD
experiencia estética	PRAXIS	modelización material	HABITUD
conocimiento estético	GNOSIS	modelización intelectual	APTITUD

Pero esta indiscernible encrucijada estética, lógica y ética, de goce, experiencia y conocimiento, establece un espacio, propio de la “*heurética*”⁷⁵, sin el cuál la definición de objetivos de una Educación Artística quedaría incompleta. Un campo que, en tanto referido a los procesos de descubrimiento e innovación, introduce los objetivos específicos de “gocce estético”, “experiencia estética” y “conocimiento estético”, en la dinámica del doble objetivo genérico, ya definido como propio de toda Educación: (a) un “objetivo cultural” (ciudadano): relacionado con la adopción del estilo de comportamiento de la civilización propia del individuo, y por tanto con la “tradicción”. Y (b) un “objetivo personal” (humano): relacionado con el libre despliegue de la personalidad, con la “creación”, relacionada con los actos cognitivos conexos que se realizan al intentar captar una compleja experiencia interactiva: una transgresión de la cultura de origen que implica además la continuidad y la

⁷³ Cfr. EISNER, Elliot W.: *Procesos Cognitivos y curriculum*. Barcelona. Mtz. Roca. 1987. pp. 72, ss.

⁷⁴ VILLAFANE, Justo: *Introducción a la teoría de la imagen*. Pirámide. Madrid. 1990 p. 30.

⁷⁵ Término tomado de W. Hamilton, relativo a las ciencias de la invención, también denominadas “*heurística*”, como parte de las ciencias humanas, relacionada con la psicología experimental, relativa al descubrimiento y a sus procesos. Cfr. MOLES, A. y CAUDE, R.: *Creatividad y Métodos de Innovación*. Op. cit. p. 239

transformación inevitable de esa misma cultura (“crianza”⁷⁶). Este sentido paradójico (“creación”, “crianza”) se encuentra expresado por la doble tendencia de sentido apreciable en las deficiones de “creatividad”, entendida como invención de “*sorpresas eficaces*”⁷⁷, o “*innovación valiosa*”⁷⁸ ...donde la eficacia y el valor refieren a la continuidad de la cultura, mientras innovación y sorpresa refieren a su perturbación.

Esta creatividad, ligada al campo de la *heurística* (a los procesos heurísticos), sería justamente lo que permitiría el desarrollo fluido, cultural, histórico, del “conocimiento estético” (sabiduría y responsabilidad), de la “experiencia estética” (destreza y operatividad) y del “goce estético” (disfrute y juego). Ese proceso (de goce, experiencia y conocimiento), aspira a que el alumno se vaya volviendo poco a poco consciente de nuevas percepciones que no puedan ser incorporadas a los modelos existentes de pensamiento; nuevas percepciones que deben ser rearticuladas para que el alumno tenga otra vez un sentido de la “claridad cognitiva”, del “*sentimiento de Eureka*”⁷⁹, que se relaciona estrechamente con lo que Karl Buhler ha denominado la “*experiencia -¡ajá!*”⁸⁰, que implica un cambio característico de las estructuras cognitivas en cuestión. Según la psicología de la Gestalt, los problemas no resueltos tienen el carácter de “estructuras imperfectas”, pues se trata de estructuras con partes aparentemente perdidas o contradictorias entre sí. En general, los problemas se entienden como estructuras en desequilibrio: durante el proceso del pensamiento/acción productivo/a, se observan aumentos repentinos de equilibrio, que vienen a resolver un problema, una disonancia cognitiva, mediante una hipótesis, una verificación, una iluminación, una innovación o una comprensión, cuya armonía queda reflejada emocionalmente por medio de esa “*experiencia -¡ajá!*”, propiamente creativa - tanto en los campos del conocimiento, como de la experiencia y el goce. Se trata en efecto, de un encuentro (“HEUS”), que se produce en la percepción (estética), en la acción (ética) y en el conocimiento (lógico). Y, definitivamente, “la creatividad es educable”⁸¹.

Finalmente, el deseo de todo investigador, de todo docente, es conseguir intensificar nuestra experiencia creativa, tanto en los campos del “juego”, como del “hacer”, como del “saber”⁸²: actualizar un “*homo aestheticus*”⁸³

(heurística) SABER	CREANS	LUDENS	goce	(estética)
		FABER	experiencia	(ética)
		SAPIENS	conocimiento	(lógica)

⁷⁶ “*Crear*”, en el sentido de innovar, y “*criar*”, en el sentido de educar (nutrir), a pesar de su aparente contenido divergente, pues uno refiere a la continuidad cultural, y otro a la transformación, surgen de una misma raíz etimológica indoeuropea ligada al verbo crecer (KER), referido a la descendencia y al linaje: al pasado y al futuro que se dan cita en un presente activo, “abierto”.

⁷⁷ Cfr. MARINA, J.A.: *Teoría de la Inteligencia Creadora*. Anagrama. Barcelona. 1993.

⁷⁸ Cfr. MARTINEZ IBAÑEZ, R.: en GARCIA BACCA, Juan David: *Antropología y Ciencia Contemporáneas*. Antropos. Barcelona. 1983. pp. 163, 1880.

⁷⁹ Cfr. ROGERS, Carl R.: *El proceso de convertirse en Persona*. Paidós Psiquiatría. Barcelona. 1984. p. 308

⁸⁰ BUHLER, F.: cit. por CRUMP, Thomas: *La antropología de los números*. Alianza Universidad. Madrid. 1993. p. 38. Esa interjección (“¡ajá!”) que alude al instante del encuentro con un entendimiento, coincide con el famoso “¡Eureka!” de Arquímedes, pero también con la interjección latina “HEUS” (¡Eh, hola!) que refiere a un encuentro, y que está emparentada con el “HEURETES”, el que halla o descubre (del griego “heurisco”-εὕρισκω)

⁸¹ CAPITAN DIAZ, Alfonso: *Teoría de la Educación*. Edelvives. Zaragoza. 1979.

⁸² “*Toma cuerpo el juego de palabras de un gran poeta que quita una letra n de la palabra connaissance (conocimiento) para sugerir que el verdadero conocimiento es ya un co-naissance (co-nacimiento)*” BACHELARD, Gastón: *Epistemología*. Anagrama. Barcelona. 1984 p. 20

⁸³ Cfr. WOJNAR, I.: *Estética e Pedagogia*. La Nuova Italia. Florencia. 1970.

En efecto, la inteligencia encuentra posibilidades nuevas en las cosas materiales cuando integra sus posibilidades reales en proyectos inventados; el resultado es una creación intelectual (saber), sensible (ver⁸⁴) y sentimental (sentir). Siendo objetivo genérico de cada operación didáctica el incremento de las capacidades y posibilidades cognitivas del alumno en relación a cierto campo de experiencia, conocimiento y goce, esta operación didáctica implica activar un espacio de recepción y asimilación que permita la interiorización de dichas capacidades y posibilidades, y su aplicación en términos innovadores⁸⁵. Pues el conocimiento se crea al construir mundos, lo que quiere decir, en definitiva, “saber desarrollar hipótesis”⁸⁶: “Blake, Kafka, Wittgenstein y Picasso no han encontrado sus mundos, los han inventado”⁸⁷...

Por otra parte, la creatividad está estrechamente ligada a la construcción de la personalidad. La creación exige una adaptación activa a un material externo, e implica también una modificación del individuo cuyo fin es utilizar, y por lo tanto superar, las necesidades externas, incorporándolas a una visión y expresión individuales⁸⁸. Todo saber auténtico depende de una “autocreación” del sujeto coincidente con el fluir de sus procesos terciarios en por su propia creatividad. Una deconstrucción creativa cuyas condiciones de posibilidad incluyen: (a) seguridad psicológica, que el ambiente educativo debe incrementar, con sinceridad y comprensión, y (b) libertad psicológica, que el ambiente educativo debe incentivar, con confianza y aceptación.

Así, cuanto más polifónica, “polilógica”⁸⁹ sea nuestra cognición, cuanto más compleja y rica sea nuestra vida, tanto más originales, inesperadas y eficaces serán nuestras acciones, pensamientos y sentimientos.

Estableciendo una rejilla que organice la relación entre los objetivos formativos genéricos, y los objetivos formativos específicos de la pedagogía del arte, obtendremos un sistema de campos de finalidad didáctica que podremos resumir, en cada caso, mediante la denominación de una virtud que funcionará, en este contexto pedagógico proyectual, como categoría nodal alrededor de la cual se desplegarán objetivos concretos:

	Formación OBJETIVA	formación AFECTIVA	formación SOCIAL
GOCE	perceptividad	sensitividad	simpatía

⁸⁴ Una teoría de la mirada debe establecer un equilibrio entre “recepción” y “generación”, pues la mirada no es simple aprehensión receptiva, sino creativa, pues modeliza a partir de datos que desconoce. De hecho, se ha acuñado el término de “autopiesis”, para referirse a las “mutaciones estructurales” que implican el simple comportamiento de aprehensión sensible, la perturbación dada por estímulos externos, pero la autoorganización de los componentes internos que, conjuntamente darán como resultado la percepción (Cfr. MATURANA, H.R. y VARELA, F.: *Autopiesis e cognizione. La realizzazione del vivente*. Venecia. Marsilio. 1985. p. 28). Esa mezcla de “recepción” y “generación” no es sino “interpretación”, “mirada” o “punto de vista”.

⁸⁵ Cfr. PARNES, S.J. 6 HARDING, H.F.: *A Source for Creative Thinking*. Scribner’s Sons. Nueva York. 1962.

⁸⁶ GENNARI, Mario: *La Educación Estética*. Paidós. Barcelona. 1997. p. 66

⁸⁷ BRUNER, J.S.: *Realidad mental y mundos posibles*. Gedisa. Barcelona. 1988. p. 120

⁸⁸ El proceso creativo “supone la aparición de un producto original de una relación, que surge, por una parte, de la unicidad del individuo y, por otra, de los materiales, acontecimientos, personas, o circunstancias de su vida” ROGERS, Carl R.: *El proceso de convertirse en persona*. Paidós. Barcelona. 1972. p. 303.

⁸⁹ Cfr. MORIN, E.: *Cultura n Conocimiento*. En WATZLWICK, P. Y KRIEG, P. (ed.): *El Ojo del Observador*. op. cit. p. 75

		empatía	
EXPERIENCIA	habilidad	laboriosidad	cooperatividad
CONOCIMIENTO	sabiduría	curiosidad	comunicación
CREACION	inventiva	iniciativa	solidaridad

Pero estas categorías nodales, en tanto objetivos “positivos”, en tanto la docencia aspira a su estímulo y desarrollo, sólo pueden concebirse en contraposición a objetivos “negativos” (o “contraobjetivos”), referidos a aquellas actitudes, conductas y prejuicios que, por exceso o defecto, la didáctica tenderá a evitar, minimizar, transformar. Estos objetivos “negativos” se ordenarían, así, alrededor de los mismos objetivos formativos genéricos:

	Formación OBJETIVA	formación AFECTIVA	formación SOCIAL
GOCE	insensibilidad hipersensibilidad	indolencia susceptibilidad	estupidez
EXPERIENCIA	torpeza	vagancia	egoísmo
CONOCIMIENTO	ignorancia	prejuicio diletantismo	intolerancia indiferencia
CREACION	vulgaridad excentricidad	pasividad temeridad	prepotencia narcisismo

En lo que concierne a la docencia que nos ocupa, el objetivo genérico al desarrollo de las capacidades personales de toda índole en relación al arte, de acuerdo a un entrenamiento correspondiente a las operaciones de *mirar* (encontrar/buscar), *imaginar* (proyectar) y *realizar* (socializar): (1) un factor sensible (perceptivo), (2) un factor intelectual (conceptivo), y (3) un factor sentimental (afectivo), que se corresponden con los tres campos propios de la cognición, desde la definición filosófica de Deleuze y Guattari, y con los tres tipos de componentes cuya interacción produciría, como resultado, el “ser estético”, según la ilustre fórmula del escultor Jorge Oteiza:

Sr	seres reales	factor sensible	lo que se ve	PERCEPTOS
Si	seres ideales	factor intelectual	lo que se piensa	CONCEPTOS
Sv	seres vitales	factor vital	lo que se siente ⁹⁰	AFECTOS ⁹¹

Se	ser estético	producto artístico	lo que se hace acto	EFFECTOS
----	--------------	--------------------	---------------------	----------

El Programa debe prever el equilibrado desarrollo de estos cuatro distintos objetivos generales⁹². Géneros que determinarán especies de objetivos.

⁹⁰ OTEIZA, Jorge: *Interpretación Estética de la Estatuaria Megalítica Americana*. Madrid. 1952. Pp. 53, 54

⁹¹ Cfr. DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *¿Qué es la Filosofía?*. Anagrama. Barcelona. 1993.

Dispondremos entonces de una completa rejilla de objetivos, en la que situar las distintas aspiraciones didácticas respecto a el desarrollo del alumno universitario. En su conjunto, responden a los tres órdenes formativos predeterminados: (1) una formación objetiva, (2) una formación afectiva, y (3) una formación social. De acuerdo a esta polifonía o “polilógica cognitiva”⁹³, podremos, entonces, componer un sistema matricial de objetivos específicos, que resumiremos, primeramente, en categorías nodales, que, a modo de virtudes, la didáctica intentará propiciar.

	ámbito PERCEPTIVO	ámbito CONCEPTIVO	ámbito AFECTIVO	ámbito EFECTIVO
GOCE (LUDENS, SENS)	sensibilidad	penetración	sensitividad	satisfacción
EXPERIENCIA (FABER)	habilidad	dominio	compromiso expresión	operatividad
CONOCIMIENTO (SAPIENS)	asimilación	sabiduría	amor	responsabilidad perspectiva
CREATIVIDAD (CREANS)	perspicacia	intuición relacionalidad	valentía	personalidad

Y otro sistema matricial de objetivos específicos “negativos” (por exceso o por defecto), o “contra-objetivos”, que la docencia intentará paliar:

	ámbito PERCEPTIVO	ámbito CONCEPTIVO	ámbito AFECTIVO	ámbito EFECTIVO
GOCE (LUDENS, SENS)	insensibilidad hipersensibilidad	superficialidad gravedad	ensimismamiento alienación	insatisfacción delirio
EXPERIENCIA (FABER)	torpeza	descontrol	frivolidad	inutilidad intromisión
CONOCIMIENTO (SAPIENS)	indocumentación	ignorancia prejuicio	intolerancia nihilismo	egolatría estupidez
CREATIVIDAD	vacuidad fantasiosidad	mimetismo negatividad	neofobia temeridad	vulgaridad excentricidad

⁹² Estos campos incluirían, sin asimilarse punto a punto, a los cinco géneros de objetivos apuntados en la exhaustiva “Taxonomía de Objetivos para la Educación Artística”, de Marín Viandel, (MARIN VIADEL,R.(1987): *Hacia una taxonomía de los objetivos para la educación artística*) reducidos aquí, por razones sistemáticas, a cuatro:

1. Objetivos relacionados con la adquisición de conocimientos y experiencias (Usar la terminología de la materia, conocer los hechos específicos de las artes visuales, los criterios valorativos, las metodologías propias del mundo del arte y la Escultura, sus principios y generalizaciones, etc.)
2. Objetivos relacionados con el desarrollo de aptitudes, capacidades y funciones (El desarrollo de la atención hacia los estímulos visuales, de la capacidad perceptiva, la sensibilidad artística, la creatividad, el razonamiento espacial, el sentido de la proporción, armonía, memoria visual, imaginación y fantasía)
3. Objetivos relacionados con el desarrollo de habilidades, hábitos y destrezas (Proyectar obras, utilizar y aprovechar adecuadamente los materiales, distinguir y diferenciar las técnicas, materiales y géneros, clasificar las obras según categorías, relacionar distintas imágenes entre sí y con el contexto en el que han sido producidas)
4. Objetivos relacionados con el desarrollo de actitudes e intereses.
5. Objetivos relacionados con la maduración y desarrollo de la personalidad.

⁹³ Cfr. MORIN, Edgar: *Cultura n Conocimiento*. En WATZLAWICK, P y KRIEG, P. (ed.): op. cit. p. 75

praxis y didaxis. Lugar de la teoría y la práctica.

Todo entrenamiento es intransferible. Es la educación la que fuerza a la determinación teórica capaz de trascender el simple criterio de transmisión por imitación, o por recorrido dentro del campo operatorio de los sistemas de “ensayo y error”, que obligarían a cada alumno a recorrer todas y cada una de las posibilidades que dicho campo operatorio conlleva. Pero, como procesos heurísticos, los actos creativos refieren, precisamente, a procesos productivos o de descubrimiento en los que recorrer todas y cada una de las soluciones posibles conlleva un desgaste inoperante. Si “*la creatividad es una facultad de la inteligencia que consiste en reorganizar los elementos del campo de percepción de una manera original y susceptible de dar lugar a operaciones dentro de cualquier campo fenomenológico*”⁹⁴, la eficacia del proceso viene dada por la reducción del número de operaciones, por la capacidad para relacionarlas entre sí, y por la tendencia a avanzar en una dirección determinada, de modo que las pruebas, los errores, los retrocesos, generen un movimiento tendencial de avance dirigido hacia resultados operativos⁹⁵.

La educación se basa precisamente en el objetivo fundamental de un aumento del rendimiento de los métodos creativos, en una minimización del costo (relacionado con la inversión psicológica, temporal, material) y en un aumento de los beneficios. Desde el punto de vista de la Teoría de la Innovación, el costo C o esfuerzo a realizar, depende (α) de la longitud (l) del camino y (β) del número de opciones o encrucijadas (n) que se puedan tomar a lo largo de éste:

$$C = \alpha l + \beta n$$

En este sentido, la educación implica el intento por optimizar esa relación de costes-beneficios, de modo que el alumno no tenga que recorrer todas y cada una de las operaciones posibles, desplazándose paso a paso a partir de su condición inicial, sino que pueda generar sus propios métodos operativos, captando la amplitud del campo fenomenológico y operativos, disponiendo de una noción global de las operaciones a realizar de modo que incluso los tanteos, los callejones sin salida, los retrocesos, participen de ese movimiento tendencial dirigido al aumento del rendimiento global.

El doble movimiento, dentro de un campo perceptivo y un campo operatorio, alude ya a la exigencia “teórico-práctica” que excede la simple imitación o la estricta praxis de taller tecnológico, así como la mera interpretación estética o crítica. Dadas las diferencias entre el campo universitario y las Escuelas Laborales o las enseñanzas politécnicas, la noción de “teoría” dentro del campo de las Facultades de Bellas Artes, no puede referir única o simplemente, ni mucho menos de forma fundamental, a propedeúpticas sobre tecnologías. Ni tampoco a una simple aplicación de disciplinas auxiliares, -historia, sociología, filosofía, etc., con sus propios objetivos y especificidades- que toman a la escultura como “lenguaje-objeto”, como “materia”.

Es imprescindible introducir el aspecto tecnológico dentro de los entramados cognitivos y perceptivos, y por lo tanto culturales, tanto por la razón propia de la fenomenología de la creación, como por la razón didáctica de la transmisión y la

⁹⁴ CAUDE, R. y MOLES, A.: *Creatividad y Métodos de Innovación*. Centro de Investigación y aplicaciones de la Comunicación. Barcelona. 1977. p. 60

⁹⁵ Para esta noción de una tendencia a el avance dirigido (“forward going tendency”. Kurt Lewin) dentro del espacio perceptivo y praxiológico, considerado como un campo topológico, como un laberinto, Cfr. CAUDE, R. y MOLES, A.: *Creatividad y Métodos de Innovación*. op. cit. p. 77,90.

reflexividad del saber. El campo operatorio existirá indisolublemente unido a los procesos perceptivos y cognitivos que lo hacen posible, pues incluso el más leve movimiento de los dedos exige una operación cerebral, de modo que incluso las tareas más mecánicas responden a patrones perceptivos y cognitivos que no pueden obviarse; y paralelamente, toda operación reflexiva, interpretativa, existe indisolublemente ligada a los procesos físico-corporales y campos perceptivos inmiscuidos en movimientos, acciones... de modo que un “solo saber” teórico apenas podrá dar cuenta de las determinaciones reales de sus propias hipótesis. Así, lo “teórico-práctico” viene a reflejar la duplicidad del campo “perceptivo-operatorio”.

Pero el simple adiestramiento, como forma didáctica exclusivamente “práctica”, no será considerado en propiedad como pedagógico, pues opera como aprendizaje adaptativo⁹⁶, constreñido a la lógica técnica del “ensayo y error”⁹⁷. Podemos considerar que la “práctica” en sentido estricto, y dentro de nuestro contexto educativo, o bien pertenece a el ámbito propio del alumno, -que interioriza mediante una “reducción a la práctica” en el espacio y el tiempo del taller, o bien es indiscernible de un campo de categorías y conceptualizaciones que le subyacen y atraviesan, que la provocan, dirigen y legitiman: Esto es, la práctica, de un lado pertenece a el espacio propio del alumno -y por tanto cumple una función fundamental de interiorización-, o bien resulta indiscernible de un ámbito “teórico” -que debe, por tanto, explicitarse. La “teoría” no aparecerá como algo pretendido, sino como consecuencia directa de los procesos cognitivos asociados a una práctica: proviene del encuentro con contradicciones entre ideas, situaciones, prácticas, desde el cual avanza como búsqueda de los mecanismos según los cuales se produce esa contradicción, sus analogías con otras, etc... y a este proceso, lo llamamos “teoría” o “construcción teórica”.

Resulta claro que cualquier práctica docente se sustenta en un conjunto de opiniones no-neutrales sobre el objeto de estudio que articulan las informaciones, las argumentaciones, las referencias, los modelos, y en fin, toda la práctica pedagógica. En definitiva, no existe práctica didáctica sin un modelo conceptual, una “teoría del arte”⁹⁸, una “filosofía”, en este caso, de una “teoría”⁹⁹ o una “filosofía” del arte. A una docencia responsable compete

⁹⁶ Cfr. PREMACK, D.: *Pedagogy and Aesthetics as Source of Culture*. En GAZZANIGA, M. (ed.): *Handbook of Cognitive Neuroscience*. Plenum Press. Londres. 1984.

⁹⁷ Cfr. CARRITHERS, M.: *¿Por qué los humanos tenemos cultura?*. op. cit. p. 68

⁹⁸ En nuestros días se ha extendido la tendencia a sustituir la palabra filosofía por la palabra teoría. Se habla de “teoría de la Escultura”, como se habla de “teoría del arte” o de la “teoría de la educación” (en lugar, tal vez, de hablar de la “filosofía del arte”, de “filosofía de la educación”, o de “filosofía de la Escultura”). Pero esta expresión es, cuando menos, ambigua: “teoría” es un concepto más bien sintáctico (un sistema de proposiciones que derivan de una axiomática, por ejemplo) y, por tanto, su neutralidad es simple indeterminación. Porque, según los contenidos semánticos de sus proposiciones, una teoría deberá inmediatamente especificarse, o bien como teoría científico-positiva, (lo que, en términos artísticos probablemente afecte solamente a contenidos muy parciales de tipo tecnológico, -por ejemplo los contenidos referidos a la soldadura autógena, o el amasado del barro), o bien como teoría filosófica (la “teoría de la belleza de la indiferencia” de Duchamp) o bien como teoría dogmática (como “teoría de la Forma”, de Hildebrand). Cada filosofía dogmática o axiomática sobre la Escultura, constituirá una *teoría especial* que no tiene porque ser filosófica. En cambio, una *Teoría General* de la Escultura sería filosófica por definición. Dado que esta amplitud de criterio gnoseológico sólo puede contemplarse como beneficioso desde un punto de vista pedagógico, la dificultad estriba en discernir cuáles serán las condiciones de posibilidad de una eventual *Teoría General de la Escultura*, cuya formulación se encontraría en el límite de las aspiraciones de un Departamento de Escultura Universitario.

⁹⁹ En realidad, “teoría” se opone habitualmente al “hechos”. Pero, ¿cuál es la naturaleza de tal oposición?. Muchas veces se proceden como si esto oposición fuese un caso particular de la que media entre “pensamiento” (subjetivo) y la “realidad” (objetiva) que, a su vez, puede entenderse como una oposición

verificar la composición y amplitud de ese corpus o substrato filosófico que determina la docencia entera.

Por otra parte, este ámbito teórico que resumiremos con el término “teoría”, no podrá circunscribirse a un saber doxográfico, un saber del pretérito, un saber acerca de las obras de Lisipo, de Donatello, de Brancussi o de Duchamp. El saber de la Escultura en las Facultades de Bellas Artes (a diferencia, quizá de lo que ocurriría respecto a el Saber de la Escultura en Facultades de Historia del Arte, o de Filosofía, o de Sociología, o de Antropología) es un saber acerca del presente y desde el presente.

En la medida en el que el arte no es un mero “hacer”, y en la medida en el que la “teoría del arte” o “filosofía del arte” no es un mero amor al hacer, ni un amor al saber, sino un cierto hacer saber, el profesor de arte ha de ser, de algún modo, un particular sabio, aún cuando su contenido no sea muy distinto del de una docta ignorancia).

La didáctica se formula entonces como meta-arte, como un hacer saber sobre el hacer saber del arte. Ello sólo es posible como puesta en acto de los procesos terciarios, por lo que no puede basarse en una u otra tradición o en cualquier repertorio de respuestas, por muy brillantes o efectivas que puedan resultar. Solo puede llevarse a efecto impugnando otras respuestas que, junto con la propuesta, constituya un sistema de respuestas posibles; porque el hacer saber está determinado frente a otros pretendidos saberes, y el hacer saber “teórico-práctico” es un saber delimitado frente a otras “prácticas-teorías”. Lo que quiere decir que es prácticamente imposible responder a la incógnita-¿qué? es el arte, si no es en función de otros saberes que constituyen las coordenadas de una educación personal.

En todo caso, el “saber” del arte no puede ser concebido como meramente tecnológico o laboral, sino además como laboratorial; no solamente experiencial, sino experimental. La tarea docente no consistirá únicamente en provocar el encuentro del alumno frente a “experiencias”, sino en ofrecerle los mecanismos (preceptuales, técnicos, metodológicos, categoriales,) que puedan permitirle una experiencia de saber, una comprensión global de esa experiencia, un avance de alternativas productivas, y finalmente una optimización del proceso productivo mismo. La tarea docente universitaria no podría limitarse a una implantación politécnica de ciertas técnicas, privilegiadas frente a otras por razones que apelen a tal o cual concepto de arte que se suponga indiscutible, y que precisamente por ello no quede supeditado a la discusión dialéctica de sus objetivos, sus métodos, sus hallazgos y sus adecuaciones, sus contradicciones y su implantación dentro de determinado “presente”. La “práctica” no puede, por razones obvias, limitarse a reproducir patrones de comportamiento que queden fuera de la discusión universitaria -auspiciados

entre “forma” y “materia”. Sin negar estas caracterizaciones, procuraremos mantenernos en lo posible al margen de ellas, dado que no existirán “hechos” recogidos u objetivados, sino en función de determinado sistema, de modo que a una “teoría” corresponde, precisamente, determinar el sistema gnoseológico del que derivan sus “hechos”. Así, tampoco podremos entender por “teoría” una simple “explicación” de hechos, pues una “teoría” es explicativa de hechos, no es meramente descriptiva, es cierto, pero también es cierto que “explicar”, o es un concepto psicológico-dialógico (“explicar algo a alguien”), o es un concepto gnoseológico que debe a su vez ser determinado. Para los efectos del presente Proyecto, procuraremos por tanto, advertir la importancia que tienen en la docencia tanto la dimensión psicológico-dialógica, como la dimensión de una eventual teoría general que a ella subyace. Y así, considerasemos una “teoría” como construcción (concepto sintáctico, que incluye la utilización de operaciones) en virtud de la cual un hecho (o un conjunto de hechos, previamente descritos de algún modo) se inserta en la totalidad de un contexto definido dentro del cual hace referencia a otros hechos. Pues una descripción tampoco es suficiente para constituir una teoría. La teoría se desenvuelve en un nivel sintáctico superior al que se han dado los hechos o incluso los modelos. La totalidad en la cual quedarían insertados estos “hechos” está conformada por una totalidad que asigna lugar funcional y estructural a cada uno de ellos, y al mismo tiempo, por una totalidad que se deriva de la articulación entre dichos “hechos”. Cuando la “teoría” inserta ciertos “hechos” en un conjunto en el cual aquellos que están materialmente vinculados, adquirirá un contenido mítico por cuanto presupone una resistencia a la formulación gnoseológica, al pensamiento crítico.

por la tradición o por la industria-. La labor educativa debe además propiciar la comprensión crítica de los patrones conductuales e intelectuales que subyacen a cualquier tipo de práctica, de la que importará no sólo el nivel de resultados, sino lo que ésta tiene de testimonio de ciertos procesos cognitivos: el “hacer” debería ser considerado, en todo caso, como cauce y resultado de una interiorización, de un aprendizaje, de un “hacer saber”; y a este ámbito del aprendizaje deberá pertenecer.

3. MODOS DE FORMALIZACION

“Preferiría encontrar una sola ley causal que ser el rey de Persia” (*Democrito*)¹⁰⁰

En cada ámbito productivo hay una gama de cualidades que asciende desde lo trivial hasta lo más significativo; desde el trabajo que sólo requiere habilidad, al trabajo que exige habilidad, conocimiento, intuición y visión, todo junto. A los primeros se les considera trabajos de artesanía o de técnica; a los segundos, obras de arte o de ciencia. Y aunque no existen indicadores suficientemente específicos como para trazar fronteras claras, los extremos se hallan contrastados con suficiente claridad. De un lado se encuentran las baratijas, los intentos de “ganarse la vida”, obras acaso hábilmente ejecutadas, pero superficiales, sin amplitud de propósitos, sin implicaciones cognitivas; del otro los trabajos de mayor envergadura, los más sutiles, comprensivos y lúcidos; los más finamente concebidos y ejecutados. Aún cuando quede patente la imprecisión de nuestras distinciones lógicas.

Si el arte fuera una disciplina que enseñara sólo su aplicación, pertenecería a una escuela laboral, pero no pertenecía a la universidad, ni tampoco al arte, pues habría renunciado a la complejidad cognitiva de su objeto, de su hacer saber. Lo que otorgaría al arte una posición paralela a las ciencias y filosofías, es su capacidad para incluir el análisis y la generalización de sus propios principios y la utilización de estos para el control y el perfeccionamiento de su práctica. Por consiguiente, el arte, así como las profesiones técnicas y críticas, pertenece a la Universidad porque ellas también están comprometidas en empresas heurísticas.

La legitimidad y la posibilidad de una educación estética vienen determinada por la deconstrucción de ciertas categorías, ciertas terminologías que permitan no la construcción de configuraciones objetivas, pero sí el encuentro entre el acontecimiento de una subjetividad y el espacio de una comunidad. Sin esta dimensión socializable, sin esta formalización categorial, la educación estética queda confinada al terreno de una interiorización individual que no puede ni propiciarse, ni ajustarse, ni verificarse, a un adiestramiento, basado en la praxiológica del “ensayo-error”. Sólo el solipsismo parecería escapar a toda formalización socializada, pero las paradojas y contradicciones derivadas de una aplicación solipsista en la comunicación o en la enseñanza son fácilmente imaginables¹⁰¹.

¹⁰⁰ Cit. CASSIDY, Harold G.: *Las ciencias y las Artes*. Taurus. Madrid. 1964. p. 87

¹⁰¹ «El solipsista que dice: “Sólo yo siento dolor real”, “sólo yo veo (u oigo) realmente” no está manifestando una opinión; y ésta es la razón de que esté tan seguro de lo que dice». Tiene la tentación irresistible de utilizar una cierta forma de expresión; pero todavía tenemos que encontrar por qué la tiene. La expresión “sólo yo veo realmente” está estrechamente conectada con la idea expresada en la afirmación “nosotros nunca sabemos lo que otra persona ve realmente cuando mira a una cosa” o con ésta:

Cada disciplina tiende a utilizar preminentemente ciertos modos gnoseológicos, como un sistema de modelos, definiciones, paradigmas, y demostraciones entremezclados. Y precisamente por su irreductible vínculo con los procesos terciarios, las artes son reductibles a las demostraciones, pero ello no impide que existan modos de formalización, que son, precisamente, aquellos que legitiman y posibilitan su enseñanza. Con todo, no es posible afirmar esos modos propios de formalización sino desde un reconocimiento de sus modos de producción, desde sus formas de hacer saber.

Experiencia y propósito experimental

En la charla con la que concluía un ciclo de conferencias sobre la influencia de las Artes y del Pensamiento Científico sobre el progreso humano, Gombrich reflexionaba sobre la noción de experimento¹⁰². Cualquier investigación supone un grado de audacia en la formulación de hipótesis, pero también una meticulosidad en la experimentación. Popper había definido el experimento como “las acciones emprendidas al objeto de comprobar una hipótesis”¹⁰³. La comprobación, refutación o falsación, la “realimentación negativa” –que se aproxima a un objetivo mediante la eliminación de errores– son ahí imprescindibles para diferenciar el experimento de la experiencia. La posibilidad de entrever en el campo artístico algo similar a esos procesos de falsación no puede ser demasiado específica.

En términos antropológicos, cada forma de arte parece inmersa y adecuada a la sociedad en la que surge, de modo que es obvio que la realimentación que legitima el arte cumple con los requisitos que cierta forma social impone. La aprobación o la censura más o menos veladas, la promoción o el olvido, son formas de aceptación o de exclusión; no obstante, esta falsación o realimentación negativa no puede considerarse inmanente al arte, ni tampoco ajena a la evolución científica, en cuyo seno, junto a esos filtros antropológicos, aparecen como específicos y constitutivos de la ciencia, otros filtros internos, propios del campo científico y que conservan un cierto grado de autonomía con respecto a las redes culturales en las que existen y se producen.

Para encontrar un tipo de filtro interno dentro del campo artístico, habrá que apuntar a los aspectos reflexivos, conscientes, tal y como habrían surgido en la puesta en crisis de los “efectos” de verdad producidos por las obras. Así, la reflexividad artística sería apreciable en la crisis epistémica que se produce en la Grecia clásica cuando comienza a sustituirse una lógica de la presencia por una lógica de la representación, y consiguientemente, a sustituirse la censura por la crítica. Según Gombrich, en el seno del mundo griego, la verificación artística habrá pertenecido al territorio de la competencia en el plano tecnológico, en el virtuosismo tanto artesanal como iconográfico. En este sentido, la noción de “experimentación” podría aparecer en términos de la resolución del problema de cómo recordar una visión conmovedora y convincente de cierto episodio real o mitológico. Resolución que habría sido verificada –según cuenta Plinio– incluso bajo la comparecencia de animales, como cuenta Plinio sucedió por exigencia de Apeles, para verificar la verosimilitud frente a caballos reales que sólo relincharon ante sus pinturas excelsas.

Siglos más tarde, las especulaciones renacentistas de Brunelleschi o Leonardo, quisieron confiar al conocimiento y desarrollo de la geometría y de la perspectiva el valor científico de la pintura, volviendo a situar el problema de la falsación en términos de

“*nosotros no podemos saber nunca si él llama ‘azúl’ a la misma cosa que nosotros llamamos ‘azúl’*” » WITTGENSTEIN, L.: *Cuadernos Azúl y Marrón*. Tecnos. Madrid. 1976. p. 93.

¹⁰² E. Gombrich, “Experiencia y experimento”, en *La imagen y el ojo*. Barcelona, Debate, 2000.

¹⁰³ Karl Pöpper, “The Philosophy of Karl Popper”, en *Speaking of Science*, op. cit. vol. 50, pp. 202-215

adecuación entre un objeto y su representación¹⁰⁴, según pruebas sensibles, ópticas, basadas en la observación. Para Leonardo, la experimentación implica recurrir a una permutación sistemática de los elementos, para asegurarse de no haber descartado de antemano ninguna posibilidad: es decir, frente a la simple experiencia, que se basta, se justifica y se consume en sí misma, y frente al experimento estrictamente empírico, la noción leonardiana de “experimentación”, implica introducir una distancia capaz de observar perspectivamente, el campo completo de operaciones en el que se está inmerso, o lo que es lo mismo, una conciencia epistémica de los procesos de elaboración, simbolización y representación. Como advierte Gombrich, esta noción difiere de la “experimentación científica” en que el objeto perseguido por el artista con tal persistencia autocrítica no es una proposición verdadera (como en la ciencia), sino un efecto psicológico. Tales efectos pueden estudiarse, pero no demostrarse”.¹⁰⁵

De acuerdo a esta lógica, el arte moderno supuso un desarrollo de tal conciencia epistémica, procediendo a una exhaustiva y sistemática puesta en crisis de todos los aspectos y recursos de simbolización. Frente a la inercia propia de la adscripción o la adopción de fórmulas, el arte moderno quiso identificarse con actitudes críticas, cuando no explícitamente experimentalistas. Sin embargo, lo que se vino a llamar “arte experimental” no pasaba, en muchos casos, de ser una cierta estética experimentalista, donde los signos visibles de la forma experimental se desarrollaban sin otro criterio rector que los clásicos impulsos e intuiciones del artista, sin justificación externa. Se trataba en general de una experiencia que adoptaba la forma del experimento para legitimarse frente a unas ideologías artísticas que se consideraban apegadas a la gratuidad y el capricho. Una vez confinado el problema de la experimentación a una discusión lógico-perceptiva del mundo iconográfico, los resortes corren el riesgo de acabar limitándose a retóricas microcríticas, a especulaciones meramente formalistas –en el sentido de una independencia y circularidad morfológica sin compromisos epistémicos-, o divagaciones delirantes o meramente especulativas sin ningún compromiso cognitivo.

Paralelamente, y de un modo no independiente, la cultura occidental ha quedado asimilada a los principios rectores de una lógica de la verdad inscrita en el campo fotográfico, cinematográfico: los últimos 150 años han supuesto la institucionalización progresiva de la fotografía como modelo de falsación y verificación: lo que es apreciable incluso en los ámbitos más preocupados por el criterio de verdad u objetividad, como los científicos y jurídicos, en los que una fotografía o una filmación son considerables como “pruebas”. En esta tesitura, conforme se producía este proceso de asimilación a la legitimidad cognitiva y psicoperceptiva de la fotografía, las artes plásticas han evolucionado en primera instancia de acuerdo a una puesta en crisis del modelo fotográfico; y en segunda instancia, en una asunción acrítica de su poder institucional. Ni siquiera la relativización crítica que para lo fotográfico supone la digitalización consigue perturbar su institución y su legitimidad psicoperceptiva. La conciencia residual de las posibilidades de alteración digital suponen cada vez más una imposibilidad de falsación de cualquier imagen. Y sin embargo, nada perturba la implantación absoluta de lo fotográfico como modelo, paralelo a la institución irrefutable del modelo tecnocientífico como testigo objetivo, empírico, del mundo, de los “hechos”.

Las artes no pueden, pues, ofrecer nada comparable a la falsación técnica, lógica, deductiva, empírica. Y por ello las formas de experimentación que está a su alcance habrán

¹⁰⁴ “Pues la pintura más digna de aplauso es la que concuerda más diestramente con el objeto que representa” Leonardo da Vinci, Tratado de la Pintura. Vol. I. P. 161.

¹⁰⁵ Gombrich, “experiencia y experimento”, en *La imagen y el ojo*, p. 228

de operar en un territorio muy inespecífico. O bien, encontrar modelos propios que, arrancando de experiencias pre-experimentales, puedan, como ha sido habitual en la historia del arte universal, coexistir y entrar en un diálogo fructífero, con las formas oficiales de institución de lo que en cada caso se consideran como simbolizaciones objetivas, verificadas, falsadas.

Así, no se trataría de renunciar a la experimentación a favor de la autoinmunidad y la cerrada circularidad de la experiencia; ni tampoco de renunciar a la experiencia para atrincherarse temeraria e ingenuamente en un experimentalismo que sólo puede ser parodia o emulación. Se trataría más bien de afianzarse en una forma de experiencia simultánea a un distanciamiento crítico en permanente tensión con un compromiso cognitivo, con una responsabilidad experimental. Esta “responsabilidad experimental” no podría aspirar a encontrar cauces formalizados de verificación. Pero eso no implica que no pueda valorarse, sino que la red de variables es excesivamente compleja y las interacciones entre las variables excesivamente numerosas como para ser fijados en un único sistema universal. No se trata de elegir entre experiencialismo y experimentalismo, sino de aventurar otras posibilidades de comprensión de los fenómenos internos (y externos) de falsación crítica, y desde ellos, ensayar modelos inespecíficos de formalización. Habrá que apelar al conocimiento experto, asumiendo un grado irreductible de variabilidad y relatividad.

En este sentido, la experiencia experimental en arte no podría intuirse sino como una articulación entre la expresión y el proyecto, entre la pura experiencia y la problematización. De ahí que, en todo caso, pueda recuperarse la noción sino de “experimento”, si de “propósito experimental” (Oteiza, 1956), como una resistencia operativa a las veleidades espectaculares o expresivas, mediante una búsqueda de herramientas sensibles y conceptuales, y un indicio de problematización.

“Persigo una estatua en su naturaleza experimental, objetiva, fría, impersonal, libre de todo afán espectacular, de toda intención superficial de parecer original y sorprender.”¹⁰⁶

III. *poiesis*

realización, acción, creación

HACER SABER

“no tengo nada que decir, y lo estoy diciendo”¹⁰⁷

“Uno sólo es responsable en la medida de su saber-hacer”¹⁰⁸

Las culturas poseen el conocimiento como una de sus facultades más características que enfatizan el carácter social de la inteligencia. Gracias a ella presta atención al mundo, puede reflexionar sobre sus propias experiencias, intensificarlas o minimizarlas, y puede efectuar predicciones y previsiones, imaginar, proyectar, transformar y transformarse. Sólo cuando toma conciencia de ese campo intersubjetivo para convertirlo en objeto a su vez de reflexión -de acuerdo a una lógica recursiva- comienza a estar en condiciones de llevar a cabo una teoría del conocimiento.

¹⁰⁶ J. Oteiza. *Propósito Experimental*. 1956-57. São Paulo

¹⁰⁷ John Cage, “Composition as Process” (1958), *Silence, Lectures and Writings by John Cage*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1971, pág. 51.

¹⁰⁸ Lacan. Seminario 23. *El síntoma*. Clase 2. “Símbolo y síntoma”. 9 de Diciembre de 1975.

Sobre el arte piensan numerosas disciplinas que lo toman como objeto de estudio, lo que la antropóloga Mary Douglas de los pueblos llamados primitivos: “la cultura primitiva debe ser considerada no consciente de sí misma, inconsciente de sus propias condiciones”. Y de igual modo que esos pueblos, dado que sus relatos y sus aportes no contienen ninguna línea de progreso y esencialmente han elaborado sus temas culturales sin distintividad externa y en particular ajenos a la línea de continuidad y homogeneidad interna de la cultura occidental –y su orden de Historia (narración de una carrera en el tiempo en la que la institución hegemónica se confirma a sí misma), han sido también llamados “pueblos sin historia” (Radcliffe-Brown, Benedit). La cultura occidental se presupone en una relación al resto de los pueblos (sin historia), similar a la posición que supone la lógica proposicional como base del conocimiento, en relación al resto de formas de saber. Así, incluso la historia del arte parece exceder la compleja plasticidad y diversidad cultural, para afirmarse sólo como un relato basado en ciertas leyes internas dadas por el discurso, por la crónica, como si el arte solo poseyese una historia en virtud de un plan progresivo que el propio arte es incapaz de comprender sin la ayuda del historiador, del filósofo, del antropólogo, del psicólogo, del hermeneuta, del fenomenólogo... Cabría entonces pensar que el arte es irreductible a una historia, salvo a condición de convertirlo en objeto de un relato ajeno a sí mismo; o por decirlo de otro modo: cabría entonces pensar que el arte como tal sólo existe como un relato que inserta aquello que retroactivamente es considerado como arte: las obras, como productos humanos serán inscritas en ese relato en función de condiciones relativamente aleatorias y en todo caso epocales, regionales.
(campo y ámbito)

La cuestión, pues, es si el arte pertenece al orden de lo simbólico -indeterminación con respecto a lo natural y determinación respecto a la sociedad-, o cognoscitivo -determinación con respecto a lo natural, e indeterminación con respecto a la sociedad. En este orden de cosas, cabe preguntarse qué orden de verdad genera la praxis del arte, qué seguridad tenemos de no estar en el círculo de la impostura... Como campo performativo ligado a fenómenos de conciencia, de signicidad, de percepción, de formación y determinación, el arte acota un campo muy indeterminado pero sobre todo interdisciplinar no ya en su objeto sino en su perspectiva. Seguramente el arte no puede aportar conocimiento a la geometría, pues aunque ha sido productor y transmisor del saber geométrico, la complejidad de los modernos sistemas geométricos sitúan al arte en una posición subsidiaria; y lo mismo valdría para la morfología, la semiología, la mediología, la psicología... En ese sentido, toda duda sería razonable en relación a la posibilidad misma de una aportación del arte a una u otra rama del campo del conocimiento. Por todos los indicios, pues, el arte –las artes, las prácticas artísticas, las experiencias de (con, a través, desde...) el arte-, no sería un campo de conocimiento, un sujeto de conocimiento. A no ser que fuésemos capaces de redefinir la noción misma de conocimiento, de sujeto de conocimiento.

Con todo, independientemente de la noción que en cada caso pueda llegar a utilizarse, un campo de conocimiento implica transmisión: esto es, información computable, y sistemas de decodificación.

La expresión “el arte como objeto de conocimiento” refiere a la asunción del arte como elemento de un análisis externo. Según ella, el arte puede ser conocido (como cualquier otro lenguaje-objeto), codificado según registros y categorías propias de la disciplina de conocimiento que en cada caso adopte al arte como objeto –digamos la filosofía, la historia, la sociología, la psicología, la epistemología, etc...-. La proposición del arte como sujeto de conocimiento, nos introduciría en una perspectiva propiamente

epistemológica. Cuando en la Europa moderna se produce el hervidero epistemológico del que derivarán las grandes clasificaciones del saber y de la ciencia, de acuerdo a un reparto disciplinar que un par de siglos después aún no ha sido del todo removido, el pintor Constable, consideraba que

“La pintura es una ciencia, y podría ser seguida como una indagación sobre las leyes de la naturaleza. ¿Por qué entonces no podría considerarse la pintura de paisaje como una rama de la filosofía natural, de la que las pinturas no son sino experimentos?”¹⁰⁹

Muy pronto, las filosofías ilustradas y románticas convinieron en negar esa posibilidad mediante una afirmación de corte metafísico para el arte: Como experimento, excede a la filosofía, y sólo a través de ella puede tener alguna aspiración epistemológica.

Sin embargo, existen varias e importantes dudas que cuestionan la posibilidad misma de una afirmación epistemológica del arte como sujeto de conocimiento. El saber del artista es dudoso, obtiene datos asistemáticos, arbitrarios en intensidad, en tipo, en oportunidad, y los obtiene desde un lugar que no podría definirse más que como transferencial: no hay neutralidad en la mirada del artista, sino la reproducción de cierta modalidad vincular sobre un acontecimiento, en un acontecimiento.

Las disquisiciones y los conflictos disciplinares y categoriales entre gnoseología y epistemología, entre conocimiento y saber, entre *sofia* y filosofía, apuntan a una ambigüedad e incertidumbre disciplinar, territorial. Una historia de los términos y de las prácticas y teorías a ellos referidas, sobrepasa las aspiraciones de este informe. Anotaremos solamente que la epistemología¹¹⁰ ha asumido un lugar preeminente en el desarrollo del meta-conocimiento, como interdisciplina capaz de testificar los modos de conocimiento de diferentes formas de conocimiento científico. La epistemología, como “Teoría del Conocimiento”, se encontrará entonces en la cúspide jerárquica de la pertinencia cognitiva, pues, ha sido asimilada al objeto “conocimiento”, hasta el punto de ofrecerse como susceptible de desarrollarse como Teoría del Conocimiento Científico, Filosofía de la Ciencia, o Epistemología de la Ciencia. En el seno de esa asunción se producirán las discusiones frente y contra a la gnoseología, que, desde la perspectiva epistemológica, aparece como una versión débil de teoría del conocimiento exenta de los compromisos de pertinencia propios de la Epistemología. En este orden de acontecimientos, se hablará de “conocimiento” en tanto ligado a contextos de índole epistemológica siempre sobre el contexto del conocimiento científico como modelo; se hablará de “saber” en tanto ligado a contextos gnoseológicos, en el contexto de una declinación del modelo de conocimiento científico.

La formulación de una eventual “Epistemología del Arte”: (a) exigiría una certificación de ciertas condiciones de pertinencia y falsación que resultarían impracticables en y sobre arte. Y (b) concedería al arte un lugar subsidiario y propedeúptico, “impertinente” como

¹⁰⁹ CONSTABLE, John: *Conferencias en Hampstead*. cit. GOMBRICH, E.: *Art & Illusion*. op. cit. p. 29

¹¹⁰ *episteme* es una palabra compuesta derivada del verbo utilizado para describir un acontecimiento de saber ligado al acto de mirar, erigido en sentido privilegiado sobre cualquier otro sentido “menor” y complementado por el progresivo desplazamiento del acontecimiento del saber más allá de los sentidos, conforme saber implica poder: así, *ιστεμ* alude a instituir, suscitar, colocar, disponer, erigir... La palabra conocimiento *-gnosis*, también parece aludir a la observación, a la opinión y a la decisión *-γνωσκω*, pero ese *γνωμη* –reflexión, entendimiento, conocimiento, plan, habilidad, determinación- estaría emparentado con *γνωμοι* –nacer, venir, sobrevenir, suceder, acontecer, hallarse-. La palabra *sofia* –habilidad, destreza, experiencia, prudencia, ingenio, cordura, sagacidad, instrucción, arte, está asociada al verbo *σοφίζω*: instruir, enseñar, hacer sabio, imaginar con astucia, ser sabio. En su desarrollo se ha visto desplazada hacia un plano de sabiduría filo-sófica, de resonancias humanísticas.

conocimiento, como “paleo-conocimiento”, como “sublimación del conocimiento” (Wagensberg), o simplemente como “impostura intelectual” (Sokal).

Las condiciones de posibilidad de una eventual “epistemología del arte” serían, así, contestadas razonablemente desde distintas instancias ligadas al arte, en términos de una resistencia al fatuo intento de formular un supuesto “arte como ciencia”, o una “ciencia del arte”. Frente a tales veleidades, en esta tesitura, optaríamos por hablar de “saber”, renunciando deliberadamente a las categorías de “conocimiento” y sus reservas epistemológicas. Pero apropiándonos, además, del completo campo semántico del étimo latino *sapiens*, que refiere tanto al paladar fino y exquisito, a la degustación ...como a la prudencia, la inteligencia, el entendimiento, el juicio, la agudeza. Así que la *sapientia*¹¹¹, es simultáneamente sabor y sabiduría, gusto y juicio. Inteligibilidad y corporalidad, entendimiento y sensorialidad, juicio y pasión...

Desde esta perspectiva, definiremos el arte como un *hacer sabæ*r, y como un *objeto de sabæ*r.

La resistencia a asimilar el arte bajo la categoría de “conocimiento” no supondrá, en ningún caso, una renuncia a cierta tensión cognitiva, a cierto compromiso cognitivo que el *sabæ*r mantiene con ciertas expectativas de conocimiento. Muy al contrario, la categoría de *sabæ*r asume simultáneamente un compromiso cognitivo, y un compromiso con los límites mismos del conocimiento.

1. ANALOGOS. Lo proposicional y lo no verbal.

*“existen muchas pruebas de que el pensamiento productivo genuino, en cualquier rama del conocimiento, tiene lugar en la esfera de las imágenes”*¹¹²

*“la obra del poeta o del novelista no es tan diferente de la del científico. El artista introduce una ficción, pero esta no es arbitraria; exhibe afinidades a las que la mente otorga una cierta aprobación al calificarla de bella, que si no es exactamente lo mismo que decir que una síntesis es verdadera, es algo del mismo tipo general. El geómetra traza un diagrama, que si no es exactamente una ficción, es, al menos, una creación, y por medio de la observación del diagrama puede sintetizar y mostrar relaciones entre los elementos que antes no parecían tener una conexión necesaria”*¹¹³

Siendo el conocimiento un fenómeno de transmisión, uno de sus asuntos fundamentales refiere al vehículo de conocimiento: a cómo se transmite, en qué soporte material, mediante qué sistema decodificable se formula, se transcribe y se hace palpable, notable, identificable.

¿Son las imágenes mentales independientes del lenguaje y de la semántica, del pensamiento proposicional? Y recíprocamente: ¿es el pensamiento proposicional independiente de las imágenes mentales? ¿Son las imágenes un epifenómeno del sistema lingüístico? ¿O bien el sistema lingüístico es un epifenómeno segregado del sistema de modelización mental? En el terreno de la filosofía del arte, de la semiología del arte, y de la hermeneútica¹¹⁴, se

¹¹¹ La diferencia radicalmente jerarquizada entre el nivel del gusto y el de la inteligibilidad, supone una fractura histórica de la experiencia que se hizo huella en la palabra latina SAPERE.

¹¹² Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, 1970.

¹¹³ Charles, S. Pierce. 1. 383

¹¹⁴ “La intuitividad que alabamos en un texto narrativo, en cambio, no es en absoluto la de una imagen producida por medio de palabras que se puedan volver a reproducir. Se asemeja mucho más a un flujo ininterrumpido de imágenes que acompañan la comprensión del texto y que no acaban en ninguna intuición que se haga fija, como resultado” (Gadamer. *Estética y Hermeneútica*, p. 159) Este comentario de Gadamer, adiestrado para leer, ilustra más que cualquier otra cosa, su modo de concebir y de experimentar la imagen, y

presupone, de un modo más o menos explícito, una centralidad rectora del pensamiento lógico-verbal¹¹⁵. La polaridad misma entre lo sensible (*aisthesis*) y lo inteligible (*noesis*), niega un espacio de intuición (imaginación, previsión) entre la percepción (inmediata, pasiva) y el concepto (mediado, construido).

Desde Kant a Hegel, desde Hegel a Ayer o Carnap, desde Jakobson a Cassirer, desde Heidegger a Husserl, desde el neopositivismo a la fenomenología, desde la hermenéutica al estructuralismo, se hace patente la persistencia de esas categorías ...en sus divergencias y diferencias, la función estética queda convocada a un lugar simultáneamente dotado de una condición cognitiva, y de una trascendencia que hace esa dimensión irreductible, y por tanto objeto necesario de la racionalidad proposicional, lógica, semiológica o interpretativa que permanece en manos de la estética como disciplina filosófica (y de sus variantes fenomenológicas o hermeneúticas).

En otro contexto, para explicar las funciones cognitivas propiamente humanas, la neurobiología y la psicología cognitiva han negado definitivamente la noción de un proceso consciente unificado, abogando por la hipótesis de un sistema mental variado y modular, dividido en compartimentos. Los experimentos sobre “lateralidad” (Gazzaniga, 1985) han mostrado los dispares y articulados funcionamientos de los hemisferios derecho e izquierdo del cerebro, y las asignaciones funcionales específicas, así como las comunicaciones y transferencias entre ellas. Los diferentes módulos (espacial, perceptivo, geométrico, lingüístico, motor, intercerebral) serán unidades de funcionamiento relativamente independientes que funcionan en paralelo. Así mismo, esta variación modular ha sugerido la noción de “inteligencias múltiples”: Gardner (1983) ha diferenciado hasta ocho tipos de inteligencia: (1) lingüística, (2) lógico-matemática, (3) musical, (4) espacial, (5) corporal-cinética, (6) interpersonal, (7) intrapersonal, introspectiva o emocional, (8) naturalista, (9) existencial. Se trata, en definitiva de descripciones del funcionamiento de la mente considerada como un espacio no estrictamente centralizado, modular, donde inteligencias simultáneas operan en paralelo, confeccionando versiones paralelas e interconectadas que modelizan la realidad según hipótesis representacionales.

Si existen inteligencias múltiples, consiguientemente existen múltiples desarrollos cognitivos, diferentes procesos de argumentación no-proposicional, múltiples formas cognitivas, diferentes modos de modelización. Desde esta multiplicidad, resulta menos

su posición de lector frente a su imposibilidad de ser observador. Al reducir la imagen a su función ilustrativa y promocionar el relato a una función intelectual, reenuncia los términos clásicos de una teoría del conocimiento sostenida en la centralidad y sustancialidad de lo proposicional. De este modo, el relato narrativo nunca será sentido ni comprendido como ilustración de una experiencia sensible, pero toda experiencia sensible será considerada como ilustración de una intelección.

¹¹⁵ “Lo primero de todo, no hay que tomar demasiado en serio la interpretación que el artista haga de sí mismo. Es este un postulado que no habla en contra del artista, sino a su favor. Pues implica que los artistas tienen que formar artísticamente. Si pudieran decir con palabras lo que quieren decir, entonces no querrían crear ni tendrían nada que configurar. No obstante, resulta inevitable que el elemento universal de la comunicación, el que nos sostiene y une en una sociedad humana, el lenguaje, despierte una y otra vez en el artistas también la necesidad de comunicarse y expresarse con palabras, interpretarse a sí mismo y hacerse entender con palabras que interpretan. En verdad, los artistas se hacen con ellos dependientes –lo que no es de extrañar– de aquellos cuyo oficio es interpretar: estéticos, filósofos, escritores sobre arte de todo tipo” (Gadamer. *Estética y hermeneútica*. Madrid. Tecnos. 2001. p. 82)

El programa de la hermeneútica está resumido en este aserto de Gadamer, en el que la reflexión sobre las veleidades verbales del artista y su dependencia más o menos deseada, desvía la atención, *mutas mutandis*, del sentido mismo del texto como legitimador del papel del interprete como sujeto del saber: pues, o bien el artista es libre y analfabeto –justificando así la tarea del intérprete–, o bien es dependiente y letrado –quedando siempre en un plano aficionado con respecto al verdadero intérprete....

razonable sostener la versión unilateral de una racionalidad proposicional o lógico-matemática como modelo único para cualquier forma de conocimiento¹¹⁶. En sus versiones más duras, desde la epistemología de la ciencia, el modelo preeminente y exclusivo para pensar el conocimiento, se basará en los desarrollos lógico-matemáticos (asombrosamente eficaces en sus dominios); desde el terreno de la filosofía, ese papel preeminente y exclusivo será ocupado por el modelo proposicional, lógico-lingüístico. Desde estos modelos, el resto de las distintas formas de inteligencia habrán sido consideradas indignas de cualquier fundación cognitiva, y de ese modo excluidas del campo del conocimiento y reservadas, en el mejor de los casos, al campo del saber.

cuerpo, transrepresentación y analogía

Si nuestro saber de la realidad no consiste en un proceso consciente unificado, sino en un sistema diversificado y modular, es debido al grado de complejidad que el organismo comporta. El cuerpo no puede ser descrito, sin riesgo de una irreparable pérdida de complejidad, de acuerdo a modelos mecánicos, e incluso a modelos orgánicos. Para Xavier Zubiri, “la máquina funciona, el organismo actúa”; pero, aún más, el cuerpo no sólo actúa como organismo, sino que tiene una conducta, lo que implica un nivel de complejidad añadido más allá del sistema orgánico, que se escapa a toda descripción empírica. Las capacidades y las posibilidades de la conciencia, del habla, inauguran una suerte de distanciamiento virtual -con respecto a lo corporal- en el que se sustentan todas las formas de sublimación. Pero este distanciamiento es virtual, supuesto, operativo, pero no sustancial. Ninguno de esos procesos ligados a ese campo distanciado de la conciencia, el juicio o el habla pueden existir sin el sustrato corporal que los alimenta y los informa, añadiendo un grado de complejidad irreductible al habla, al entendimiento o a la conciencia.

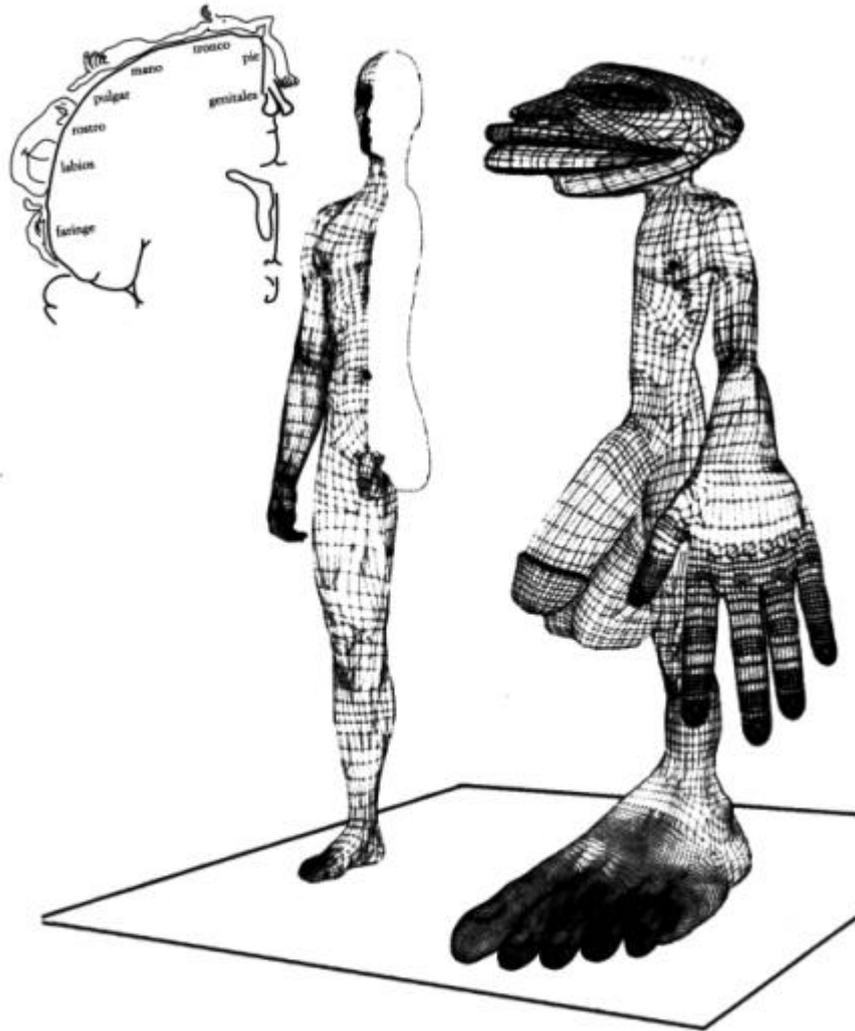
Sueños, alucinaciones, recuerdos, visiones, reflexiones, percepciones, emociones... componen un mundo fenomenológico irreductible a la empiria del conocimiento científico. El mundo sobre el que trata el conocimiento científico es completamente ajeno a nuestra experiencia; y viceversa: nuestra experiencia consciente, nuestra experiencia onírica, nuestras vivencias, sentimientos, recuerdos, esperanzas, proyectos y proyecciones, son ajenas a la empiria del conocimiento.

Paralelamente, también el conocimiento científico es una de las formaciones pertenecientes a la capacidad computacional y fenomenológica de los organismos humanos. Con todo, todos esos casos son formas de procesamiento, de elaboración, de modelización destinadas al mantenimiento operativo.

Desde un punto de vista cognitivo se diferencia en los procesos mentales, un nivel computacional y otro fenomenológico. El primero engloba los complejísimos sistemas de organización que transforman ciertos estímulos externos en elementos de transmisión entre distintos formatos internos. El segundo engloba los complejísimos sistemas que transforman esos elementos computacionales a un formato analógico, dando como resultado el mundo fenomenológico de la conciencia y los procesos psíquicos superiores. Estas dos mentes simultáneas y cooperativas, computacional y fenomenológica apuntan a dos tipos de registros: la primera opera con elementos computacionales, en formatos físicos y químicos, electromagnéticos, energéticos, en códigos digitales; la segunda opera con elementos analógicos, fabricando modelizaciones de síntesis que acaban convirtiéndose en los contenidos de la conciencia (y del inconsciente). No obstante, el nivel computacional y

¹¹⁶ “uno no puede evitar la sospecha de que la función de esas analogías es ocultar las debilidades de la teoría más vaga” (Alan Sokal y Jean Bricmont. *Imposturas intelectuales*. P.28)

el nivel fenomenológico comparten la condición de representación, que se define como “sistema de distinciones computables”¹¹⁷. Pero en cada caso, la modelización remite a parámetros diferentes. Un mapa somatosensorial de la introcepción que el cerebro genera sobre el cuerpo, se aleja bastante de las prototípicas imágenes del naturalismo clásico o del espejo: la propiocepción ligada a la información interna del cerebro representa una modelización más exacta que, por lo demás, se asemeja más tanto a las representaciones antropomórficas de culturas no occidentales, y a los experimentos representacionales del arte moderno... En todos estos casos, el cuerpo vuelve a ser protagonista frente a la visualidad sublimada de las representaciones clásicas.



Homínulo somatosensorial. Imagen proporcional al mapa táctil del cerebro, de acuerdo a las distintas áreas especializadas. El área de la corteza que registra el tacto corporal. El área dedicada a los genitales es tan grande como la de la espalda, el pecho y el abdomen juntos.

Por otra parte, de acuerdo a la modularidad cerebral característica por “su no encapsulación, su holismo, y su pasión por lo analógico” (Fodor), la memoria, la imaginación, e incluso el pensamiento lógico-verbal, funcionarán dentro de sistemas creativos de articulación sostenidos en un grado alto de redundancia: la versatilidad

¹¹⁷ Cfr. Ray Jackendoff, *La conciencia y la mente computacional*. Madrid, Vis or. 1998.

funcional de nuestra cognición proviene de la simultaneidad de formatos que de forma redundante, ofrecen diversas versiones sobre un mismo fenómeno: de los ajustes y desajustes, traducciones y suplementos entre esos diferentes “formatos”, surgen campos de equívocidad, alteraciones y condensaciones que flexibilizan las modelizaciones permitiendo y provocando nuevas posibilidades operativas, y por lo tanto transformadoras.

Tal modularidad comporta además sistemas de articulación o distribución (entre los distintos módulos o formas de la inteligencia), donde radica la naturaleza creativa de la mente. Dan Sperber ha hablado de un “módulo de metarepresentación” (Sperber, 1994), o de “redescripción representacional” (Karmiloff-Smith, 1992), para referirse a un centro de articulación que permite la asociación y bisociación de informaciones provenientes de los distintos módulos cerebrales, efectuando no sólo tareas de traducción, de eliminación de redundancia, de jerarquización y unificación, sino también, y de un modo sorprendente, tareas de transformación, autoorganización y creación.

Ese “módulo meta-representacional” funcionaría como *ecualización recursiva* de las modelizaciones modulares, de los distintos campos de representación. Ello incluye sistemas de traducción entre formatos: Sólo dentro de las capacidades visuales, se hiperestructuran, se *intertraducen* formatos eletromagnético, químico, computacional, modelizaciones en fase de esbozo primitivo, en 2½D, modelos en 3D... (Jackendoff, 1987), y en esa lógica se intertraducen además formatos correspondientes a cada uno de los módulos cerebrales, y a los tipos de inteligencia, bisociando continuamente lo discursivo (lógico/argumental/verbal: lo letrado y lo cifrado -matemático) y lo no discursivo (visual, mental, praxiológico, sensible: lo iletrado -plasticidad, y lo quasicifrado -iconicidad o cualificado)... De modo que la base recursiva y traductora, propia de cerebro humano es menos lógica que analógica.

Esos procesamientos analógicos de la mente computacional no son accesibles a la conciencia, tal y como no somos capaces de acceder o intervenir directamente sólo con la conciencia en los procesos de crecimiento: no podemos estar presentes en el procesamiento del que deriva la emisión de tal enzima, o en dada duplicación celular, o en la transformación química de una señal electromagnética que ha excitado ciertas células en la retina. Lo que nos es accesible son los resultados fenomenológicos de distintos procesamientos computacionales que se ofrecen, en el nivel de la conciencia, como contenidos de la experiencia. La viveza y credibilidad que otorgamos a nuestras modelizaciones es consecuencia de su eficacia: “no podemos ver que no vemos lo que no vemos”, y no tenemos otro término de comparación, pues nunca hemos estado siendo en otro sistema fenomenológico de modelización. De modo que todos los contenidos de la conciencia se sustentan en ese tejido computacional inaccesible cuya eficacia permite percibir como si lo que percibimos tuviese una correspondencia cabal con la realidad externa de la que se supone dan noticia. Este es el sentido en el que todo contenido perceptivo, conceptivo, y emocional, existe en un plano analógico, como relación entre cosas no semejantes ni cualitativa ni cuantitativamente.

Aunque la analogía conlleva una correspondencia, es un concepto diferente al de iconicidad, réplica, semejanza o imitación. La analogía es una modalidad de representación no basada en una similitud formal¹¹⁸, sino en una correspondencia eficaz. La analógica no estaría aquí necesariamente emparentada con iconicidad, con figuración, sino con la eficacia computacional de las intertraducciones. Es en este nivel en el que el esquema o el diagrama, y todas las posibles correspondencias isomórficas, tendrá tanto valor analógico

¹¹⁸ El movimiento de las agujas de un reloj es una señal analógica del devenir temporal... “Llamamos “analogía” a una señal cuya representación matemática es una función cuya variable independiente –por ejemplo el tiempo- es continua” (P.Secretan, L’analogie, 1984.)

como el icono figural, componiendo cartografías cognitivas, imágenes mentales que preformatean el pensamiento (proposicional y no-proposicional). La cualidad epistémica de la analogía, dotada, pues, de una potencia cognitiva indiscutible, no sólo pertenece al ámbito de la percepción, sino a la complejidad recursiva de las hiperestructuras cognitivas.

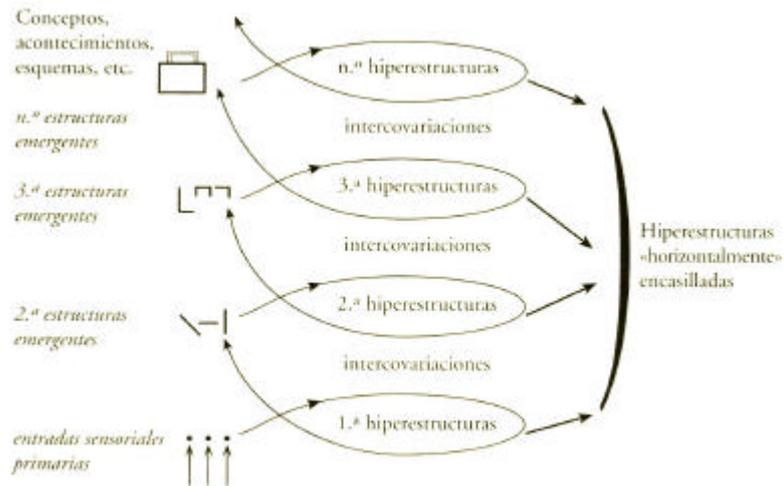


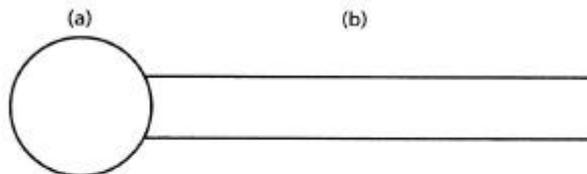
Fig. Flujo de encasillamientos emergentes de información hiperestructural (Ken Richardson)

El acontecimiento arte pertenece al ámbito superior de la mente analógica, que a su vez necesita la plena operatividad de la mente computacional. Decir que el arte no es logos, sino *análogos*, no equivale a negar la iconicidad, ni la figuración, sino las exigencias de figuratividad ligadas a ciertas teorías del arte, pero tampoco supone negar la importancia de los registros proposicionales o lógicos en la analogía. La lógica es un caso particular dentro de los procedimientos analógicos. Así, la analógica incluye analogías abstractas, analogías del “igual que”, del “como si”, analogías de las correspondencias, analogías de transposición, analogías metafóricas, analogías metonímicas, esquemática, cartografías, diagramática ...y en fin, un espectro capaz de englobar las diversidad extremas que pueden encontrarse en las derivas representacionales del arte.

De acuerdo a este supuesto, la obra de arte existe como núcleo de información en su estado álgido de complejidad recursiva. Como compilación de información en todos los órdenes posibles. El modo analógico en el que esta compilación permite dobles, triples articulaciones que operan de modo recursivo. Steven Mithen ejemplificaba la complejidad de la compilación analógica con una anotación de Howard Morphy relativa a los diseños formales aparentemente sencillos del Paleolítico superior. Según Howard, su sencillez responde precisamente a su valor diagramático en tanto patrón morfológico susceptible de operar en varios niveles simultáneos y recursivos:

Significados complejos de los diseños simples del arte cazador-recolector

Los significados complejos y múltiples que pueden encontrarse en los diseños geométricos más sencillos del arte del Paleolítico pueden ilustrarse con un ejemplo del arte aborigen australiano. El antropólogo social Howard Morphy afirma que muchas de sus pinturas poseen un patrón geométrico básico subyacente al diseño. Cada parte del patrón puede codificar toda una serie de significados. Por ejemplo, consideremos la imagen inferior que tiene dos «loci» o lugares geométricos, a) y b).



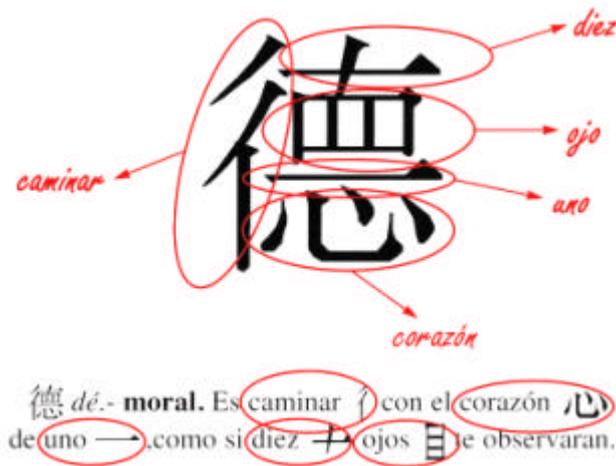
En a) están codificados los siguientes significados: «charca», «lago», «vagina». En b) los significados «palo cavador», «río» y «pene». Por consiguiente, tres posibles interpretaciones de esta imagen podrían ser un río que vierte en un lago, un palo cavador utilizado para cavar un pozo, y un pene penetrando en una vagina. Las tres son interpretaciones «correctas», pero cada una de ellas obedece a un contexto social distinto. Además, las interpretaciones pueden asociarse en una sola secuencia mítica:

Un antepasado canguro estaba cavando una charca con un palo cavador. Cuando hubo acabado, una hembra wallabi se inclinó para beber agua fresca, y el canguro aprovechó la oportunidad para tener relaciones sexuales con ella. El semen salió del cuerpo de la hembra derramándose en la charca. Actualmente un río vierte en el lago en aquel lugar y el pene del canguro se transformó en un palo cavador que aún puede verse en forma de un gran tronco a orillas del lago.

Si diseños geométricos tan simples pueden «codificar» significados tan complejos, y con ello expresar los aspectos transformativos de los Seres Ancestrales, sólo cabe maravillarse ante los significados codificados de los diseños geométricos del Paleolítico.



Incluso en una lógica de signos arbitrarios, la estructura semántica se produce mediante procedimientos analógicos. Esto es, toda significación proviene de una interconexión analógica entre elementos. La escritura china evidencia este comportamiento. De acuerdo a un conjunto relativamente pequeño de trazos básicos, la significación compleja se articula analógicamente por intersección significativa: la articulación de los trazos correspondientes a los significados de caminar, diez, ojo, uno y corazón ...determinan el significado de “moral”, de acuerdo a un relato analógico: “caminar con el corazón de uno, como si diez ojos te observaran...”



Esta esquemática es apenas una introducción a las formas de alta recursividad propias de la imagen artística, en la que las diferentes articulaciones, los distintos pliegues recursivos se ofrecen desde y como cuerpos, más que como máquinas u organismos, y aún menos como artefactos lógicos o verbales.

2. AGUJERO, COSA, CORTE. ακμ?

“El mundo no es un objeto” (Minsky. *The Society of Mind*. 1989)

“la objetividad consiste en la ilusión del que cree que las observaciones pueden hacerse sin observador” (Von Foester. 1981)

Es posible pensar en un arte cuya motivación última fuese la ilusión de objetividad, pero difícilmente podría pensarse en un arte que se desarrollase en un estricto respeto a esa ilusión de una observación sin observador. Sin embargo, el arte es un proceso inherente al saber, pero de tal forma que la pregunta sobre qué conocemos es relativizada por la pregunta sobre cómo conocemos, en cuyos ensayos de respuesta se ve involucrada la falta de neutralidad derivada de la inclusión del observador.

El pensamiento occidental moderno (desde Heisenberg a Glaserfeld, desde Sron diger, Foester a Varela o La Tour) de un modo progresivo ha destituido la ilusión de una observación inocua, neutral, asumiendo cada vez más una incompletud irreductible propia de todo sistema formal de conocimiento (Gödel). Nelson (1908) habrá reconocido esa irreductible disonancia cognitiva, y proclamado la “imposibilidad de la teoría del conocimiento”, ya que las pretensiones de conocimiento no pueden, en última instancia, ni fundamentarse ni legitimarse. Incluso dentro del campo del conocimiento científico, la noción paradigmática de “verdad”, ha ido sustituyéndose por versiones más suaves y sintagmáticas, como las de “certeza”, “pertinencia”, “consistencia” y “falsación”. Todo ello supone un reconocimiento de exterioridad: lo real no es un objeto que pueda “conocerse”, no es un “objeto de conocimiento”, sino un campo probabilístico sobre el que se realizan cooperaciones. La relativización de la objetividad va pareja a esta destitución del “objeto”. Las consecuencias de esta fractura epistemológica no han sido aún totalmente desarrolladas por la propia filosofía de la ciencia, que a falta del referente absoluto del “objeto”, habrá de asumir como elementos consustanciales a sus procesos de falsación, las condiciones de emisión derivadas de la imposibilidad de “objetividad”. Tal destitución del logocentrismo del objeto y la objetividad suponen un reconocimiento de la exterioridad, de un más allá del artificio lógico. Todo apunta a lo que Quine denominó una “naturalización

de la epistemología¹¹⁹, hasta sugerir que “*la epistemología, o algo parecido, ingresa sencillamente como un capítulo de la psicología*”¹²⁰.

Esa incompletud o falla del objeto de la objetividad apunta a la radical destitución de la polaridad clásica en la que se habría basado toda teoría del conocimiento: la clara distinción entre sujeto y objeto. Ciertamente, como sugirió Piaget, “el objeto se deja hacer”¹²¹, mientras “el sujeto sabe que lleva siempre consigo el “pecado original” de su limitación”¹²². Desde Kant, habría quedado patente que un conocimiento verdadero no puede fundamentarse en una concordancia entre la realidad (“allí afuera”) y el juicio del entendimiento (“allí dentro”), ya que para legitimar la verdad, el conocimiento debería conocer la concordancia entre el juicio y el ser, en una cadena de autoreferencialidad sin límite enfrentada a la paradoja de Foester: “no se puede ver que no se ve lo que no se ve”, punto ciego en toda operación cognitiva en sus diferentes niveles conceptuales, ideológicos, o psíquicos.

Desde el psicoanálisis se nombrará como Real, aquello que escapa a la simbolización y que remite al límite mismo de la cognición:

*“Se podría decir que lo Real es lo que es estrictamente impensable. Eso sería al menos un punto de partida. Eso haría un agujero en el asunto.”*¹²³

*“esta cosa [...] estará representada siempre por un vacío, precisamente en tanto que ella no puede ser representada por otra cosa –o con más exactitud ella sólo puede ser representada por otra cosa”*¹²⁴

Desde la psicoepistemología se reconoce el carácter irreductible de es Real que no es un objeto, sino lo que hace las veces de incompletud o agujero en el objeto¹²⁵. Y el carácter incierto del sujeto, definido por su posición dinámica entre los significantes y lo real. Podríamos decir que el arte trata con esa Cosa, con ese objeto faltante, “en tanto que Otro absoluto del sujeto”¹²⁶. La experiencia religiosa, el conocimiento científico, y la producción artística, se definirán en función de sus modos de relación con esa imposibilidad epistemológica.

*“Todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío.[...] La religión consiste en todos los modos de evitar ese vacío. Podemos decir esto forzando la nota del análisis freudiano, en la medida en que Freud subrayó los rasgos obsesivos del comportamiento religioso. [...] De todos modos, el vacío permanece en el centro, y precisamente por eso, se trata de sublimación. Para el tercer término, a saber, el discurso de la ciencia, en tanto se origina en nuestra tradición en el discurso de la sabiduría, en el discurso de la filosofía, adquiere su pleno valor el término empleado por Freud respecto de la paranoia y de su relación con la realidad psíquica: Unglaube.”*¹²⁷

La elaboración artística del vacío utiliza aquí la metáfora del alfarero, que en su modelización “fabrica” el hueco que a su vez le da forma. No se trata de una creación *ex*

¹¹⁹ Quine, W.V. “Naturalización de la epistemología”, en *Relatividad ontológica y otros ensayos*, Madrid, Tecnos, 1974, pp. 94-119.

¹²⁰ *Ibíd.* p. 115

¹²¹ J. Piaget, *La construcción de lo real en el niño*. Barcelona, Crítica, 2ª ed. 1989.

¹²² Mauro Ceruti, “El mito de la omnisciencia y el ojo del observador”, en Watzlawick y Krieg (eds.) *El ojo del observador*, Barcelona, Gedisa, 1994. p. 48

¹²³ J. Lacan, Seminario 22. *R.S.I.* 1ª clase

¹²⁴ J. Lacan, Seminario VII.

¹²⁵ “*Digamos que el objeto que no será nunca reencontrado es la Cosa.*” François Regnault, *El arte según Lacan, y otras conferencias*. Buenos Aires, Atuel. p. 15

¹²⁶ Cfr. J. Lacan. Seminario VII. p. 68

¹²⁷ J. Lacan, *Seminario VII*. P. 159

nihilo en parte de elementos existentes, pero su elaboración, tanto en términos de materialidad como de prodecimiento, es el límite mismo de configura esa falta, al mismo tiempo que esa falta es su condición y génesis, uno de sus materiales primordiales. Entonces sólo podría admitirse la noción de una creación *ex-nihilo* si se entiende por tal ese ajuste en el límite mismo, donde la nada no es más que el límite mismo que produce el efecto de un antes de un más allá, o de un más acá del límite.

*“el simple ejemplo del vaso [...], a saber ese objeto hecho para representar la existencia de ese vacío en el centro de este real que se llama la cosa, ese vacío se presenta en la representación, justamente como un nihil, como nada. Y es por lo cual el alfarero, del mismo modo como ustedes a quienes hablo, aunque cree el vaso alrededor de ese vacío con su mano, lo crea como el creador mítico ex-nihilo, a partir del agujero -todo el mundo sabe esto y todos hacen chistes sobre el macarroni que es un agujero con algo alrededor; o los cañones-.”*¹²⁸

Así, desde la perspectiva psicoanalítica, la experiencia religiosa, el conocimiento científico, y la producción artística, se interpretan como otras tantas formas de sublimación.

Con todo, estas modalidades de trato con el agujero de lo impensable, apuntan a otras tantos modos de consideración epistémica: La religión referiría al ideal de una verdad rebelada, una “verdad verdadera”, cuya verificación viene dada por el sujeto emisor y los rituales que lo identifican como tal. La ciencia, referiría al ideal de un conocimiento objetivo, cuya verificación viene dada por la pertinencia de la falsación que evite toda influencia de subjetual mediante protocolos que garanticen no ya una “verdad verdadera”, pero sí una “verdadera verdad”¹²⁹. El arte referiría a un proceso de producción de saber, por tanto ajeno a la noción de revelación tanto como a la de falsación. No hay en él un principio de verdad, sea verdadera verdad o verdad verdadera, sino más bien de versión como proposición performativa. El arte no vendría a decir “¡Así son las cosas! (por revelación o por falsación)”, sino más bien “¡Míralo de esta forma!”¹³⁰.

Desde el análisis de ciertas categorías hegelianas, Lacan habla del “sólo saber” del amo, como de un saber derivado de la apropiación del plus-valor de goce del “saber hacer” del esclavo. Desde esta perspectiva, el arte se definiría como equidistante del “saber hacer” del esclavo, y del “sólo saber” del amor, como un “hacer saber”, como producir la experiencia de saber en el acto. Históricamente, la institución del artista como profesional liberal frente al artesano, supuso un intento de acercamiento al campo del “solo saber”, que habrá conducido, desde Leonardo hasta Kosuth, a una defensa del carácter intelectual y cognitivo del arte. Los primeros artistas, en el Renacimiento europeo, querían hacer saber que su hacer sabía, que la pintura era “cosa mentale”, que no eran simples *banausos* (mecánicos), reproductores de patrones, ordenados por patronos. El desarrollo de esta defensa política conducirá a un esfuerzo metalingüístico, para acercar cada vez más al artista (desde Duchamp a Gillaume Bijl) a una posición de “solo saber”, como un gestor ajeno a la producción, como simulacro de amo. El arte quedaría definido como equidistancia entre la reproducción y el encargo, entre el artesano y el gestor.

RELIGION	ARTE	CIENCIA
----------	------	---------

¹²⁸ J. Lacan. Seminario VII. *La ética del psicoanálisis*. “La creación exnihilo”.

¹²⁹ En el mismo sentido en el que puede decirse que $2+2=7$ es una “verdadera fórmula”, pues posee los ingredientes lógico-formales que la identifican como tal, pero no puede decirse que sea una “formula verdadera”.

¹³⁰ “*Las pruebas cansan la verdad.*” (G. Braque)

evita el vacío (y lo sacraliza)	(se) organiza (en torno) al vacío	niega el vacío (y lo descrea)
desplazamiento	represión ¹³¹	forclusión
verdad rebelada	saber	conocimiento falsable
SABER HACER	HACER SABER	sólo SABER
reproducción	producción	gestión
esclavo	artista	amo

Hacer saber significa, en el arte, tanto producir el acontecimiento del saber inserto en el goce sensorial y en el acto de la experiencia, lo que apunta a la recuperación de la acepción de gusto y paladar inscrita en la palabra *sapere*, en el *sapiens*. Y significa además un dar a saber, un provocar el acontecimiento de sabor y saber intersubjetivo.

Digamos que el hacer saber produce un corte o un agujero en el sólo saber (supuesto), pero también produce un corte en el saber hacer (en la reproducción), elaborando lo que de real acontece en el hacer y en el saber.

*“La obra de arte, lejos de ser algo que transfigura de la manera que sea, tan amplio como puedan decirlo, la realidad, introduce en su estructura el hecho del suceso del corte, por cuanto se manifiesta allí lo real del sujeto en tanto que, más allá de lo que dice, es el sujeto inconsciente. Porque si esa relación del sujeto al evento del corte le está interdicta, en tanto está, justamente allí, su inconsciente, no le está interdicta en tanto que el sujeto tiene la experiencia del fantasma, esto es, que está animado por esa relación del deseo, y que, por la sola referencia de esa experiencia y por cuanto esta íntimamente tejida en la obra, algo deviene posible, por lo cual la obra va a expresar esa dimensión, ese real del sujeto, en tanto lo hemos llamado, en su momento, advenimiento del ser más allá de toda realización subjetiva posible. Y es hacia la virtud de la forma de la obra de arte, tanto la lograda como la que fracasa, que interesa a esa dimensión, si puedo decirlo, si puedo servirme de mi esquema para hacerlo sentir, esa dimensión transversal no es paralela al campo creado en lo real por la simbolización humana que se llama realidad, pero que le es transversal por cuanto la relación más íntima del hombre el corte, en tanto él rebasa todos los cortes naturales, que hay allí ese corte esencial de la existencia, a saber, que está allí y debe situarse en el hecho mismo del advenimiento del corte, que es eso de lo que se trata en la obra de arte”*¹³²

Corte y agujero coincidirán en el griego $\alpha\kappa\mu$?, que significa tanto corte como filo, extremidad, agudeza, culminación, momento decisivo, crisis, y agujero, y en términos temporales, aún y todavía. Un arte como *acmé*¹³³ remite a una elaboración del corte que “inventa el objeto”¹³⁴, y apunta a la definición de lo real como límite.

¹³¹ Esta relación proviene del Seminario VII sobre *La ética del psicoanálisis*, en el capítulo “Breves comentarios al margen” (3/2/1960). Mientras, en *La ciencia y la verdad*, principio del Seminario de 1965, la forclusión sigue estando adscrita a la ciencia, pero la represión ya no es atribuida al arte, sino a la magia, y a la religión le es atribuida la categoría no ya del desplazamiento, sino de denegación.

¹³² J. Lacan. Seminario 6. *El deseo y su interpretación*. Clase 22. Del 27 de Mayo de 1959.

¹³³ Este *acmé* se sumaría a otras nociones paralelas, utilizadas para referirse a un espacio de corte y generación, de límite cognitivo. C.G. Jung afirmó que la psicología de la creatividad es por excelencia una psicología de lo femenino, ligando el eros creador a la figura del vacío vaginal, de receptáculo como una invaginación, o pliegue de la superficie sensorial o psicoperceptiva. En este sentido, resulta apropiado incluir en esa idea la sugerencia de Paul Smith relativa a una sexualidad ajena al círculo edípico que quiso resumir en la expresión latina VAS, que remite tanto a la concavidad supuestamente femenina de la vasija, como al aparejo o aparato sexual masculino. En un orden de discurso radicalmente diferente, tanto Kristeva como Derrida se han referido al concepto griego de *Khôra*, como espacio germinal anterior a las diferencias categoriales, presimbólico...

¹³⁴ Van de Geer, J.P., *A Psychological Study of Problem solving*. Amsterdam. 1957, 133.

el conocimiento y el saber

Por la biología cognitiva sabemos que no se conoce el mundo exterior, sino que se sofistican y adecuan psicosocialmente los sistemas de modelización. Contra un relativismo escéptico y estetizante, que supondría que la realidad está constituida por los modelos, partimos de la idea de que los modelos se aproximan siempre de una manera deficitaria, asintótica, a la realidad. Si la pertinencia de los modelos no está garantizada por su consistencia, ni por su capacidad inclusiva de observaciones empíricas, ni siquiera por su capacidad explicativa, habremos de referirnos a un contexto de incompletud y ambigüedad que sólo se resuelve por procedimientos consensuales que, por lo demás, no pueden ser ajenos a esos criterios de consistencia. No existe conocimiento científico exento de cierta refracción simbólica, sin huellas de su emisión social. Y su pertinencia proviene de su cooperatividad intersubjetiva.

En lo respecta al conocimiento, la legitimidad de las ciencias resulta cualitativa y cuantitativamente indiscutible. La presión cultural relativa a la jerarquía del conocimiento está sustentada en los irrefutables poderes de la técnica y el capital, pero también en la eficacia de los modelos de falsación, en los poderes del pensamiento “claro y distinto”, es decir, en la eficacia de transmisión (reproducción) y de predicción (producción). Dentro de las ciencias, la sospecha de impostura es inversamente proporcional a la naturaleza lógico-proposicional o exacta de cada disciplina. Así, las ciencias sociales se desarrollan bajo un continuo cuestionamiento de su rigor o de sus demandas y responsabilidades epistémicas. Dentro de cada una de esas disciplinas, los desarrollos y las controversias internas están recorridas por las exigencias epistémicas de adecuación a los modelos de las ciencias duras. La sociometría, o la psicometría, de acuerdo adoptan métodos estadísticos y experimentales para legitimar su posición dentro de sus respectivos campos, y de estos dentro del campo científico.

En esta tesitura, la epistemología y la filosofía de la ciencia se convierten en la salvaguarda de un criterio único y jerarquizado que funcionaría como patrón de cualquier ensayo de saber que aspire a ser englobado dentro del campo del “conocimiento”. Para ello, denunciarán la impostura y la deshonestidad intelectual, cualquiera que sea su procedencia. La única objeción a esa práctica crítica de falsación epistemológica es que tiende subrepticamente a eludir la naturaleza propia de cada disciplina para proyectar sobre ella la probada eficacia de los procedimientos de las ciencias “duras”. El caso de Sokal es bien característico, pues su recorrido crítico por la psicología, o la sociología, puede ser definido, aplicando su propio argumento, como impostura intelectual. Danto sería otro ejemplo extremo de ese argumento:

- a. en primera instancia, a la filosofía de la ilustración, le interesó, en primera instancia “construir” su objeto de estudio, convirtiendo al arte en “lenguaje-objeto”, lo que, *mutas mutandis* desplaza a la propia filosofía al lugar de un sujeto de conocimiento, en un momento en el que el desarrollo técnico y científico le desplazaba fuera de campo del conocimiento del mundo. Esto condujo a la estética moderna que, en sus evoluciones entre el romanticismo y los vanguardismos más críticos venían a demostrar que el arte había quedado exento de cualquier compromiso cognitivo, convirtiéndose en una práctica cada vez más necesitada de un discurso filosófico externo.
- b. en segunda instancia, el desarrollo mismo de ese arte destituido por la estética, se aventura a desarrollarse a sí mismo como estética, como metalenguaje, lo que Danto entiende como la confirmación de la vocación moderna por situarse en una era del fin del arte. Así mientras el pensamiento moderno venía a ensayar una clausura de la metafísica, el arte moderno aspira a desplegar una metafísica propia

en la forma de metalenguaje, de su disolución en la estética. Un aspecto controvertido de gran parte del arte moderno sería la actitud que mantiene respecto a la ciencia, privilegiando hasta límites ridículos la “teoría”, el formalismo, en detrimento de la observación y de la experiencia.

Para Braque, “*el arte turba, la ciencia tranquiliza*”¹³⁵ y coincide con Wagensberg, para quien la actitud fundamental no crea inquietudes en el artista, pero sí su “quehacer” cotidiano: justo lo contrario del investigador científico, para el que, una vez superadas -o ignoradas- esas cuestiones fundamentales, todo es más bien metódico y tranquilo¹³⁶... Si todo deseo de saber o poder, nacen para desalojar el miedo¹³⁷, la inteligibilidad de la ciencia, -para quien todo es mentira hasta que no se demuestre lo contrario-, parece garantizar su eficacia. El arte aparece más bien como una *sublimación del conocimiento*, no basado tanto en la inteligibilidad, sino en la comunicabilidad¹³⁸, “*como una forma de conocimiento basado en el principio de comunicabilidad de complejidades no necesariamente ininteligibles*”¹³⁹. Habiendo renunciado a la universalidad y a la aplicabilidad, el arte promete una experiencia de complejidad, un trato de lo inconmensurable¹⁴⁰, *una especie de conocimiento de lo incognoscible*; Es una promesa de conocimiento cuya reputación nadie discute. Pero en ninguna ocasión se asemejan más los artistas y los científicos que cuando se encuentran internados en actos creativos, porque entonces ambos están determinados a operar sobre un terreno no directamente deducible de las premisas, de los sistemas, produciendo, así, un instante de cognición creativa. Frente a la aplicabilidad y la objetividad de la ciencia, el arte no podría ofrecer sino una simulación de conocimiento, una experiencia metafórica de las complejidades ininteligibles. Sin embargo, a pesar de la eficacia autoinmune de la epistemología de la ciencia (“no es verdad porque nos parezca evidente, sino porque admitimos la evidencia como prueba de verdad” Wittgenstein), la pretensión misma de verdad, o de certeza, remiten a un ensimismamiento cognitivo, a un cierre operativo a lo no-simbolizable¹⁴¹.

¹³⁵. BRAQUE, G.: cit. en *Georges Braque*. (cat.) Fundación J. March. Madrid. 1979

¹³⁶. WAGENSBERG, J.: *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Tusquets. Barcelona. 1985. pp.104, 116

¹³⁷. Estacio, Tebaida, III, 661: *Primus in orbe deos fecit timor*.

¹³⁸ Susanne K. Langer ha usado la expresión “simbolismo discursivo” para distinguir el lenguaje, propiamente dicho, de otros medios de comunicación. La escultura, el arte, utilizan lo que ella denomina el “simbolismo presentacional”. Cfr. LANGER, Susane K.: *Philosophy in a New Key; A Study of the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Harvard University Press. 1942. 1951.

¹³⁹. WAGENSBERG, Jorge: op. cit. p.119

¹⁴⁰. La teoría y el sentido común admiten la mesurabilidad no sólo en las ciencias, sino también en las artes, las ideologías y las emociones. No obstante, las formas de precisión son diferentes, y tanto en términos de forma como de métodos productivos, interpretativos y de validación. Si el intento de adquirir precisión en ámbitos estéticos nos conduce a tratar la estética como una disciplina específica de dudoso valor filosófico, eliminando su fuente principal y más rica de inspiración y validez, mantener un carácter misterioso que eluda cualquier forma de gnoseología, conduce al arte a una posición de exclusivo valor e inspiración subsidiarios de cierta particular ideología artística. El arte, entendido como «*refugio de la inconmensurabilidad*» (Cfr. GOLASZEWSKA, María: *Treatise on unmeasurability*. Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 1991. p. 4), supone tratar de niveles de complejidad superiores a los tratados por la ciencia. La aplicación de la mesurabilidad y la formalización al arte se remonta a la antigüedad. La belleza, considerada como consecuencia de cierto sistema de proporciones, implicaba ya un grado de formalización que introducía relaciones entre el mundo cualitativo y cuantitativo. Y, por otra parte, las ciencias modernas advierten posibilidades de mesurabilidad cualitativa que prescinden, como ciertas áreas de la topología, de las condiciones cuantitativas para tratar sistemas con niveles de complejidad diferente. El lenguaje de la mesurabilidad se toma como una convención basada en acuerdos nomológicos, puesto que no es considerada una descripción de la realidad.

¹⁴¹ Cfr. Derrida, *Khôra*, Córdoba, Argentina, Alción, 1995.

Pero desde la perspectiva aquí planteada, deberemos suponer las artes como otro lugar de un equilibrio especial entre acontecimiento y estructura, testimonio de la debilidad del conocimiento, que es desbordado en todas direcciones por la realidad de la que pretende dar cuenta y razón. En este sentido, podría entenderse el conocimiento como caso particular de saber, como una de las formas particulares del arte de hacer saber, pero asociado a una resistencia hiperaxiomática derivada de sus funciones culturales de aplicabilidad y mantenimiento de la mitología de la objetividad. El conocimiento, como forma particular del saber, supondría una destitución del saber del *akmé*, una resistencia a la conciencia de límite. De ahí que el campo de obstáculos epistemológicos incluirían la exigencia misma de un cierre epistemológico en el plano del conocimiento: el conocimiento se mostraría como obstáculo epistemológico del saber. Y, paralelamente, este obstáculo se comportaría como un servomecanismo que garantizaría un desarrollo lento pero progresivo en el conocimiento de lo real. También aquí, pues, el obstáculo cumpliría funciones más complejas que el simple impedimento o la perturbación.

Así, lo que en el conocimiento científico es un obstáculo en la aproximación al saber; en el saber artístico es un obstáculo en la aproximación al conocimiento. En cada caso, las tensiones epistémicas se comportarían como cierres operatorios.

3. PROCESOS TERCIARIOS.

*“procesos creadores impulsan ambos arribos a diferentes estados de conciencia, establecen aprendizajes en el acceso y en el trabajo con esos niveles de conciencia, por los cuales el pensamiento que activan, la sensibilidad y los contenidos de imágenes que emergen, constituyen un nuevo estado de renacimiento, de descubrimiento e incesante expansión”*¹⁴²

Resultaría impropio, en un intento de aproximación al arte, situarse en un campo ajeno al análisis de los procesos de percepción, conciencia y modelización de la realidad, fenómenos, todos ellos, sustancialmente intersubjetivos. Resultaría también impropio reducir la complejidad de esas experiencias a las descripciones de las disciplinas que tienen como objeto de estudio los fenómenos de conciencia y psicopercepción, sin verificar las posibles diferencias existentes entre la experiencia clínica o patológica, los registros analíticos o estadísticos, y los fenómenos propiamente creativos en el contexto de las artes.

Desde el primer Freud, la dinámica de los procesos psíquicos fue descrita de acuerdo a un modelo modular de tres sistemas principales: el ello, el yo y el superyó: la desarticulación entre estos tres sistemas provocaría los problemas de inadaptación y todo el espectro psicopatológico. El modelo freudiano inicial es básicamente homeostático, en términos de un sistema de procesos primarios y secundarios, tendentes a mantener el estatus del organismo¹⁴³. No obstante, este esquema binario no permite explicar los procesos

¹⁴² Hector Juan Fiorini, *El psiquismo creador*, Buenos Aires. Paidós. 1995, op. cit. p. 65

¹⁴³ De una manera sucinta, la función del ello, de acuerdo a un “principio de placer” sería la de la descarga de cantidades de excitación que se liberan en el organismo mediante estímulos externos o internos, liberando así al organismo de excesos de tensión. Frente a estímulos perturbadores, los *procesos primarios* producen la imagen mnémica de aquello que podría devolver la *psichomeostasis*, la realización de deseos. Pero dado que esta forma de resolución mediante actividad motriz impulsiva y mediante formación de imágenes, tiene una naturaleza alucinatoria, la homeostasis exige la puesta en funcionamiento de *procesos secundarios* que tengan en cuenta la realidad exterior; la finalidad del principio de realidad es demorar la descarga de actos reflejos o la realización imaginaria de deseos, hasta que haya sido descubierto o presentado el objeto que satisfará eficazmente la necesidad. Demorar la acción supone que el yo debe ser capaz de tolerar la tensión hasta que pueda ser descargada por una forma apropiada de comportamiento. Por procesos secundarios se

complejos que exceden la homeostasis psíquica o la mera adaptación a un medio ambiente (natural y social). En especial, no explican los procesos del psiquismo creador tal y como se manifiesta en todos los ámbitos humanos, como actos simultáneos de transformación y enriquecimiento efectivo del ambiente y del sujeto. La actividad del arte no queda explicada por las dinámicas de represión, desplazamiento y sublimación, por los principios de placer y de realidad, por las relaciones entre los sistemas del ello, el yo y el superyo, y los intentos que se han realizado a este respecto, como la ilustre reflexión de Freud sobre Leonardo, resultan casos de especulación, excesos de interpretación que no describen ni perfilan los procesos implícitos en ese acto, en esa obra.

Vinculamos esos procesos más allá de la razón homeostática con los procesos creativos, con la naturaleza creativa del psiquismo, de acuerdo a lo que podrán llamarse procesos terciarios. Como afirmó Winnicott, “se hace caso omiso de todo lo que pudiera llamarse terciario”

*“lo que hace que el individuo sienta que la vida vale la pena vivirse es, más que ninguna otra cosa, la apercepción creadora. Frente a esto existe una relación con la realidad exterior que es relación de acatamiento; se reconoce el mundo y sus detalles pero solo como algo que es preciso encajar o exige adaptación”*¹⁴⁴

y más aún...

*“Si se da por supuesta una capacidad cerebral razonable, una inteligencia suficiente para permitir al individuo convertirse en una persona que vive y participa en la vida de la comunidad, todo lo que produce es creativo, salvo en la medida en que el individuo está enfermo o se encuentra frenado por factores ambientales en desarrollo que ahogan sus procesos creativos.”*¹⁴⁵

La retroalimentación negativa caracteriza la homeostasis (estado constante), y desempeña un papel importante en el logro y el mantenimiento de la estabilidad de las relaciones. La información (nueva) se utiliza para disminuir la desviación de la salida con respecto a una norma establecida. La retroalimentación positiva lleva al cambio, esto es, a la pérdida de estabilidad o de equilibrio. La información actúa como medida para aumentar la desviación de salida y resulta así positiva en relación con la tendencia ya existente hacia la movilidad o la desorganización.

En este sentido, Arieti (*Creativity*, 1976) definió los *procesos terciarios* como la combinación de los procesos primarios y los procesos secundarios, que surge en los procesos creadores, y como un modo de enlace entre esos procesos, como un límite entre polaridades. Y en este mismo sentido, la psico-epistemología del psiquismo creador¹⁴⁶ apunta a la interacción entre todos los procesos mentales de la cognición humana. Según Fiorini (*El psiquismo creador*, 1995), el inconsciente del psiquismo creador trabaja con enlaces de frontera con las capas de preconscious y conciencia, o por decirlo de otro modo, en la actividad creativa es donde queda patente la actividad de los procesos terciarios.

procesos	Sistema	principio
TERCIARIOS	creativo- transformativo	CREACION

entiende, pues, lo que de ordinario se llama resolver o pensar los problemas, cumpliendo lo que los procesos primarios son incapaces de hacer, separando el mundo subjetivo de la mente, del mundo objetivo de la realidad física. Finalmente, el *superyó*, como principio de idealidad, se supone un servomecanismo capaz de controlar y regular aquellos impulsos cuya expresión no controlada pondrían en peligro la homeostasis social. De modo que funcionaría como servomecanismo de los procesos secundarios en el ámbito interpersonal.

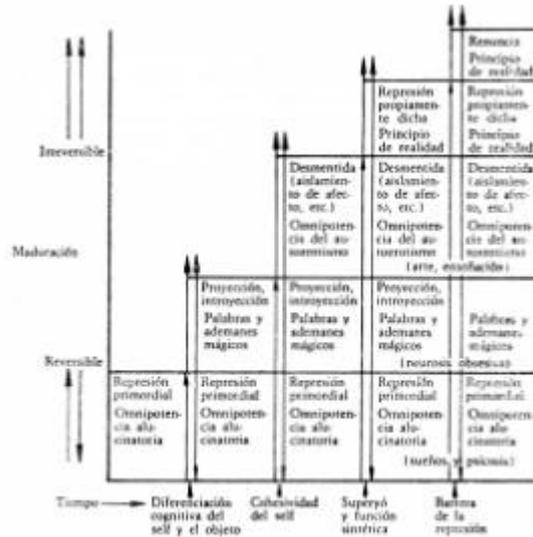
¹⁴⁴ D.W. Winnicott. *Realidad y juego*. Barcelona. Gedisa. 1999. P. 93

¹⁴⁵ Ibid. p. 97

¹⁴⁶ Cfr. Ayn Rand, “The Psycho-Epistemology of Art” (april, 1965), en *The Romantic Manifesto: A Philosophy of Literature*, Rev. ed. N.Y. New American Library. 1975, (15-24). El término “psico-epistemología” fue acuñado por Barbara Branden. Ver Sciabarra, Chris Matthew, *Ayn Rand: Her Life and Thought*, N.Y. Poughkeepsie, 1999, pp. 194-195.

SECUNDARIOS	cognitivo-adaptativo	REALIDAD
PRIMARIOS	psico-sexual homeostático	PLACER

Gedo y Goldberg (*Modelos de mente*, 1973) han sugerido un modelo según un esquema de funcionamiento mental como sistema jerárquico, basado en la superposición de estratos que configuran la estructura coronada por los procesos terciarios.

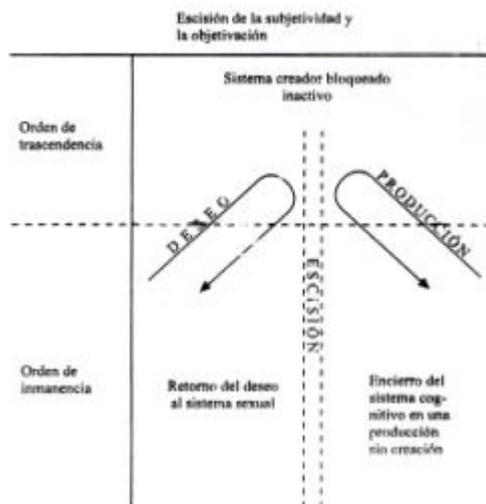


Modelo jerárquico de las líneas de desarrollo del sentido de realidad y de los mecanismos de defensa típicos (Gedo y Golberg, 1973. p. 92)

				Modo V Principio de creación
			Modo IV Principio de realidad	Modo IV Principio de realidad
		Modo III Principio de placer	Modo III Principio de placer	Modo III Principio de placer
	Modo II Principio de definición del self			
Modo I Principio de displacer	Modo I Principio de displacer	Modo I Principio de displacer	Modo I Principio de displacer	Modo I Principio de displacer
Fase I	Fase II	Fase III	Fase IV	Fase V

Fig. Principios reguladores del funcionamiento mental como sistema jerárquico

De modo que es el colapso de los procesos creativos (terciarios), lo que situaría al sujeto en las encrucijadas y los enredos de los procesos primarios y secundarios



147

(sub)limación y cuerpo

“sublime quiere decir el punto más elevado de lo que está abajo”¹⁴⁸

En un sentido etimológico, sublimidad y sublimación se muestran subsidiarios de un contenido liminar. Lo sublime es aquello afectado por un límite que lo difiere y se oculta como ímite. El *limes* es término o frontera, pero también sendero, camino, accesibilidad, y finalmente huella, surco¹⁴⁹. Es en este sentido en el que el límite es además corte y agujero (*akmé*). Lo sublime (*sub-limes*), aparece al otro lado del límite de lo perceptivo (la sublimación como transferencia hacia el otro lado del límite de la conciencia), del límite de lo comprensivo. En tanto el límite se propone como acceso potencial a un más allá de él mismo, a un su través, surge lo sublime como diferencia¹⁵⁰. El sentido de lo sublime adquiere con Aristóteles el contenido trágico y trascendente que heredará la tradición clásico-romántica. Esto es, se oculta como persuasión y se muestra como contenido, otorgando al efecto de la persuasión un contenido positivo y trascendente. Será esta noción aristotélica la que servirá de modelo para los sublime en Michaelstaedter, Baumgarten, Kant, Hegel, Schelling o Burke...¹⁵¹

«lo sublime es en general la tentativa de explotar el infinito sin encontrar en el reino de los fenómenos un objeto que se muestre adecuado a esta representación. El infinito, precisamente porque está por sí mismo colocado fuera del interior complejo de la objetividad e interiorizado como significado invisible y privado de forma, permanece inexplorable en su infinidad y superior a toda expresión por medio del infinito»¹⁵²

Según Schelling.

¹⁴⁷ Cfr. Hector Juan Fiorini, op. cit. p. 141

¹⁴⁸ LACAN, J.: *Seminario. Aún*. Paidós. Buenos Aires. 1990. p. 21.

¹⁴⁹ El griego *λιμη ενοσσε* se refiere al lugar de reunión, al refugio, al puerto.

¹⁵⁰ La partícula latina *sub* dispone de la suficiente complejidad como para responder a la necesaria ambigüedad que el término sublime necesita. Lo *sub-limis*, es consecuencia del límite, se dirige a él, pero está delante del él, en él, más allá de el límite. El sentido de elevación que adquiere ya en el mundo romano lo sublime proviene de la inaccesibilidad del límite y su más allá.

¹⁵¹ «Lo sublime es probablemente la generalización a todo el arte de la concepción griega de la tragedia (aristotélica)» LACQUE-LABARTHE, Philippe: *On the sublime*. En *POSTMODERNISM*. ICA Documents. Editado por Lisa Appignanesi. Free Association Books. Londres, 1989. .p. 12

¹⁵² HEGEL, G.W.L.: *Estética*. Einaudi. Torino. 1967. p. 410

«la información de lo infinito en lo finito se manifiesta en la obra de arte sobre todo como sublime; [...] la información de lo finito en lo infinito, se manifiesta sobre todo como belleza»¹⁵³

Freud habría partido de estas nociones filosóficas así como del concepto de sublimación proveniente de la química, como un cambio de estado por evaporación y condensación de los cuerpos. A partir de esa metáfora químico-filosófica (alquímica), interpretó la sublimación como el cambio de estado que sufren los excesos insoportables de estímulos y pulsiones, para manifestarse en otro estrato psíquico. El cuerpo y sus avatares quedan sublimados en operaciones espirituales, representacionales... Así, la información de lo incognoscible (infinito) en lo cognoscible (finito), valdría decir, la información del inconsciente en la forma, se manifiesta en la obra como sublimación, y la información de la forma en lo insondable, se manifiesta sobre todo como inconsciente. Pero ¿es posible tratar las obras de arte como si fuesen fantasías oníricas del autor? El ejemplo de el texto de Freud sobre Leonardo es característico de la ficción psicoanalítica aplicada al encuentro inevitable de los modelos psíquicos de partida. El propio Freud en una carta al pintor Herman Struck, califica el texto como “mitad ficción novelesca” basada en la novela *El romance de Leonardo da Vinci*, de Dimitri Merezhorsky, muy famosa en aquella época. La fantasía de Merezhorsky y la fantasía de Freud están más presentes que cualquier noticia sobre Leonardo o su psiquismo creador.

Freud, en una carta escrita tras conocer a un jovencísimo Dalí, definía el arte como una cierta proporción entre un material inconsciente y una elaboración preconsciente¹⁵⁴; definición que parece corresponderse con la clásica polaridad filosófica entre contenido (inconsciente) y forma (*medium* preconsciente). Como advierte Gombrich, esa elaboración preconsciente de material inconsciente, se produce en un *medium*, para experimentar estructuras a través de analogías, y donde la permutación y las técnicas de variación sistemática se utilizan para descubrir nuevas posibilidades donde el artista puede apropiarse de “las estructuras que se le ofrezcan como significativas en términos de su mente y sus conflictos. Pero es su arte el que informa su mente, no su mente la que se abre paso a través del arte”¹⁵⁵ ...Este carácter performativo de la elaboración supone una inversión del concepto de sublimación.

Revolviendo a la metáfora psicofilosófica, lo sublime es aquello afectado por un límite que lo difiere y se oculta como límite. El *limes* es término o frontera, pero también sendero, camino, accesibilidad, y finalmente, huella, surco. Desde el punto de vista esencialista que maneja la tradición psicofilosófica, el límite es metonimia y metáfora de lo incognoscible, pero desde la perspectiva de los procesos terciarios, lo incognoscible, lo intratable, es más bien el efecto retroactivo de su límite, como efecto de una *differance* del límite:

“interposición activa del aplazamiento, operación incesante del diferir y generación, sin origen, de las diferencias”¹⁵⁶

Aceptada la centralidad de los procesos terciarios, quedaría relegada la hipótesis de una mera sublimación para la interpretación del arte. Histeria, neurosis obsesiva, paranoia se producirían no sólo como formas de bloqueo o colapso del sistema psíquico incapacitado

¹⁵³. SCHELLING, F.W.J.: *Filosofía del arte*. Prismi. Napoles, 1986. pp. 145.146.

¹⁵⁴ “el concepto de arte rechaza extenderse más allá del punto donde la proporción cuantitativa entre material inconsciente y elaboración preconsciente no permanece dentro de ciertos límites. En cualquier caso, no obstante, éstos son serios problemas psicológicos” Sigmund Freud, Carta a Estefan Zweig (20 de Julio de 1938)

¹⁵⁵ Gombrich. *Freud y la psicología del arte*. Barcelona, Barral, 1971. pp. 36.37

¹⁵⁶. DERRIDA, J.: *Tener oído para la filosofía*. Entrevista con Lucette Finas (1972). En *Athropos*. nº 13. Barcelona. 1989. p. 91

para desarrollar fluidamente sus procesos terciarios, sino también como modalidades más o menos efectivas para ese desarrollo fuera de las inercias homeostáticas de la psique. Por ello la psicoterapia apuntaría a un trabajo de activación del sistema creador en el psiquismo que tendría al arte como modelo¹⁵⁷. Esto no significa que arte y psicoanálisis compartan fines o medios. El arte no aspira a una “clínica”, ni a una superación de los estados problemáticos, sino a una intensificación productiva en el seno de los mismos. Así, estadísticamente se ha apreciado un índice de cuadros maniaco-depresivos entre creadores de todas las ramas de la cultura. Ello daría al traste con cualquier idea de un arte “curativo”, psicoterapéutico; y por el contrario exigiría preguntarse si esos estados problemáticos de neurosis o psicosis son causa o efecto de la actividad del arte; si la incertidumbre irreductible del trabajo creador no sólo no palia sino que agrava la problematicidad psíquica; si el arte vendría a funcionar como “sublimación”, o más bien como desarrollo de la problematicidad corporal y psíquica y de sus estados alterados que en sí mismos son además de perturbaciones o colapsos de la “normalidad”, ensayos de resolución...

Con todo, la intensidad productiva en el seno del arte realiza es capaz no de resolver esos estados problemáticos, sino de brindarles un modo de producción de acontecimiento. Y es en este sentido en el que quizá pueda cifrarse la noción de unos procesos terciarios.

Si puede asignarse al pensamiento de proceso secundario la capacidad de definir contrastes, límites; de establecer centros de equilibrio cuyo estado futuro se determina a partir del presente, de afirmar o negar, de unificar y generalizar, de marchar de lo elemental a lo compuesto, la organización de orden terciario, en cambio, se define por una inestabilidad, una radical variabilidad en las configuraciones, una fragilidad en el límite ambiguo de afirmación y negación: lo recorrido en uno de sus itinerarios se desdibuja al recorrerse.¹⁵⁸

“contiene una capacidad de condensar y desplazar, con condición abierta, es decir, no está restringida por fijaciones y coartaciones propias de una historia sexual fantasmaticada. Mantiene las distinciones y oposiciones entre elementos que son propias de los procesos secundarios, pero sin quedar restringido por una lógica de contradicciones y exclusiones. Contiene entonces conjugadas, energías ligadas y desligadas, que son efectos de operaciones de ligazón y desligazón, conjugación que remite a bio-lógicas de conjunción-disyunción, organizadoras de campos en límites y entre límites”¹⁵⁹

Esta inestabilidad es propia del límite. El límite no sólo debe ser interpretado como escape periférico o como sublimación, sino como espacio formativo, como formatividad constitutiva. Como afirma Fernando Giobelina

“el umbral, la liminaridad con su valor antiestructural. Está pues al servicio de la estructura, no tanto como lugar de catarsis compensatoria, de descarga simbólica, de válvula de escape, o todas las explicaciones de tinte psicologista que se le ha querido dar, sino en el sentido de que esos espacios intermedios son indispensables para constituir la discreción de las distintas unidades”¹⁶⁰

¹⁵⁷ “Creemos que este mismo pensamiento de orden terciario es el que aspira a producir en un proceso psicoanalítico que avanza. Trabajo de psicoanálisis que intenta ligar sujeto-objeto, deseo-prohibición, consciente-inconsciente, activo-pasivo, Eros-Thanatos, placer-dolor, yo-noyo. El proceso va desplegando los lazos asociativos, las estratificaciones que asumen estas polaridades ligadas, de un modo tal que todos sus polos se incluyen en un campo de interconexiones, campo móvil que habrá de registrar y colocar en trazado de nuevo diseño cada vez.” Fiorini, 1995, p. 119

¹⁵⁸ Cfr. Fiorini, 1995, p. 119

¹⁵⁹ Fiorini, 1995. p. 111

¹⁶⁰ Fernando Giobelina Brumana, *Sentido y orden*. Madrid. C.S.I.C. 1990. p. 142.

Y según Turner

*“lo liminar puede tal vez ser considerado como el No frente a todos los acertos estructurados positivos, pero también, al mismo tiempo, como la fuente de todos ellos, y aún más que eso, como el reino de la posibilidad pura, de la que surge toda posible configuración, idea y relación”*¹⁶¹

De acuerdo a la lógica de los procesos terciarios, la sublimación se advierte como un movimiento ascendente o una transposición o transporte desde los procesos primarios a los secundarios. Pero esta noción parte del supuesto no funcionamiento operativo de los procesos terciarios tal y como se muestran en la clínica. Desde un funcionamiento óptimo de los procesos terciarios, la sublimación es uno sólo de los sentidos de la recursividad psíquica. De hecho, se podría hablar de un movimiento de recursividad ascendente y descendente, de sublimación, y limitación, de translim(it)ación.

hiperestructura y recursividad.

*“Lo que llamamos procesos terciarios contienen en un mismo diseño operaciones de sucesión, de retroacción y simultaneidad enlazadas. Todas las direcciones del espacio cruzadas [...] hacen a la vez el cruce de los tiempos”*¹⁶²

La recursividad es un concepto muy amplio (relato dentro del relato, películas dentro de las películas, muñecas rusas, comentarios dentro de comentarios), en que la misma cosa aparece en diferentes niveles al mismo tiempo. Pero no es simple autoreferencialidad ni tautología. La recursividad está cercana a la paradoja por cuanto, como representación o enunciado parece incluir lo definido en la definición, pero esto sólo es una apariencia, en realidad, una definición recursiva nunca define una cosa consigo misma, sino siempre en función de las interpretaciones más simples de la misma; y los hechos ubicados en los diferentes niveles no son exactamente los mismos: más bien se trata de rasgos constantes en medio de aspectos diferenciales. Se considera que la recursividad es un efecto de lo que Varela y Maturana, desde la biología, han definido como *autopoiesis*, autoorganización que explica los fenómenos holóticos en distintos niveles de organización de sistemas complejos.

En este sentido, las complejidades de lo orgánico son esencialmente recursivas tanto como los procesos de observación, atención, emoción o pensamiento. Una sensación, una emoción, definen recursivamente lo que está sucediendo en el sistema sensorial, emocional, etc. Las capacidades lingüísticas y computacionales se basan en la distribución jerárquica de elementos para permitir el libre flujo de recursividades que exige la comprensión y el habla. Una cierta sintaxis facilita las transiciones entre campos discontinuos, saltos de nivel, microestructuras, secuencias recursivas... ciertos procesos semánticos pueden suceder incluidos en otros, hasta el infinito, otorgando una *profundidad recursiva* que es también medida de la complejidad.

El arte es un proceso recursivo que genera complejidad. La recursividad permite la génesis de nuevas funciones y nuevas estructuras, pues la recursividad es un proceso que genera una variabilidad emergente. Por generar variabilidad es mutacional, pero al ser de nuevo tipo, habrá que considerarla emergente.

¹⁶¹ Turner, V.: “Entre lo uno y lo otro: el periodo liminar en los Ritos de pasaje”. En *La selva de los símbolos*. Madrid. Siglo XXI. 1980.

¹⁶² Fiorini, 1995. p. 115

La experiencia del arte supone la existencia de un sujeto que está siendo en un acontecimiento de saber. No sólo está siendo un viviente, sino un sentiente, lo cual no es posible, como la propia vida, sin las predicciones, sin las recurrencias. En el caso de la vida, la predicción está basada en la transmisión y el cambio genético; en el caso del arte, en la transmisión y el cambio cognitivo. De una manera inocente, esta suposición implica asunciones fundamentales. El organismo humano supone en su “estar siendo”, la efectividad de complejos sistemas de sistemas en distintos niveles estructurales: Extasiarse ante una obra, o imaginar su proyectación, tanto como producirla, no sólo no excluyen sino que implican niveles estructurales de índole computacional, orgánico, celular, atómico, subatómico... Las células no detienen sus operaciones mientras contemplamos las Meninas, y aunque puedan producirse efectos, incluso orgánicos, resulta inconcebible “sentir lo que de electrones estamos siendo”. Cada uno de esos niveles estructurales debe quedar automatizado “represado” en pleno funcionamiento, para que el siguiente sea jerárquicamente posible: Si un desajuste celular o digestivo superan cierto umbral desestructurante, ninguna contemplación estética, ninguna contemplación será posible. Se trata, en fin, de una jerarquía estratificada de múltiples niveles que continúa, más allá de la fisicidad del organismo, en sus procesos o funciones, y sus estados, incluidos los estados perceptivos, afectivos y conceptivos. En efecto, el organismo ligado al arte, no es un simple agregado de partes elementales y sus actividades no pueden reducirse a una cadena de respuestas condicionadas. Se trata de un todo que contiene “sub-todos”, como el sistema circulatorio o el respiratorio, que a su vez se ramifican en sub-todos de orden inferior, como los órganos y los tejidos, y así hasta las minúsculas partículas subatómicas, sub-todos, también en relación a las fuerzas probabilísticas que las componen. Cada nivel se comporta como una *barrera de potenciación* (Bacca, 1980) que contiene jerárquicamente los procesos en un estrato para articularlos en relación al siguiente. Pero estas estructuras no son simples jerarquías de inclusión, sino jerarquías en las que la información a un nivel interactúa con, o está condicionada por la información a otros niveles: se habla de *hiperestructuras*¹⁶³ para referirse a este tipo de sistemas. En términos corporales, existen cada vez más evidencias del carácter hiperestructural del organismo, en el que, por sólo poner un ejemplo, el sistema inmunológico parece permitir saltos de nivel desde y hacia el sistema psíquico tal y como lo desvela el psiconálisis y la biología cognitiva.

En términos de la obra y de la experiencia artística, cabría aplicar el modelo por cuanto en ella son apreciables no sólo distintos niveles estructurales jerarquizados¹⁶⁴, sino saltos de nivel e interacciones entre ellos, característicos de los procesos terciarios. Saltos de nivel de nivel entre determinados planos de representación que Douglas Hofstadter llamaría gödelización¹⁶⁵. Cada nueva representación ensaya un pliegue o cambio de nivel hiperestructural, y al ofrecer propiedades emergentes, tenderá a su vez a covariar en formas más o menos complejas, pero características de ese objeto (los zapatos de Van Gogh, la manzana de Cezanne, la bandera de Johns, las latas de sopa de Warhol...) dando lugar a una

¹⁶³ Cfr. Baas, N.A.: “Emergence, hierarchies and hyperstructures”, en C.G. Langton (comp.), *Artificial Life III*, Santa Fe Institute in the Science of Complexity), Nueva York, Addison-Wesley. 1994

¹⁶⁴ Niveles de organización, barreras de potenciación.

conjunto	(1,1,1).....N MULTIPLICIDAD	10 ²⁴ átomos	materia	empírico (existente)	incognoscible REAL
TOTAL (contiene)	(1+1+1).....N(T) UNIFICABILIDAD	10 ¹² células 10 ⁶ órganos	forma <i>nivel plástico</i>	experiencial (cognoscible)	REALIDAD
TODO (confiere)	[3].....T(n) UNIFICADO	10 ⁿ sentidos, sentimientos, pensamientos 1 identidad	contenido <i>nivel icónico</i>	simbólico (comunicable)	IDEAL

¹⁶⁵ Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*. Barcelona, Tusquets. 1987. p. 527 y ss.

hiperestructura de segundo orden, que quizá refleja rasgos más completos o más incompletos, o combinaciones nuevas de rasgos existentes. Estas hiperestructuras de 2º orden darán lugar a su vez a covariaciones encasilladas que crearán estructuras de orden terciario, etc... El arte será considerado como formación de hiperestructuras¹⁶⁶ creativas, en el sentido de procurar predicciones (sobre reconocimiento de objetos, valores de variables específicas; previsiones) a partir de entradas fragmentarias o nuevas: estructuras emergentes de una hiperestructura representada, en las que los sucesos, el material se deposita en marcas simultáneas, en estratos sucesivos que se combinan, se desplazan, se ordenan y reordenan constantemente, dando lugar a formaciones en distintos estratos de conciencia.

complejidad

Como en los mitos, o en los procesos psíquicos, en el arte no hay un nivel significativo privilegiado. Todo sucede como si lo insignificante pudiera ser decisivo. En todos esos ámbitos, la complejidad es consecuencia de la relación entre un número de elementos y el número de interacciones, lo que finalmente coincide con una resistencia a ser descritos, traducidos, comprimidos¹⁶⁷.

Al mismo tiempo, se define la complejidad en relación a “una síntesis óptima de especialización funcional e integración funcional en un sistema”¹⁶⁸, y en concreto, a la información mutua que cada parte del sistema comparte con el resto¹⁶⁹. Edelman y Tononi asignan a esta información mutua la medida de la complejidad neuronal, en un sentido similar al que los procesos terciarios suponen un flujo de información mutua que permitiría hablar de complejidad psíquica en correspondencia a una síntesis óptima de especialización y de integración.

Así, la complejidad es una medida de los procesos terciarios, y por extensión del arte. ¿Admitiríamos que una orquídea es más compleja que un gas? ¿Es más complejo el cerebro de un mosquito que el de un prestigioso artista? ¿Es más o menos compleja la imagen de chica de calendario que el camionero cuelga en su cabina, que la maja desnuda pintada al óleo y colgada en un museo? ¿Cómo se mide el grado de complejidad?

Seth Lloyd y Heinz Pagels, sugirieron una magnitud para medir el grado de complejidad: la “profundidad termodinámica”. Este índice permitiría diferenciar estados más o menos ordenados. La profundidad termodinámica sería nula en el tipo de orden cristalino (como es característica la disposición extremadamente regular de los átomos del diamante); y sería también nula en los estados totalmente aleatorios, como sucederá en la disposición de las moléculas de los gases. Su valor es elevado en los estado intermedios, entre el cristal y el gas, y será máximo en los sistemas abiertos y orgánicos.

Lloyd y Pagels vieron en esa noción un vínculo con la creación de objetos. La profundidad de fabricar un coche a partir de un esbozo equivale a la suma de la profundidad termodinámica de fabricar todos los componentes a partir del esbozo, mas la

¹⁶⁶ Este concepto de hiperestructuras recursivas estaría así mismo asociado a la noción recursiva de probabilidad, entendida por la llamada *fuzzy logic*, como “el todo en la parte”. La recursividad de la hiperestructura artística se manifestaría en borrosidad.

¹⁶⁷ Shannon demostró que el tamaño mínimo al que se puede reducir un fichero de datos es igual a su incertidumbre o entropía, a la ausencia de repetición de ciertos patrones o cadenas formativas. Cfr. J.M. Parrondo, *Experimentos con compresores de ficheros*, Investigación y ciencia, Sept. 2001. pp. 86-88

¹⁶⁸ Gerald M. Edelman & Giulio Tononi, *El universo de la conciencia*. Barcelona, Grijalbo, 2002, p.160

¹⁶⁹ “la información mutua entre el subconjunto de un sistema neuronal y el resto del sistema para cada una de las particiones posibles del sistema”. *Ibíd.* p. 159

profundidad termodinámica de reunirlos. Como se puede deducir, esta noción de “profundidad termodinámica” equivale a la diferencia entre dos tipos de magnitud (a) *entropía* (cantidad de desorden en un sistema, e inexactitud del conocimiento que tiene el observador sobre un sistema), y (b) *información* (cantidad de información necesaria para especificar todas las trayectorias por las que el sistema puede haber alcanzado su estado actual a partir de un estado medido en un tiempo anterior). De ahí que esta “profundidad termodinámica” sea *una medida de la dificultad que entraña reunir algo*: La diferencia entre la cantidad de información necesaria para describir el sistema ahora, y la cantidad precisa para describir todos los estados en que podría hallarse al comienzo del proceso. Por eso, es también una medida de la cantidad de información que el proceso ha descartado. Nos daremos cuenta, pues, que el concepto de profundidad termodinámica (o complejidad) está ligado a la eficacia de un cierto proceso heurístico (definido como sistema de minimización de estados posibles, o poda de los árboles de encuentro)¹⁷⁰. En este sentido, la complejidad estará ligada a los “grados de libertad” de los sistemas y elementos de los que se trate. Aparece aquí implicada la noción de elaboración o “metabolismo”: *La complejidad, como medida del arte, remitirá a la dificultad elaborativa como medida de la distancia cualitativa entre estímulos y respuestas*. Pero afectará tanto al material de partida, como a las operaciones elaborativas, a los productos y a sus efectos.

1. PSICODELIA. ψυχ?

Definidos los *procesos terciarios* como la combinación y el límite recursivo de los procesos primarios y los procesos secundarios, y asumido que el arte, como actividad creativa se define como puesta en acto de los procesos terciarios, una consideración sobre el hacer saber del arte apuntaría a una psicodelia. Lo psicodélico no será aquí entendiendo en su acepción coloquial, como alucinación, como estado alterado de conciencia mediante el ejercicio de psicotrópicos, etc., sino en su misma acepción etimológica, como *delos* (δελων: hacer visible, mostrar manifestar, revelar, entender, demostrar, evidenciar) de la psique (El término griego ψυχη –soplo, hálito, fuerza vital, vida ...inteligencia, mente, espíritu, ingenio, voluntad, deseo, apetito, gusto, sombra de un cuerpo- parece estar relacionado con el sánscrito *bábhasti*: respiración). La *psicodelia*, es el acontecimiento de lo que hace visible la psique, la visibilidad de la psique, y también, una inteligencia de lo visible, una psíquica de lo visible. Así, afirmar la naturaleza psicodélica del arte significaría definirlo como un hacer visible el aliento vital, es decir la complejidad de los procesos hiperestructurales de recursividad.

Cuando el psicoanálisis, a partir de Lacan, advierte que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, está reinscribiendo la cifra de la supuesta base lógico-verbal del pensamiento. Desarticulada esta preeminencia, habrá que advertir, con Jodorowsky¹⁷¹, que el inconsciente está más bien estructurado en imágenes, en analogías. La psique está estructurada como un arte.

¹⁷⁰. Desde este tipo de sensibilidad, Birkhoff habrá formulado la belleza en una relación entre el orden y la complejidad (« $M=O/C$. La masa de belleza se mide en relación con el orden O , y la complejidad C » BIRKHOFF, G.D.: *Aesthetic Measure*. Harvard University Press, Cambridge, 1933), y Bense, como una razón entre la redundancia y la entropía (« $M=R/H$. La masa de belleza se mide en la relación entre redundancia y entropía» BENSE, M.: *Estética, Consideraciones metafóricas sobre lo bello*. Ediciones Nueva Visión, S.A.I.C. Buenos Aires, 1973. Original *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik*, Agis-Verlag, Baden-Baden, 1965)...

¹⁷¹ Cfr. A. Jodorowsky, *La danza de la realidad*. Madrid, Siruela, 2001.

1. colapso y lapsus: epifanía del saber que no se sabe, y tiempo del sujeto

“El análisis vino a anunciarnos que hay saber que no se sabe, un saber que tiene su soporte en el significante como tal. Un sueño es algo que no introduce a ninguna experiencia insondable, a ninguna mística: se lee en lo que se dice de él, y se podrá avanzar si se toman sus equívocos en el sentido más anagramático de la palabra. En ese punto del lenguaje se planteaba un Saussure la pregunta de saber si en los versos saturnianos donde encontraba las más extrañas puntuaciones de escrito, eran o no algo intencional. Allí es donde Saussure espera a Freud. Y se suscita de nuevo la pregunta del saber.”¹⁷²

Hay saber que no se sabe, y que tiene su soporte en el significante como tal, ajeno a la significación, a la “regla de acción” inscrita en los significados. A ese saber que no se sabe se le denomina inconsciente. Existe un inconsciente psíquico, (definido por el psicoanálisis), un inconsciente óptico (Benjamín, Krauss), un inconsciente computacional (Jakendorff), un inconsciente fenomenológico... pero todos estos inconscientes, en sus diversidades, componen algo así como un *inconsciente cognitivo*, al que nos referiremos, como campo, para hablar de ese “saber que no se sabe” que sería desvelado como acontecimiento psicodélico, y producido como acontecimiento psiqueurético (ver infra 1.2). La psicodelia supone un desvelamiento de las complejidades recursivas de los procesos terciarios.

“No rompe el discurso sino para dar a luz la palabra”¹⁷³

El psicoanálisis utiliza la asociación libre para provocar el lapso (un tiempo) y el *lapsus* (un desliz, un flujo) del saber inconsciente, definido como “saber del que no se sabe” pues se encuentra encriptado en un lugar inaccesible a la conciencia. La asociación libre se entiende, pues, como la ocasión de acceso para la elaboración de esa información. En este sentido, si el *lapsus* promueve una subversión del significado al ofrecer atisbos de ese saber que no se sabe, promueve además un lapso que permite el discurrir de un proceso de elaboración que no es en todo momento automático, sino que pasa por fases de distanciamiento, de fractura y de sutura. Freud afirmó que los procesos del inconscientes son intemporales, se refería tanto a que no se hallan ordenados en el tiempo, ni modificados por su trascurso¹⁷⁴; Lacan se refirió a la intemporalidad del fantasma, que existiría fuera del tiempo o a destiempo¹⁷⁵. El fantasma sería la inmovilidad de la libido que ciega al Yo en sus convicciones parásitas, en una inmediatez refleja, ciega; esto es, un colapso del flujo temporal de los procesos terciarios o creativos, por el que el sujeto no puede tomarse su tiempo. El colapso temporal es además colapso de sentido. En la medida que la persona niega el acceso a la conciencia (o reprime, si se prefiere ese término) grandes sectores de su experiencia, sus formaciones creativas tenderán a ser patológicas (distorsionadas), socialmente negativas, o ambas cosas a la vez.

El *lapsus*, como retorno de lo reprimido, interroga al saber del inconsciente, que cifra un origen traumático del sujeto¹⁷⁶, huella de lo que todavía no es historia y ya no es historia, por decirlo en términos de Benjamin. El lapso que se produce en la psicodelia artística supone un acceso al tiempo, un dar tiempo al sujeto, provocar una suspensión del colapso, lo que coincidirá en la clínica con el “tiempo del sujeto”¹⁷⁷ o “tiempo lógico”¹⁷⁸ tal

¹⁷² Lacan, Seminario *Aún*. p.116

¹⁷³ Lacan

¹⁷⁴ Cfr. S. Freud, *Metapsicología*, “El inconsciente”, (1915), cap. V

¹⁷⁵ Cfr. Sol Aparicio, *En su hora*. Journées européennes des FCL, Oct. 2002. Le temps de la psychanalyse

¹⁷⁶ El inconsciente como el *Ur-sprung* del tiempo: *ursprung* (origen), y *sprung* (fisura)

¹⁷⁷ Cfr. Sol Aparicio, *En su hora*. Journées européennes des FCL, Oct. 2002. Le temps de la psychanalyse.

¹⁷⁸ Cfr. J. Lacan: “Problèmes cruciaux pour la psychanalyse”, 13 de Enero de 1965.

y como fue definido por Lacan: (1) instante de ver, (2) tiempo para comprender, (3) momento de concluir.

El tiempo del arte, como el de la cura, es un tiempo en el que el inconsciente afirma su saber y su memoria mediante un recorrido que quizás quepa decir que rectifica la intrincación pulsional al desplazar y movilizar la libido estancada en el fantasma, dando así al síntoma su verdadera condición subjetiva: la contingencia, la irrupción. Los procesos de elaboración artística, y el acontecimiento de la obra como tal, comportarían instantes de ver, tiempos para comprender y momentos de conclusión. Cada uno de estos estadios se alimentaría de los demás. De modo que el tiempo de la obra no se agota en el gozo, ni en la iluminación. La ilustre advertencia, atribuida a diferentes autores¹⁷⁹: “1% de inspiración, 99% de transpiración”, remite a un esfuerzo que no sólo es corporal, y a un tiempo que excede el instante de la iluminación (*insight*). De acuerdo al reconocido análisis de Wallas sobre las fases del proceso creativo, el instante de iluminación (experiencia “¡ajá!”¹⁸⁰) como “instante de ver” va precedido inmediatamente por un periodo de latencia donde queda relativamente suspendido el juicio en un lapso indeterminado; y esta latencia sería posterior a un periodo de preparación, obtención de datos, etc. Sucesivamente, el instante de iluminación necesita un periodo de formalización, un tiempo de verificación, comprensión y recapitulación, y un tiempo de conclusión, que, en el esquema de Wallas implica socialización y difusión. Algunos autores¹⁸¹ han matizado ese esquema al sugerir una especie de fractalización del procesos, según la cual todas las fases se reproducen a menor escala en cada una de ellas: así, la obtención de información comporta una determinación, una latencia, un instante de encuentro, una verificación y una decisión para incluir determinado asunto, o categoría en el repertorio preparatorio; el periodo de latencia no es del todo pasivo, sino que sucede como un periodo estacionario densificado por hipótesis microevaluaciones vertiginosas, etc.

En efecto, el tiempo del arte implica una elaboración de la experiencia, lo que significa tanto una reflexión -construcción simbólica-, como una producción real. En los procesos terciarios, la recursividad será también temporal, lo que supone un flujo temporal continuo: un tiempo simultáneamente sucesivo, retroprogresivo, donde se avanza en orden a la actualidad del “tiempo del sujeto”. Las nueve series de temporalidad sugeridas por J.D. Garcia Bacca, como inserción de la dimensión del sujeto,

PASADO	PRESENTE	FUTURO
PRETÉRITO	PRESENCIAL	PORVENIR
OBSOLETO	ACTUAL	ADVENTURA

...quedarán inmersos en un presente multidimensional, abierto al pretérito y al porvenir tanto como a la aventura del plan, de lo por hacer. Este sería el tiempo recursivo de la obra como retropropulsión desde el momento de concluir, hacia el instante de ver (retro(pro)pulsión). Esta suposición conlleva un cierto fenómeno retroactivo¹⁸², según el cual la solución final proyecta su influjo sobre las fases anteriores a modo de precognición, o, dicho de otro modo, la tensión ejercida por la solución final desde el futuro, entendida como efecto recursivo de la complejidad cognitiva, coincidiría con lo que se denomina

¹⁷⁹ ¿Napoleón, Thomas Edison, Picasso?

¹⁸⁰ BUHLER, F.: cit. por CRUMP, Thomas: *La antropología de los números*. Alianza Universidad. Madrid. 1993. p. 38. Esa interjección (“¡ajá!”) que alude al instante del encuentro con un entendimiento, coincide con el famoso “¡Eureka!” de Arquímedes, pero también con la interjección latina “HEUS” (¡Eh, hola!) que refiere a un encuentro, y que está emparentada con el “HEURETES”, el que halla o descubre (del griego “heurisko”-εὕρισκω)

¹⁸¹ Cfr. Diane Ealy, *La creatividad en la mujer*. Barcelona. Grupo Zeta. 1998.

¹⁸² También en el psicoanálisis, la cura jala desde la psicosis, momento de conclusión y apertura, como “una inversión, una voltereta en el tiempo, donde con el *nagträglich*, lo posterior viene a dar cuenta de lo anterior” Vicente Mira, “El tiempo de la cura”. Sep. 2002

intuición, precognición o premonición (aviso anticipado) que subdetermina el proceso temporal de elaboración. Sherlock Holmes lo llamaría “razonar hacia atrás”, Pierce “retro-inducción” o *abducción*, que está relacionado con la generación de hipótesis -no deductivas ni inductivas- y con la capacidad para, a partir de un resultado, extraer de lo más hondo de su conciencia los pasos que condujeron a ese resultado. Pierce da también a la abducción el nombre de “Argumento Originario” puesto que es, de las tres formas de razonamiento, la única que origina una idea nueva, y funda las otras dos formas de razonamiento...

*“ni la deducción ni la inducción pueden añadir jamás el menor elemento a los datos de la percepción; ...y las meras percepciones no constituyen un conocimiento aplicable a ningún uso práctico o teórico. Todo lo que hace utilizable el conocimiento nos llega siempre vía abducción”*¹⁸³

inertia versus artis

“Lo que ya no se mide, se utiliza como medida” (Salvo)

*“el juicio perceptivo es el producto cognitivo de una reacción”*¹⁸⁴

*“al igual que decimos que un cuerpo está en movimiento, y no que el movimiento está en el cuerpo, debemos decir que nosotros estamos en el pensamiento, y no que los pensamientos están en nosotros”*¹⁸⁵

Lo que hace que el individuo sienta que la vida vale la pena vivirse, más que ninguna otra cosa, es ese encuentro que hemos venido a llamar *creancia*. Frente a esto, existe una relación con la realidad exterior que es de acatamiento, la propia de la pérdida, en la que se reconoce el mundo y sus detalles sólo como algo que exige adaptación. En el malestar de la cultura se revela el anhelo de un instante de encuentro que, salvo excepciones profesionales como la investigación o el arte, encuentran lugar en el éxtasis amoroso o en los recuerdos de la infancia, cuando la plasticidad perceptiva era vivida como intensa *creancia*, como ocasión. El acatamiento es la falta, e implica un sentido de inutilidad, de falta de sentido, de *ausentido*. En el arte se advierte la evidencia de lo que no expresa ni representa sentimientos, sino que los crea, sin necesidad de un sentido discursivo. Por ello se anotará la idea del arte como experiencia sapiente, como hacer saber, o para desvelar la textura de la palabra: como hacer *sabæ*.

Si un algoritmo es un sistema de reglas que permite obtener una salida específica a partir de una entrada específica, el lapso propio de los procesos terciarios supondría además un pliegue conductual, la distancia experiencial entre el *input* –exteroceptivo o el interoceptivo de la sensación, de la percepción, de la convención, de la herencia o la coherencia, del inconsciente- y el *output* de la re-acción: el lapso es complejidad algorítmica. El determinismo psíquico vendría definido por el aserto del físico Borh: “*el electrón no tiene prohibido lo que le es obligatorio*”, mientras el sujeto, mediante la creación, habrá de advenir en ese hiato, intervalo a construir entre lo permitido y lo prohibido, entre lo posible y lo imposible¹⁸⁶. El conductismo se apropia de la noción de conducta, definida como comportamiento dirigido (*conductio*). Esta conducción se interpreta como el espacio de *inmediación* entre un estímulo (e) y una respuesta (r). Así, el conductismo en gran medida rechaza todo modelo de desarrollo cognitivo no basado en la asociación e/r, y por tanto la conciencia, los fenómenos psíquicos y cualquier otra mediación no computacional queda marginada. Este retrato mecanicista de la mente, desarrollado por B.F. Skinner, Thorndike y tantos otros, encontrará un antecedente muy

¹⁸³ Ch. S. Pierce, *op. Cit. Ms. 692*

¹⁸⁴ Ch. S. Pierce, “Algunas categorías de la razón sintética”, en *Un hombre, un signo*. P. 125

¹⁸⁵ Charles S. Pierce, *Un hombre, un signo*. Op. Cit. nota en p. 105

¹⁸⁶ Cfr. José Milmaienne, *Arte y psicoanálisis*. 1992. p. 109

determinante en los experimentos de Paulov. El ilustre perro de Paulov viene a ejemplificar, a través del “reflejo condicionado”, o del “condicionamiento operativo” una inmediatez entre e y r. Diríamos que la distancia $e/r = 0$, por lo que el comportamiento es cognitivamente *inerte*, (incapaz, ignorante, insípido).

Lo que en términos conductuales apunta al condicionamiento operante, en términos representacionales parece definir todas las formas de inmediatez cognitiva, todas las formas de adscripción perceptiva, afectiva o conceptiva, y vendría a corroborar la definición del pragmatismo de Ch.S. Pierce del significado como “regla de acción”. La distancia entre e y r, pues, no es métrica, sino también semántica y cognitiva, incluso técnica, sintáctica u operacional.

En el siglo XIV Juan Buridan, superando los viejos prejuicios de Aristóteles, esbozó la ley de la inercia (que Galileo formuló dos siglos después), como la incapacidad de los cuerpos para modificar su estado sea de reposo o de movimiento. Buridan había enseñado que un asno hambriento, situado a igual distancia de dos montones de alfalfa iguales, moriría de hambre, pues no tendría ningún motivo para escoger uno de los montones con preferencia al otro y por tanto no sería capaz de hacer nada. Entre el *ímpetus* del perro de Paulov y la indecisión del asno de Buridan, se situaría el eje de la *inertia*, que no por casualidad pertenece a la misma familia etimológica que el ars: lo más opuesto al arte es lo inerte (*iners*): lo que no sabe hacer nada, lo improductivo, insípido, estéril, incapaz, la impericia, la ociosidad y la ignorancia. Inercia en la inmediatez del perro de Paulov, donde la distancia entre estímulo y respuesta es nula ($e/r=0$), e inercia en el asno de Buridan, donde la distancia entre estímulo y respuesta, es infinita ($e/r=\infty$). La duda paralizante del asno de Buridan es también y precisamente un indicio de que hay algo que preservar. Y la duda, entonces, es signo de la resistencia¹⁸⁷

El arte será definido como un espacio conductual y cognitivo tan alejado del perro de Paulov, como del asno de Buridan¹⁸⁸. El lugar de máxima distancia e/r entre el 0 y el ∞ . No se trataría de un punto intermedio indeterminado: definiremos la máxima distancia entre E/R en términos de intensidad experiencial, de capacidad de elección (inteligencia), de los “grados de libertad” de los sistemas y elementos de los que se trate¹⁸⁹, y en suma, de complejidad.

En suma, el arte se definiría como una resistencia a la resistencia al cambio.

profundidad termodinámica	mínima (-)	máxima (+)	(-) mínima
	perro de Paulov	arte	asno de Buridan

¹⁸⁷ Cfr. R. Harari, p. 43

¹⁸⁸ Esta condición interna de máxima complejidad no es asimilable al fenómeno de *adience-abience* perceptual, formulado por Max L. Hutt, según las personas se “alejan” o “acercan” típicamente en su interacción con los estímulos. El alejamiento consiste en un modo de adaptación caracterizado por una inhibición o resistencia a la entrada de información perceptual (*abient*) o por el contrario, por una receptividad a la entrada de estimulación perceptual (*adient*). El grado de adience-abience estaría estrechamente vinculado con el grado en el que la experiencia puede producir cambios en la conducta, por ello es también índice de la plasticidad psicológica de un individuo. Cfr. Luis Fernando Ospina, “Juegos Literarios”, en 1º Congreso Internacional de Creatividad, Colombia, 1992. pp.45ss

¹⁸⁹ . Desde este tipo de sensibilidad, Birkhoff habrá formulado la belleza en una relación entre el orden y la complejidad (« $M=O/C$. La masa de belleza se mide en relación con el orden O , y la complejidad C ») BIRKHOFF, G.D.: *Aesthetic Measure*. Harvard University Press, Cambridge, 1933), y Bense, como una razón entre la redundancia y la entropía (« $M=R/H$. La masa de belleza se mide en la relación entre redundancia y entropía») BENSE, M.: *Estética, Consideraciones metafóricas sobre lo bello*. Ediciones Nueva Visión, S.A.I.C. Buenos Aires, 1973. Original *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik*, Agis-Verlag, Baden-Baden, 1965)...

distancia estímulo/ respuesta E/R	0	n	∞
	estructura cristalina	sistema metabólico	estructura gaseosa
	exclusividad (cierre re-productivo)	diversificación (elaboración)	inconmensurabilidad (explosión exponencial de la combinatoria)

goce: inutilidad, innecesidad, juego, intensidad, amor.

“El saber es del orden del goce [...]

“El saber, en tanto es producido por la verdad: ¿no está allí lo que imagina una cierta versión de las relaciones del saber y del goce?. Para el neurótico, el saber es el goce del sujeto supuesto saber. Es precisamente en lo cual el neurótico es incapaz de sublimación. La sublimación es lo propio de quien sabe hacer el giro de eso a lo cual se reduce el sujeto supuesto saber. Toda creación del arte se sitúa en ese discernimiento de lo que resta de irreductible en ese saber en tanto que distinto del goce. ”¹⁹⁰

Entre el perro de Paulov, que no tiene prohibido lo que es obligatorio, y el asno de Buridan, cuya duda prohíbe lo que le es obligatorio, existe el espacio de lo que no está prohibido ni es obligatorio: ese es el espacio del goce que, de este modo, es medida de la complejidad.

“¿Qué es el goce? Se reduce aquí a no ser más que una instancia negativa. El goce es lo que no sirve para nada. [...] Asomo aquí la reserva que implica el campo del derecho -al-goce. El derecho no es el deber. Nada obliga a nadie a gozar, salvo el superyó. El superyó es el imperativo del goce: ¡Goza!”¹⁹¹

Como perteneciente al ámbito de los procesos terciarios intersubjetivos, el campo artístico se configura como espacio de goce en el que la novedad surge como deconstrucción de los límites del espacio entre lo que no es obligatorio y lo que está permitido: esto es, el hacer saber como un juego de goce. En ese juego se experimenta con diferentes relaciones y combinaciones de actitudes y acontecimientos en las relaciones, según un método de atención y de respuesta intensiva. Como juego social de participación, el gozo del saber hacer, incluye la adquisición de maestría en el seno del juego personal, y el adiestramiento en el acontecimiento en el espacio vincular intersubjetivo. En el juego del arte, pues, el artista goza de su saber hacer, es decir, el saber hacer deviene la metáfora de su goce. Pero también goza de su hacer saber, es decir, el hacer saber deviene la metonimia de su goce.

De ahí también la intensidad: el sabor intensifica la experiencia, da noticia de ella mediante la advertencia sensible e intensiva tanto de la percepción, como del estímulo al que se supone refiere. El *saber* intensifica la experiencia, frente al desfallecimiento sensorial, perceptivo o representacional de los significados (reglas de acción), de la norma lingüística, de la *anestesia* psicoperceptiva o ideológica.

El arte es también un juego social de reglas cambiantes. Cada operación dentro del campo artístico altera en cierta medida las condiciones globales del medio, y las reglas mismas del juego. Ello implica un alto grado de incertidumbre, pero también implica que el ritmo de alteración de las normas del juego no se acomoda al ritmo de cambios, mutaciones o innovaciones ensayadas de un modo más o menos libre por los artistas, sino al ritmo de la asimilación cultural de tales mutaciones como nuevas posibilidades de normación, como nuevas reglas. La transformación de las reglas del juego sucede al ritmo de la asimilación (integración), no al ritmo de innovación (transformación). Carlos Bousoño, en su Teoría de la Expresión Poética, define dos condiciones imprescindibles para que ésta se produzca: (1)

¹⁹⁰ J. Lacan, Seminario 16. *De uno a otro*. Clase 22. 4 de Junio de 1969

¹⁹¹ J. Lacan, Seminario *Aún*, p. 11

en primer lugar es imprescindible un acontecimiento que perturbe cierta norma de lenguaje, cierto hábito de sentido, y por tanto una transgresión de las reglas del juego vigentes; y (2) en segundo lugar, para que esa transgresión no quede condenada al terreno de lo cómico o lo absurdo, o al terreno de la negligencia, es imprescindible que esa expresión sea capaz de provocar el espectador el “asentimiento”, la aceptación de esa transgresión precisamente como algo que apela a una experiencia compartida; por lo que el espectador considera que el autor, aún habiendo trasgredido las reglas, no se ha comportado de una manera irresponsable, loca, absurda o simplemente hilarante. Es desde el cumplimiento de esta segunda condición, desde la que puede verificarse el ritmo de transformación de las reglas del juego, como un ritmo de asimilación o integración. El juego de incertidumbre integra seguridad y libertad, cierre y apertura.

Así, el juego es además ámbito natural del goce precisamente porque excede el sentido de necesidad, de utilidad, y no obstante ofrece la seguridad de una reglas de desarrollo que propician la libertad. Esa mezcla de seguridad y libertad, de ley (lo que no está prohibido) y diversidad (lo que no es obligatorio), convoca en el juego el espacio y el tiempo del goce donde el hacer saber se hace acto.

Así, el gozo es inconmensurable, pero no ilimitado. Es limitado porque no existe un juego sin reglas, y de hecho, no se puede hablar de reglas de juego cuando todas las posibilidades están permitidas, o lo que es lo mismo, cuando el juego cambia a cada partida¹⁹². Sin embargo, como sucede en numeros ámbitos de la existencia, incluso en los límites de los juegos extremadamente formalizados, el campo artístico existe como médium en el que experimentar estructuras a través de analogías, y donde la permutación y las técnicas de variación sistemática se utilizan para descubrir nuevas posibilidades. Una falta de perspectiva podría hacer pensar que se tratase de un juego que cambia a cada partida, pero lo que sucede es que el proceso de transformación de las reglas es evolutivamente rápido.

Es inconmensurable porque hacer saber el gozo es algo que sólo puede suceder analógicamente, en forma de transferencia, Pues

*“todo amor encuentra su soporte en cierta relación entre dos saberes inconscientes”*¹⁹³

3. *psicosíntesis*

El arte no convoca una “verdad” de los hechos o un *conocimiento* empírico del mundo exterior, o de las causas de tal o cual dinámica o estado psíquico, sino más bien su hacer saber subvierte la interpretación, el “pensamiento único” en el que el sujeto se encuentra fijado, provocando fisuras y posibilidades alternativas que finalmente promocionen una emergencia del sujeto como agente y no como paciente de sus construcciones psíquicas, perceptivas y conceptivas. Si el psicoanálisis apuntaría a convertir a cada analizante en su propio analista, el arte supone la operatividad de los procesos terciarios, lo que coincidiría con una *psicosíntesis* puesta en acto por el sujeto. La síntesis no es aquí conclusión, y no sólo superación de polaridades, sino también y sobre todo, elaboración.

Resulta indudable que el arte está conectado a una experiencia de conciencia, y como proceso, involucra fenómenos psíquicos. En la experiencia de elaboración, el artista promueve la emergencia de *lapsus*, y no existe elaboración artística que no incluya significativos tiempos de desliz que debilitan y relativizan, cuando no deconstruyen o desmontan las propias hipótesis de partida, los materiales significantes, las matrices de sentido; e inevitablemente, la elaboración exige además un cierre sintético que dé forma al

¹⁹² Cfr. Richard. “Introducción”, en Richard y Jaulin (eds.) *Anthropologie et calme*. París. 10/18. 1971

¹⁹³ Lacan

acontecimiento de ese desliz, reinsertándolo en un contexto de sentido que queda, por esa inclusión, transformado. No existe en la elaboración artística la figura externa del analista, y sin embargo por los testimonios de los artistas sabemos que su proceso de elaboración no es en todo momento automático, sino que pasa por fases de distanciamiento, de fractura y de sutura, propios del “tiempo del sujeto”.

4. *autrelogie, hacer acto del sujeto.*

“¡mis manos dirán quién soy yo!” (Benvenuto Cellini, Vita)

“No hay nada que sea lo contrario de conducta. En otras palabras, no hay no-conducta, o para expresarlo de modo aún más simple, es imposible no comportarse. Ahora bien, si se acepta que toda conducta en una situación de interacción tiene un valor de mensaje, es decir de comunicación, se deduce que por mucho que uno lo intente, no puede dejar de comunicar. Actividad o inactividad, palabras o silencio, tienen siempre valor de mensaje: influye sobre los demás, quienes, a su vez, no pueden dejar de responder a tales comunicaciones y, por ende, también comunican.”¹⁹⁴

Toda experiencia de identidad remite a una duplicación entre el reconocimiento y el modelo: identidad significa similaridad, fidelidad a un patrón. “Tener identidad” implica la fijación de un modelo, y así la asunción imaginaria de una indiscernibilidad en la que el sujeto de la identidad estaría al mismo tiempo ocupando el lugar del objeto de la identidad. Lo que testifica el arte es de qué modo el objeto es el lugarteniente del sujeto: es éste mismo, como parte amputada de sí. Estos juegos de identificación son un efecto más de la recursividad dentro de los procesos terciarios, pero una vez que la identificación queda formalizada en una identidad, la identidad se convierte en un obstáculo para el flujo recursivo.

“Hacer saber” es convertir al sujeto no en un resto de sus sedimentaciones psíquicas o culturales, sino en un gestor, un sujeto inédito menos adaptado que adaptativo o autopoietico. De ahí que el sujeto del arte no tenga identidad, sino que se renueve como “sujeto inédito cada vez”¹⁹⁵, o sujeto de transformaciones, inidentitario, heterontológico, antiontológico. Este sujeto como proyecto, en proceso (Castoriadis, 1992; Varela, 1992; Touraine, 1992), “autotrascente” (Wilber, 1990; Koestler, 1967), supone un “hacer acto” al sujeto, lo que es contrario a hacer (o tener) identidad¹⁹⁶.

Como afirmaba el literato Stephen Spender:

“Así aprendí a aceptarme a mí mismo y a aspirar más allá de mí mismo. Comprendí que el conocimiento de sí mismo podría dar por resultado sencillamente una fatalista aceptación de sí. Esto ya es una ilusión, porque es una idea estática de uno mismo basada en la aceptación de la experiencia pasada. Se no es ni una ilusión pasada ni una ilusión futura: es un pequeño estado de movimiento desde lo que uno era hacia una nueva aspiración de existencia. Hablando con propiedad, uno no es nunca; sólo está en movimiento [...] la mayoría de las vidas son como obras de arte fraudulentas en las que los valores son fingidos, confusos y borrosos ciertos pasajes suyos, evadidas sus dificultades, y en las que han buscado refugio esos malos artistas que son los seres humanos convencionales que rehuyen las experiencias excepcionales”¹⁹⁷

¹⁹⁴ WATZLAWICK, p., BEAVIN BAVELAS, J. JACKSON, D.D.: *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas*. Herder. Barcelona. 1997. p. 50

¹⁹⁵ En sus *Ecrits*, Lacan se refiere a la “moción suspendida” –momento álgido de conclusión en el análisis– como desubjetivación del tiempo que hace abrirse a un “sujeto inédito cada vez”...

¹⁹⁶ Lao Tze afirmó: “la mejor manera de hacer es ser”. Lo que debería aquí completarse con: “la mejor manera de ser, es hacer”.

¹⁹⁷ Stephen Spender, *World within World*, Londres, Hamish Hamilton, 1951.

El sujeto del arte ha comprometido en relación a sí mismo el saber, pero no es un saber absoluto del que el sea el depositario supuesto, como “sujeto supuesto saber” (Lacan. Seminario 9). Más bien el compromiso en relación al saber deconstruye al propio sujeto, destituyendo la suposición, destituyendo al sujeto supuesto saber. De modo que el hacer saber del arte no apunta a un “¡Soy así!”, tal y como se adivinaría en una lógica de auto-expresión, sino un “¡mirad como cambio!: yo no he hecho esto más que para devenir lo que puedo hacer...” Ello supone una destitución de la identidad (de la tautología del ser), en tanto proceso deconstructivo: El autor no es tautológico, es menos sustantivo que predicativo, acto. Y supone además una condición intersubjetiva: el sujeto del arte no es individual¹⁹⁸. El hacer acto del sujeto es, pues, *colaboración*.

Tal destitución del sujeto es, además, destitución del objeto como correlato del Sujeto de supuesto Saber. Tal destitución es tan distante de la subjetividad identitaria como de la objetividad ontológica, basada en la ilusión de una observación sin observador. El arte no nos dice “¡El mundo es así!”, sino que nos sugiere: “¡Mirad el mundo así!”¹⁹⁹.

dexperiencia

*“toda experiencia normalmente completa, toda experiencia que satisfaga por entero su curso, es estética en su fase consumatoria”*²⁰⁰

*“ese saber que no es sino un no-saber-aún (savoir-pas-encore), que es luego por ese hecho un saber-ya (savoir-déja).”*²⁰¹

Hacer saber supone el comienzo de la temporalidad, memoria de la inmediatez de un cuerpo que se convierte en imposible de universalizar. Por esa razón hacer saber requiere el cambio, porque no se produce por fuera de su experiencia, al contrario del saber científico que se basa en la inmovilidad y en la certeza.

Por lo demás, se entiende la experiencia como la inscripción del acontecer en el sujeto. Mumford, Read, y de un modo preciso Dewey, han sugerido la idea del arte como “experiencia integral”, idónea y necesaria para superar la condición fragmentaria y escindida de la era maquinista, en una unidad de sentimiento y razón. En este sentido, Dewey entendió el arte como *paideia*, como juego y diversión, pero también como instrucción de una experiencia plena originaria en el seno del arte, que debe extenderse hasta la experiencia crítica. Con todo, la idea de una *inscripción del acontecer en el sujeto* parece resistirse a una interacción recíproca en la que el acontecimiento es tan modificado por el sujeto como éste por aquél.

La interpretación de la experiencia como inscripción apuntaría a una temporalidad fugaz y retrospectiva en el seno de lo que, como vivido, se desvanece en el instante mismo de la experiencia -cuya existencia, entonces, se asocia al poso de saber o de memoria. Esa forma de experiencia es un prejuicio que se impone como resistencia a la apertura, es un obstáculo para el saber. Por eso la “experiencia estética”, no sólo refiere a la simple evidencia fenomenológica de lo que nos es dado como contenido de la consciencia, sino también a la

¹⁹⁸ “El saber es intersubjetivo lo que no quiere decir que es el saber de todos, ni que es el saber del Otro -con una gran O-, y al Otro lo hemos planteado. Es esencial mantenerlo como tal: el Otro no es un sujeto, es un lugar al cual uno se esfuerza- dice Aristóteles- por transferir el saber del sujeto.” Seminario 9. *La identificación*. Clase 1. 15 de noviembre de 1961

¹⁹⁹ No puede haber verdad ni belleza, referidas a un referente absoluto, sino evoluciones y protocolos ligados al gusto cambiante sobre lo verdadero o sobre lo bello. De modo que no puede decirse que el Cristo de Velásquez sea más bello o más verdadero que el de Dalí.

²⁰⁰ John Dewey, *Arte como experiencia*. Mejico. Fondo de Cultura económica. 1949. pp. 272,273

²⁰¹ Seminario 9. *La identificación*. Clase 2. 22 de noviembre de 1961

producción misma de aquellos artefactos materiales que la producen. Por lo que la “*sperienza*”, como la denomina Leonardo, implica también “actualización” y verificación, donde se sitúa como objetivo didáctico. Así, la “experiencia”, vendría a delimitar un campo “ético”, en tanto refiere a la conducta deliberada: una “praxis sentiente”, ligada a la “habitud”²⁰², como un modo de “habérselas con las cosas”.

Si tenemos en cuenta que la experiencia en un campo significa que sabemos porqué algo no puede hacerse de cierto modo, que sabemos porqué una idea funcionará o no, que podemos, en fin, definir y desarrollar eventualidades, alternativas sin necesidad de estar circunscritos al proceso especulativo interminable de “prueba-error”, entonces podría deducirse que la experiencia en un campo puede ser una desventaja más que una ventaja²⁰³. En este sentido, Koestler se ha referido a “la ley de los rendimientos descendentes”, advirtiendo la resistencia al saber derivada de la experiencia. Frente a esa ley de los rendimientos descendentes, se entenderá el “hacer saber” como la disponibilidad de patrones conceptuales, y capacidades asociativas ligadas a una “cognición creativa”²⁰⁴: patrones conceptuales resistentes a la autoinmunidad, autodestructivos, según la máxima de Sherlock Holmes: “*Me impongo la regla de no tener jamás prejuicios*”...

La curiosidad del artista parece vinculada con lo que se denomina “neotenia” como una característica filogenética especialmente notable en los humanos, y de modo especial en los humanos creativos: la persistencia en el adulto de ciertos rasgos de curiosidad, capacidad de juego y modificación, que son propios de la infancia. Lo que no debería confundirse con la mitología de una creatividad de la inocencia. La complejidad de la experiencia artística supone superar las resistencias al saber derivadas de la experiencia, o, por decirlo de otro modo, el acontecimiento de la experiencia como deconstrucción: algo que hemos anotado como *dexperiencia*.

2. PSQHEURESIS. τυχ?

*“lo bueno es enemigo de lo peor”*²⁰⁵

*“La creatividad es una facultad de la inteligencia que consiste en reorganizar los elementos del campo de percepción de una manera original y susceptible de dar lugar a operaciones dentro de cualquier campo fenomenológico”*²⁰⁶

Definidos los *procesos terciarios* como la combinación recursiva de los procesos primarios y los procesos secundarios, y asumido que el arte, como actividad creativa se define como puesta en acto de los procesos terciarios, una consideración sobre el hacer saber del arte apuntaría a no sólo a una *psicodelia* –revelación de los procesos terciarios- sino también a una *psiqheurética* –producción de acontecimiento en lo real. Frente al psicoanálisis, que genera sus modelos desde la clínica, campo del *colapso* de los procesos terciarios, y por definición compuesto de encuentros fallidos: (traumas, excesos y deficiencias referidas a las tres inscripciones de la falta: privación -falta real de un objeto simbólico-, frustración -falta imaginaria de un objeto real-, y castración -falta simbólica de un objeto imaginario-), la *psiqheurética* apuntaría a una lógica del encuentro, que sustituye el principio de

²⁰² Cfr. ZUBIRI, X.: *Inteligencia Sentiente*. op. cit. p. 93.

²⁰³ Cfr. DE BONO, Edward: *Letters to thinkers. Further Thoughts on Lateral Thinking*. Penguin. Londres. 1982. pp. 181 ss.

²⁰⁴ Cfr. FINKE, R.A., WARD, Th.B. y SMITH, S.M.: *Creative Cognition: Theory, Research, and Applications*. MIT Press. Londres. 1996.

²⁰⁵ E. De Bono, *Pensamiento creativo*,

²⁰⁶ MOLES: *Cratividad y métodos de Innovación.*, p. 60

adaptación por el de adaptabilidad. Este hacer saber, en este sentido apuntaría a tres nuevas inscripciones:

asociación o invención (encuentro real con un objeto simbólico),
 ocasión o descubrimiento (encuentro imaginario con un objeto real), y
 eclosión o comparecencia (encuentro simbólico de un objeto imaginario)

No obstante, el encuentro no es “instantáneo”, no se reduce al instante de iluminación, sino que se abre al tiempo del sujeto, como deconstrucción o elaboración: la *psiqheuresis*, como producción de acontecimiento en lo real, es metabolismo y fortuna.

<i>tyche</i>	ENCUENTRO	OBJETO
<i>stasis thesis</i>	(fantasía) <i>comparecencia simbólica</i>	imaginario
<i>heuresis</i>	(descubrimiento) <i>asociación imaginaria</i>	real
<i>poiesis</i>	(invención) <i>oportunidad real</i>	simbólico

1. metabolismo, deconstrucción

*“mientras más grande sea el calidoscopio y mayor cantidad de cristales contenga, mayor cantidad de nuevas imágenes podrán esperarse de él, más complejas serán esas imágenes”*²⁰⁷

Ni descubrimientos de la ciencia ni los productos del arte crean algo de la nada, sino que combinan, relacionan e integran ideas, hechos, contextos asociativos, es decir, marcos de referencia que ya existían, pero que previamente se hallaban separados. Se trata, en efecto, una creación en, desde y con los límites entre las categorías. Este acto de fertilización cruzada (o de autofertilización dentro de un solo cerebro) parece desempeñar en la creatividad un papel esencial.

La fertilidad de la combinatoria es en sí inconmensurable; Las permutaciones de las letras del abecedario, sin repetir ninguna, superan los 2 trillones y medio, de modo que ensayando una permutación por segundo se necesitarían 77.000 millones de años, diez veces la edad del universo, para recorrerlas todas; como además pueden repetirse, sólo el campo alfabético dispone de una amplitud combinatoria que excede cualquier cálculo ...y el campo iconográfico o analógico dispone de rasgos elementales mucho más numerosos que el sistema alfabético.

La infinitud exponencial de la apertura combinatoria nos sitúa en un juego de prueba-error, en un espacio de inconmensurabilidad costosa en términos efectivos. Sólo un cierre an-exponencial, lo que supone filtraje, detección, desarrollo, estabilización de productos de la combinatoria... puede lograr resultados más fructíferos, más fértiles, existencialmente menos costosos. Lo que realiza la mente en su cotidiana modelización creativa de la realidad no es un procesamiento meramente combinatorio, sino un procesamiento paralelo masivo, explorando posibilidades de forma masiva y paralela según criterios de filtraje o detección que quedan ejemplificados bajo la idea de las reglas del juego²⁰⁸. Por eso en arte

²⁰⁷ L. Welch, “Ideational reorganization of ideas in creative and non creative thinking”, en *Annals of the N.Y. Academy of Sciences*. Vol. 91. art. 1 N.Y. 1960, p. 142

²⁰⁸ “Había una vez un profesor de matemáticas en un colegio, cuya mayor afición era la geometría. Un viernes se le perdió la llave de su escritorio. Estaba seguro que se le había perdido a la entrada del colegio, en un amplio sector de césped muy tupido. Planeó con cuidado su tiempo del viernes por la noche, y el sábado dividió meticulosamente el prado en cuarenta franjas estrechas, por las cuales se empezó a desplazar sistemáticamente desde las 8 de la mañana. Aunque había planeado recorrer cuidadosamente todo el prado en ocho horas, tras cinco horas de recorrido logró encontrar la llave. [...] Había una vez un profesor de matemáticas en un colegio, cuya mayor afición era la probabilidad y la estadística. Un viernes se le perdió la llave de su escritorio. Estaba seguro de que se le había perdido a la entrada del colegio, en un amplio

más que los problemas epistemológicos de la falsación (insignificantes cuanto no es viable ninguna condición de “verdad” fuera de la lógica de lo verdadero/falso), importan esos problemas de filtraje, detección, desarrollo y estabilización, de confirmación de la capacidad transmisora y preformativa para la estimulación de los procesos terciarios.

De acuerdo a ese procesamiento paralelo masivo, la mente funciona generando modelos con los conocimientos disponibles para su uso posterior. Es, pues, un sistema de memoria. Conforme más se utiliza un modelo, más difícil resulta prescindir de él. Los modelos se hacen más fijos, menos “hipotéticos”. Se sienten como menos hipotéticos, se asumen como evidencias y se tienden a admitir las evidencias como pruebas de verdad. Aunque este sistema es realmente útil, también sufre cierta falta de flexibilidad, pues la eficacia misma de los modelos convierte su uso en recurrente, y cuanto mayor sea su uso, tanto más difícil es reestructurarlos, incluso saber cuándo conviene reestructurarlos...

La repetición fortalece las rutinas y la continuidad. Mientras el ingenio, la perspicacia, la creatividad ... implican de hecho una reestructuración de modelos, compensando las inercias, los automatismos de las ideas anteriores. Los procesos psíquicos superiores suponen una reorganización continua de los modelos. Cada nuevo dato debe insertarse en los modelos anteriores y siempre es más difícil para la mente transformar sus modelos que transformar los datos nuevos para adecuarlos a sus modelos.

Existe además una dependencia de los factores y circunstancias iniciales: se produce según una lógica secuencial, con memoria. La secuencia de la información es determinante sobre la generación del modelo. Y el modelo mismo determina las posibilidades y disposiciones para integrar la nueva información. Las principales ventajas caracterizan un sistema de información basado en modelos son principalmente la rapidez de identificación y subsiguiente capacidad de reacción frente a casos particulares y datos nunca repetidos. Los modelos permiten sistemas de reconocimiento y aproximación. Pero como advierte De Bono, junto a esas ventajas:

1. *Los modelos tienden a adquirir cada vez mayor rigidez, efectuando un control de la atención.*
2. *Es extremadamente difícil modificar un modelo una vez establecido.*
3. *La información incorporada a un modelo no se puede usar fácilmente asociada a otro modelo completamente diferente.*
4. *Hay una tendencia hacia una «concentración», es decir, todo lo que tiene cierta semejanza con un modelo estándar se percibe como si fuese realmente el mismo.*
5. *Los modelos se crean a veces formando divisiones más o menos arbitrarias. Lo que es continuo se subdivide en unidades separadas que tienden a separarse cada vez más. Luego, estas unidades tienden a perpetuarse. La división puede perdurar mucho después de que haya cesado su sentido, y también extenderse a áreas en las que carece de utilidad.*
6. *Hay una gran continuidad en el sistema. Una pequeña divergencia en algún punto conduce a una gran diferencia.*
7. *La secuencia u orden de la información de entrada desempeña un papel demasiado importante en el desarrollo de los modelos, dificultando la ordenación óptima de datos posteriores.*
8. *Hay una tendencia de pasar bruscamente de un modelo a otro en vez de conferir a la evolución de las ideas una transición más suave. Es como un tintero de dos posiciones:*

espacio cubierto de césped muy tupido. Pero descansó tranquilamente el viernes, el sábado y el domingo. El lunes esperó a que llegaran sus alumnos, y dividió meticulosamente el prado en cuarenta cuadrados, en cada uno de los cuales situó sistemáticamente a uno de sus alumnos. Empezaron a buscar la llave a las 8 de la mañana. Tras cinco minutos de búsqueda, uno de sus alumnos logró encontrar la llave” Carlos Eduardo Vasco, “Creatividad: perspectiva cognitiva”. Iº Congreso Internacional de Creatividad, Colombia, 1990. p. 31

no hay cambio gradual. Este cambio brusco ocurre cuando se pasa de un modelo estable a otro.

9. *A veces es difícil optar entre un modelo y otro; sin embargo, cuando se ha decidido, uno se acepta como válido y el otro se desecha completamente.*
10. *Existe una marcada tendencia hacia una “polarización”. Esto significa ir a uno u otro extremo en vez de mantener un punto equilibrado entre ellos.*
11. *Los modelos establecidos aumentan constantemente de magnitud. Como consecuencia de ello, los modelos individuales tienden a ser absorbidos e incorporados por otros más complejos que ejercen una función más dominante.*
12. *La mente es un sistema elaborador de modelos arquetípicos, que conforman también el pensamiento.*

Los procesos terciarios suponen continua autoorganización operativa de los diferentes niveles representacionales que componen las modelizaciones perceptivas, psíquicas y categoriales. Metabolismo implica descomposición y composición, una reorganización que supone un desmontaje de lo preexistente -preformaciones del sistema psíquico, de los sentidos, reglas de acción-, como un desmontaje de los nuevos estímulos medioambientales. Decimos metabolismo y no simbolismo, para devaluar la importancia del sentido, frente a las condiciones mismas de la deconstrucción recursiva de lo real.

Aynd Rand, desde una *psico-epistemología*, anotaba que el arte integra y aísla aquellos aspectos de la realidad que representan la visión fundamental del artista sobre sí mismo y sobre la existencia; y de entre el incontable número de concreciones -de atributos, acciones y entidades singulares, desorganizadas y aparentemente contradictorias de la realidad- un artista aísla las cosas que considera como fundamentales y las integra en una nueva concreción singular que representa una abstracción encarnada.²⁰⁹ Se trata, en efecto, de una recreación selectiva de la realidad emocional, perceptual y conceptual dada. Pero la selección no es previa a la operación metabólica: no hay una restricción preestablecida por una amplitud de campo. De hecho, no existe otra actividad en la que cualquier cosa, por insignificante que sea, pueda ser aprovechada, pueda formar parte de la “ecuación”. Por ello, nada en lo que se interese una persona creativa sería un tiempo perdido.

Los procesos terciarios, característicos por su transformatividad, promueven un juego a-estructural que produce la discreción de la estructura. Se trata de un “comportamiento contra-actitudinal”, el máximo estado de disonancia cognitiva. Los procesos terciarios incluyen una devaluación de los significados, de los nexos arraigados, de lo diferencial y de lo idéntico; Rozet ha denominado a esta devaluación, *anaxiomatización*²¹⁰, un proceso de desmontaje que libera los significantes, creando un espacio y un tiempo en suspensión que crea las condiciones para una recombinación inédita. Desde el punto de vista de Carlos Bousoño, la primera condición de la expresión poética es una “trasgresión de la norma lingüística”.

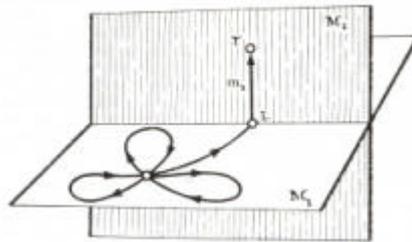
Los procesos terciarios no suponen simplemente una combinación de modelos, sino una descomposición de las estructuras de los modelos con el fin de que las diferentes partes de éstos se reordenen de forma distinta. El orden de percepción tiene una influencia decisiva en la forma que adquiere en los modelos, y al adquirir éstos carácter permanente es necesario descomponer sus partes para obtener una ordenación óptima de la información disponible. Para Rand, la función psico-epistemológica del arte se deriva de esa capacidad para conducir los conceptos humanos al nivel perceptivo de su consciencia y permitir asirlos directamente, como si fuesen percepciones²¹¹. Para Koestler, cada “matriz”, cada

²⁰⁹ Cfr. Aynd Rand, [19-20] cit. p. 26

²¹⁰ Cfr. I.M. Rozet, *Psicología de la fantasía*, Madrid, Akal, 1981, p. 131

²¹¹ [20].Ayn Rand Cit. pág. 27

plano de referencia, cada constelación semántica propia de cada significado, cada regla de acción: cada significado se comporta como un atractor, esto es, como un punto de estabilidad del sistema perceptivo. La tendencia perceptiva inercial conduce a los significados inscritos en los procesos psíquicos primarios y secundarios. En primera instancia, los procesos terciarios liberan a la mente de la adaptación a esos patrones, generando un flujo alejado de esos ciclos límite de equilibrio, de los significados. En cierto punto crítico de esas oscilaciones o suspensión desintegradora, se alcanza una bifurcación en la que el pensamiento se ramifica hasta encontrar referencias inéditas, alejadas del campo semántico correspondiente al material de partida. Cuando el flujo errático colisiona imprevisiblemente con otro plano, se produce lo que Koestler denomina “bisociación de matrices”: disociación y asociación simultánea. Esa bisociación estaría en el origen de toda sorpresa, de todo descubrimiento, de todo “instante de ver”. El metabolismo perceptivo terciario implica entonces estas fases de desequilibrio respecto a las matrices de partida, y de bisociación entre contextos de referencia suficientemente alejados pero susceptibles de ser vinculados al material de partida.



Este metabolismo supone ese grado de libertad que aleja el sistema de su inercia, de su hábito, pero tal ejercicio viene reforzado, como parte de los procesos terciarios, cuando se experimenta como producto del libre albedrío²¹².

Arte como resistencia al formalismo. El espacio categorial de las materialidades.

La complejidad, como medida del arte afecta tanto al material de partida, como a las operaciones elaborativas, a los productos y a sus efectos. Respecto a los géneros de pluralidad material coimplicados en la operación artística, cabe destacar el carácter irrenunciable de la multidimensionalidad característica de la materia tal y como es concebida por la actual filosofía de la ciencia: como *multiplicidad* (pasiva, dispersiva, extensa); como *cantidad* (realidad); y como *codeterminación* (gravitación) ...una naturaleza extraña al sentido común por su complejidad, su irreversibilidad temporal, su gratuidad (aleatoriedad), sus causalidades sin fin, su impredecibilidad, su resistencia a la formalización (caos), su acabamiento (2º principio de termodinámica)... En estos términos, se han determinado tres órdenes de materialidad²¹³:

²¹² “Los comportamientos que puedan justificarse como debidos a fuerzas externas, no sugieren un proceso de reducción de la disonancia, y por tanto el sistema de creencias no se ve amenazado” Michael Gazzaniga, *El cerebro social*. Madrid. Alianza, 1993. p. 197

²¹³ El escultor Jorge Oteiza, al ensayar una ontología particular para el “ser estético” en lo que denominaba su “*Ecuación Estética Molecular*” establecía una formulación que coincide con la clásica metafísica, que, en formulación del discípulo de Leibniz, Christian Wolff, se dividía entre una metafísica general y otra especial, dividida a su vez en cosmología (mundo), psicología (alma) y teología natural (Dios)... Este esquema de

- M1: Mundo físico, exterior: realidades físicas (materialidades dadas en el espacio y el tiempo cronológico).
- M2. Interioridad: realidades espirituales/psicológicas (materialidades antes dadas en el tiempo y el espacio imaginario)
- M3-Idealidad: realidades ideales/abstractas (materialidades inextensas y atemporales - incluidas en sistemas matemáticos, lógicos, lingüísticos o formales, pertenecientes al orden de lo simbólico)²¹⁴

M ¹	Ser REAL	mundo exterior Espacio/tiempo real	materias	empírico (existente)
M ²	Ser VITAL	realidad fenomenológica/psicológica Espacio/tiempo psicológico	contenido (función)	experiencial (cognoscible)
M ³	Ser IDEAL	realidades ideales/abstractas <i>materialidades atemporales (incluidas en sistemas matemáticos, lógicos, que no existen en el espacio y el tiempo)</i> (teología, geometría)	forma idea	simbólico (comunicable)

De acuerdo a esta triple modalidad material, la complejidad de la elaboración artística avanza como resistencia a los tres correspondientes modelos de formalismo:

- Formalismos primario: una reducción a M1, de modo que toda modalidad material se interpreta como modalidad de M1 (mecanicismo, empirismo, naturalismo)
- Formalismo secundario: La realidad entera se interpreta como una construcción psicológica, sea individual o social (solipsismo, expresionismo, sociologismo, contextualismo)...
- Formalismo terciario. La realidad entera se interpreta como determinaciones de una sustancia ideal, a una estructura abstracta que está por encima, que subyace a los hechos (M1) y a las percepciones internas (M2) (esencialismos, idealismo, abstraccionismo)...

El hacer saber del arte se resistirá a la pérdida de la tensión real/simbólico/imaginario (R.S.I.) Tal resistencia a una reducción categorial apunta a una disposición a la complejidad. Sería sencillo apreciar las consecuencias de las diferentes dimisiones formalistas a esa tensión de complejidad. Y quizá en ningún otro campo de saber esa resistencia se haya desarrollado históricamente, con la misma perseverancia.

El mantenimiento de la tensión R.S.I. supondría para el arte no renunciar a las pretensiones representacionales, en términos de la relación entre lo simbólico y lo real; ni a las pretensiones preformativas, en términos de la relación entre el imaginario y lo real,

tríadas queda aquí asimilado a la correspondencia que el psicólogo Jacques Lacan establecía entre lo real, lo imaginario y lo simbólico

²¹⁴ “siempre que pensamos tenemos presente en la consciencia alguna sensación, imagen, concepción, u otra representación, que sirve como un signo. Pero se sigue de nuestra propia experiencia que todo aquello presente en nosotros es una manifestación fenomenal de nosotros mismos. [...] primero, es signo para algún pensamiento que lo interpreta; segundo es signo por [en lugar de] un cierto objeto del que es equivalente en este pensamiento; tercero, es signo en algún respecto o cualidad, que lo pone en conexión con su objeto. [...] 26. Tenemos, así, en el pensamiento tres elementos: primero, la función representativa que le hace ser una representación; segundo, la pura aplicación denotativa, o conexión real, que pone a un pensamiento en relación con otro; y tercero, la cualidad material, o cómo siente, que da al pensamiento su cualidad.” Charles Peirce, *Un hombre, un signo*. pp. 100.101.105

como acción sobre la realidad; ni a las pretensiones plásticas, en la relación entre lo imaginario y lo simbólico.

pretensión		Tensión
LÓGICA	representacional	simbólico/real
ÉTICA	performativo	imaginario/real
ESTÉTICA	plástico	real/simbólico/imaginario

El arte, en tanto resistencia al formalismo, apuntaría a una síntesis no reductiva entre el ámbito representacional, plástico y performativo. Por ello, los tres parámetros que definen el espacio categorial de las materialidades se corresponden además con tres géneros de transformación (técnicas):

T ¹	REAL	obstáculo	(real)	Transformar físicamente cierto material
T ²	IMAGINARIA	identificación	(vital)	Resignificar afectivamente cierto material
T ³	SIMBOLICA	Falta	(ideal)	Establecer correspondencias de sentido

2. fortuna

“a lo real no le sobra ni le falta nada”

Si los procesos terciarios promocionan fenómenos de alta disonancia cognitiva, las nuevas percepciones deben ser rearticuladas para que el sujeto no quede sumido en un flujo de complejidades e incertidumbres excesivamente perturbadoras. La recuperación de un sentido de consonancia cognitiva, se relaciona con un *“sentimiento de Eureka”*²¹⁵, lo que Karl Buhler ha denominado la *“experiencia -¡ajá!”*²¹⁶, que implica un cambio característico de las estructuras cognitivas en cuestión. Según la psicología de la Gestalt, los problemas no resueltos tienen el carácter de “estructuras imperfectas”, pues se trata de estructuras con partes aparentemente perdidas o contradictorias entre sí. En general, los problemas se entienden como estructuras en desequilibrio: durante el proceso del pensamiento/acción productivo/a, se observan aumentos repentinos de equilibrio, que vienen a resolver un problema, una disonancia cognitiva, mediante una hipótesis, una verificación, una iluminación, una innovación o una comprensión, cuya armonía queda reflejada emocionalmente por medio de esa *“experiencia -¡ajá!”*, propiamente creativa -tanto en los campos del conocimiento, como de la experiencia y el goce. Ese advenimiento de una contingencia se llama fortuna, (τυχ?). Charles S. Pierce mantenía que el puro azar es fundamental en el universo, denominando a esta forma de pensar, “tychism”.

Como en la investigación policial, un artista puede tener los materiales, las referencias, los indicios morfológicos, retazos de solución, un estímulo, una causa, una pulsión, etc... Sin embargo, el desarrollo del proceso de trabajo puede ser, en general, bastante complejo e incierto. El artista puede tomar decisiones (sobre las pistas que hay que seguir, sobre los indicios que debe buscar o reconocer, etc.) y extraer conclusiones provisionales de la información siempre incompleta y conscientemente incompleta, de que dispone. Así, todo el trabajo infiere lo no observado a partir de lo observado. Nadie puede dar una garantía de que un proceso de trabajo artístico vaya a dar un buen resultado. Nadie

²¹⁵ ROGERS, Carl R.: *El proceso de convertirse en Persona*. Paidós Psiquiatría. Barcelona. 1984. p. 308

²¹⁶ BUHLER, F.: cit. por CRUMP, Thomas: *La antropología de los números*. Alianza Universidad. Madrid. 1993. p. 38. Esa interjección (“¡ajá!”) que alude al instante del encuentro con un entendimiento, coincide con el famoso “¡Eureka!” de Arquímedes, pero también con la interjección latina “HEUS” (¡Eh, hola!) que refiere a un encuentro, y que está emparentada con el “HEURETES”, el que halla o descubre (del griego “heurisko”-εὕρισκω)

podría escribir un tratado definitivo sobre la lógica de la producción artística. Pero eso no apunta a un atrincheramiento en cierta naturaleza misteriosa e irreductible. Pues nadie duda de que, por lo menos, en algunos procesos artísticos (los mejores) el resultado obtenido se corresponde convincentemente con una experiencia de la realidad similar en intensidad aunque inconmensurable e incomparable, con la que disfruta el espectador. Esto es posible porque la obra funciona como un acontecimiento-estímulo que performa la experiencia del espectador. Aún cuando no exista una metodología fundada en razonamientos a priori incuestionables, existen disposiciones que no son completamente arbitrarias, sino relativamente racionales y basadas en análisis detallados de la experiencia anterior. Sucede que la racionalidad de los métodos y de los procesos excede la lógica de la inducción y la deducción, pues opera sistemáticamente, con información faltante, otorgando un lugar sustancial en el proceso a la incompletud.

abducción, perlaboración.

“la ciencia sin epistemología -suponiendo que sea imaginable- es primitiva y desordenada. Sin embargo, tan pronto como el epistemólogo, que busca un sistema claro, se ha abierto camino en él, tiende a interpretar el contenido del pensamiento científico en el sentido de un sistema, rechazando todo lo que no encaja en él. En cambio, el científico no se puede permitir el lujo de llevar tan lejos su deseo de sistematicidad epistemológica [...] Por lo tanto, a los ojos del epistemólogo sistemático, debe parecer un oportunista sin escrúpulos”²¹⁷

Si la suerte no existe, sino las causas desatendidas, cabe preguntarse si es posible propiciar la fortuna. Gran parte de los experimentos y los argumentos de la heurística y de la invéntica –pensamiento lateral, pensamiento paralelo, pensamiento asociativo, pensamiento divergente, lógica fluida, métodos de inversión, métodos de incompetencia, brainstorming, trituración, superposición, listing, etc.- tratan precisamente de responder afirmativamente a esto. Cuando pensamiento, acción y emoción se encuentran deliberadamente adscritos al encuentro con la contingencia, al tiempo del sujeto, surgen las distintas formas de conjetura²¹⁸, pues la imposibilidad de conocimiento convoca al hacer saber a una operación adivinatoria, por cuanto opera con información faltante, desde los límites de la representación: “una escalada singular... cuyos ingredientes principales son la falta de fundamento, la ubicuidad y la fiabilidad”²¹⁹.

Pierce utilizó la palabra *musement*, para describir el estado mental de especulación libre e irreprimida, aunque no tan completamente nebuloso como la ensoñación fantástica, estado en el cual la mente se trava en “puro juego” con las ideas. En primer lugar *musement* supone el gozo inútil de un juego libre:

“cierta forma agradable de ocupar la mente que... no tiene otro propósito que dejar de lado todo propósito serio [...] un vívido ejercicio de los poderes propios, sin reglas, excepto la ley de la libertad misma”

²¹⁷ Albert Einstein, 1949. cit. P. 684

²¹⁸ “En ciencia, hay tres modos de razonar fundamentalmente diferentes: deducción (llamado por Aristóteles sinagoré o anagoré), inducción (la epagogé de Aristóteles y Platón) y retroducción (la apagogé de Aristóteles, mal interpretada debido a la corrupción del texto y en tanto mas interpretada traducida usualmente por abducción. Junto a estos tres, la analogía (paradeigma de Aristóteles) combina las características de la inducción y la retroducción” C. S. Pierce. Op. Cit., p 1.65

²¹⁹ Charles, S. Pierce. Op. Cit. Ms. 692

En segundo lugar, el procesamiento de la complejidad material real, imaginario, simbólica:

“un proceso por el que la mente busca alguna conexión entre dos de los tres Universos de la experiencia (a saber, Ideas, Realidad Bruta, Signos” [6.455]...comienza de manera bastante pasiva con la absorción de la impresión de un ángulo cualquiera de uno de los tres Universos. La impresión, sin embargo, no tarde en convertirse en observación atenta, la observación en meditación, la meditación en una vivaz comunión recíproca entre yo y yo. Si se deja que las observaciones y las reflexiones se especialicen demasiado, el Juego se convierte en estudio científico...” (6.549)

En efecto, tal estado mental es la primera etapa de la invención todos los ámbitos creativos en cualquier campo. Se medita acerca de todos los datos de importancia y después se les va dando vueltas en la cabeza con objeto de formar nuevas combinaciones en espera latente del misterioso chispazo de la comprensión profunda. Este chispazo es una contingencia afortunada que escapa de los modos de pensamiento deliberado formalizados por la lógica:

- a. La inducción consiste en partir de una teoría, deduciendo de la misma predicciones de los fenómenos, y observando estos fenómenos con vistas a comprobar lo aproximadamente que concuerdan con la teoría. Presupone que es verdad de todo un conjunto lo que es verdad de un número de casos del mismo, tomados aleatoriamente. Y muestra, en fin, que algo es actualmente operativo.
- b. La deducción prueba que algo tiene que ser.
- c. La retroducción, o abducción, es el proceso de formar una hipótesis explicativa. Es la única operación lógica que introduce alguna idea nueva; pues la inducción no hace más que determinar un valor, y la deducción desarrolla meramente las consecuencias necesarias de una pura hipótesis. Procede según el supuesto de que una característica, que se sabe que implica necesariamente un cierto número de otras, puede predicarse probablemente de cualquier otro objeto que tenga todas las características que se sabe que esta característica implica. Sugiere que algo puede ser²²⁰.

Deducción	Regla: todas las heridas graves de cuchillo producen hemorragia Caso: esta era una herida grave de cuchillo Resultado: había hemorragia
Inducción	caso: esta era una herida grave de cuchillo Resultado: había hemorragia Regla: todas las heridas graves de cuchillo producen hemorragia
Abducción	Regla: todas las heridas graves de cuchillo producen hemorragia Resultado: había hemorragia Caso: esta era una herida grave de cuchillo

La única justificación de la abducción es “que a partir de su sugerencia la deducción puede extraer una predicción que puede comprobarse mediante inducción, y que, si podemos llegar a aprender algo o a entender en absoluto los fenómenos, esto tiene que conseguirse mediante la abducción. Pues la “la abducción, a fin de cuentas, no es otra cosa que intentar adivinar”²²¹. Como ha sugerido Chomsky, sólo lo que se llama un “sexto sentido” derivado de la riqueza de experiencias en procesos terciarios, pone límites a las hipótesis admisibles. La abducción es un instinto que depende de la percepción inconsciente de conexiones entre diferentes aspectos del mundo, o, para emplear otra serie de términos, una comunicación

²²⁰ Cfr. Ch.S. Pierce: *Algunas categorías de la razón sintética*, en *Un Hombre, un signo*. P. 136

²²¹ 7.219; Cfr. Ms. 692)

subliminal de mensajes. Tal instinto promueve una certidumbre anticipada, basada en una elaboración de la información faltante²²².

El sujeto de los procesos terciarios asumen comportarse “como si” se conociesen todas las características requeridas a la determinación de un objeto o clase: Esto es, comportarse como si la información faltante estuviera disponible, tratar la información faltante como un agujero que se hace presente en el trabajo. Esta es precisamente la función del pensamiento hipotético: sustituir una gran serie de predicados, que en sí mismos no forman una unidad, por uno solo (o un pequeño número) que los implica a todos, junto (quizá) con un número indefinido de otros. Es, por tanto, también una reducción de una multiplicidad a unidad que posee todos los ingredientes de lo que hemos llamado recursividad autopoética. El argumento por analogía -razonar de particulares a particulares- deriva su validez de combinar las características de la inducción y la hipótesis, resultando analizable bien como una deducción o una inducción, bien como una deducción y una hipótesis. Peirce describe la formación de una hipótesis como un “acto de insight”: la sugerencia abductiva “viene a nosotros como un destello”

“la inferencia abductiva se cambia gradualmente en juicio perceptivo sin que haya una clara línea de demarcación entre ambos; o en otras palabras, nuestras primeras premisas, los juicios perceptivos, han de considerarse como un caso extremo de inferencias abductivas, de las que difieren por estar absolutamente al margen de toda crítica” (5. 181: cfr. 6.522, Ms. 316)

No hay paranormalidad en este “sexto sentido” propio de la abducción, sino que es consecuencia de la operatividad de los procesos terciarios. Como afirma Sherlock Holmes, “no hay nada más engañoso que un hecho obvio”. La observación de las minucias, la desconfianza ante las impresiones generales y ante todo lo que se da por supuesto... y sobre todo, el adiestramiento en darse cuenta de lo que se ve, desafiando el límite de la percepción, su punto ciego: desafiando el “no ver que no se ve lo que no se ve” ...son herramientas propias del método detectivesco, pero también del artístico.

Incluso si manejamos criterios estéticos como la belleza o cualquier otro valor que pueda asignarse como aquello de lo que el hace real, ocupan el lugar de una hipótesis; las nociones de belleza o las categorías de valor que pueden estar presentes en la mente del artista, funcionan como teorías desde las que el trabajo puede comenzar inductivamente. En todo caso, en el acto del arte, la “inducción es abductoria” (6.526) , en el sentido en el que Pierce habla de un “modelado especulativo” (7.196)

“En la inferencia hipotética, el complicado sentimiento de todo eso es reemplazado por un sentimiento simple de mayor intensidad, el perteneciente al hecho de pensar la conclusión hipotética. Ahora bien, cuando nuestro sistema nervioso es excitado de manera complicada, de modo que existe una relación entre los elementos de la excitación, el resultado es una alteración simple y armoniosa, que denomino emoción. Así, los diversos sonidos producidos por los instrumentos de una orquesta impresionan el oído, y el resultado es una emoción musical peculiar, muy distinta de los sonidos en sí. Tal emoción es esencialmente el mismo fenómeno de la inferencia hipotética, y toda inferencia hipotética comprende la producción de una emoción similar. Podemos decir, por consiguiente, que la hipótesis produce el elemento sensorio del pensamiento, y la inducción el elemento habitual.”²²³

²²² “la abducción arranca de los hechos, sin tener, al inicio, ninguna teoría particular a la vista, aunque está motivada por la sensación de que se necesita una teoría para explicar los hechos sorprendentes. La inducción arranca de un hipótesis que parece recomendarse a sí misma sin tener al principio ningún hecho particular a la vista, aunque con la sensación de necesitar de hechos para sostener la teoría. La abducción busca una teoría. La inducción busca hechos. En la abducción, la consideración de los hechos sugiere la hipótesis. En la inducción, el estudio de la hipótesis sugiere los experimentos que sacan a la luz los hechos auténticos a que ha apuntado la hipótesis” Ch. S. Pierce, op. cit. 7.218

²²³ Charles S. Pierce, op. Cit. 2. 643

errancia, la deliberación imperfectiva.

“Uno trata de copiar, y lo que le sale mal, es creación” (Alberto Rivadavia)

*“No queremos correr el riesgo de creer en la perfección, noción mortífera y estancadora, y de tender hacia ella en vez de creer en la evolución progresiva [...] presentamos aquí diversas obras imperfectas de muy diversos estilos pero coincidentes en más de un punto esencial: en su actualidad, su pasión íntima y su orientación al conocimiento. Aún no son quizá bastante imperfectas, pero confiamos poder dentro de poco mostraros otras que los sean aún más”*²²⁴

Dentro del programa psiqueurético, junto a la certidumbre anticipada, existe una deliberación imperfectiva: los procesos de apertura y descomposición de las constelaciones semánticas y experienciales que definimos como metabolismo, incluyen un error, una falla, una incompletud que posee todos los indicios de ser programática. En cierto momento de la cultura griega clásica, en previsión y como protección contra una eventual envidia de los dioses, se ensayó a introducir ligeras imperfecciones en las obras arquitectónicas y artísticas. De este modo, la autoridad de los dioses quedaría a salvo y éstos respetarían a los humanos. Estas imperceptibles imperfecciones suponen una resistencia contra la autoridad no ya de los dioses, sino contra la expectativa de una definición, de un cierre insuperable. La perfección supondría, en la fantasía griega, el reconocimiento de un insuperable.

Las desventajas adaptativas, en un contexto cambiante, pueden convertirse en claras ventajas; de hecho, la evolución consiste en esa oportunidad de sincronidad. Y recíprocamente, las ventajas adaptativas, aisladas de su contexto originario, pueden llegar convertirse en claras desventajas. Entonces las consecuencias del éxito evolutivo son además las causas del fracaso. Por ello cualquier veleidad sobre el destino de la evolución resulta fatuo. En ningún orden de la existencia se trata de acelerar la evolución, ni de dirigirla -ser más rápidos, más inteligentes...-, sino de participar en ella para dejarla ser, y dejarse ser en ella. Filogenéticamente, se cambia para permanecer. Por eso la eficacia evolutiva supone una apertura al error, un reconocimiento de lo impropio, de lo incorrecto, la suspensión deliberada del crédito y el descrédito. Ello comporta un principio heurístico fundamental: la experiencia es un obstáculo para la creatividad, e incluso la formulación del problema es un enemigo de su resolución. Tanto la experiencia (que supuestamente te informa de porqué algo no funcionará), como la formulación del problema (que predetermina cierta perspectiva, cierta percepción), son serios obstáculos para la acción creativa. La imperfección deliberada comporta todo un método, que la heurística y la invéntica han desarrollado, a través de diferentes técnicas -la exposición al azar, el método de las incompetencias, *brainstorming*, TAT, Roschard, *shifting*, *lateral thinking*, inversión, identificación, provocación... Todo ello tiende no sólo a no impedir errores en la transmisión de información, en la transcripción o en la traducción, sino a promoverlos a otorgarles un espacio, un lapso donde pueda suceder, promoviendo de este modo los saltos de nivel recursivos característicos de los procesos terciarios. En este sentido, lo erróneo y lo errático coinciden.

3. La producción de acontecimiento en lo real

“el acontecimiento debe no sólo sorprender al modo constatativo y proposicional del lenguaje del saber (S es P) sino que ni siquiera debe dejarse regir por el speech act

²²⁴ Juan Larrea, *La pasión y el conocimiento, como fundamento de una poética* (1926). Barcelona. “Versión Celeste”, Barral. 1970. pp. 307-312

performativo del sujeto. Mientras yo puedo producir y determinar un acontecimiento mediante un acto performativo garantizado, como cualquier performativo, por unas convenciones, por unas ficciones legítimas y un determinado “como si”, no diré, sin duda, que no pasa o no ocurre nada”²²⁵

Pensar es clasificar, es decir, operar frente a lo real según un orden por el que se unen determinadas cosas y se separan otras; toda acción se desarrolla, por otro lado, en un marco de clasificaciones. Pero en los procesos creativos algo sucede que excede el pensar. El arte no puede ser un arte de lo posible, sino acontecimiento de lo imposible en lo real, de la realidad de lo que no es ni verdadero ni es falso, de lo que es verdadero y falso. De ahí que no puede asimilarse al lenguaje, excepto si se reconoce que incluso el lenguaje existe como performativo, como interacciones de los participantes en lo que llamamos operar en el lenguaje, esto es, como coordinaciones de acción²²⁶, gestadas en la convivencia, resultado de interacciones recurrentes. Por ello el hacer acto del sujeto implica un hacer saber intersubjetivo:

“coordinación de coordinaciones de acciones en consenso, o sea, en el común saber (consenso: saber con otro) al convivir juntos el suficiente tiempo para que pueda esa recursión tener lugar”²²⁷

²²⁵ Derrida, *Khora*, p. 71

²²⁶ Cfr. Susana de Toca: *Psicologías cognitivas*. Madrid. Biblioteca Nueva. 1997. p. 43.

²²⁷ Susana de Toca: *Psicologías cognitivas*. Madrid. Biblioteca Nueva. 1997. p. 44

conclusión

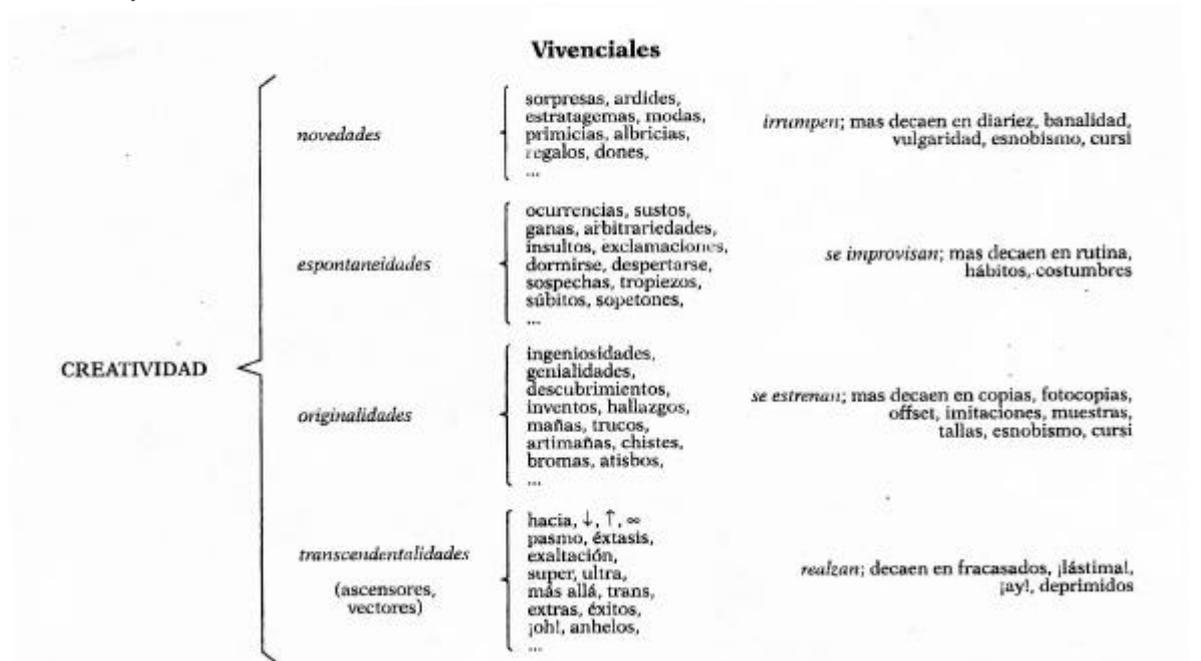
El arte es un fenómeno interpersonal que incluye aspectos perceptivos, afectivos y conceptivos; un fenómeno cognitivo y performativo que apela a las complejidades de un cuerpo sentiente, pensante, hablante, representante, imaginante ...situándose en el punto álgido de las complejidades orgánicas y estructurales. El arte es un proceso recursivo que genera complejidad. La recursividad permite la génesis de nuevas funciones y nuevas estructuras, pues la recursividad es un proceso que genera una variabilidad emergente. Por generar variabilidad es mutacional, pero al ser de nuevo tipo, habrá que considerarla emergente.

Puede ser identificado en función de dos parámetros básicos:

- a) el parámetro de la creatividad²²⁸, proceso heurístico de descubrimiento activo dentro de un campo fenomenológico complejo mediante procedimientos analógicos de recursividad, hiperestructurales, que acercan el arte a fenómenos de juego. En este sentido, la complejidad del arte equivale además a una resistencia a la inercia, esto es, a una distancia cualitativa máxima entre estímulo y respuesta.
- b) el parámetro del conflicto, factor de incompletud, de falla, de disenso, que apela a lo real como límite de la simbolización. En este sentido, el arte apunta a una manifestación de las complejidades psicoperceptivas y reales de la corporalidad

De este modo, la relación entre arte y saber es al mismo tiempo consustancial -pues no puede producirse sino como un modo de hacer saber y las tensiones implícitas que mantiene con la problematicidad de la verdad-, y paradójica -pues el saber implicado es efímero, cambiante, relativo e incluye una resistencia a la autoinmunidad. El arte existe en una relación en la que el saber (el sólo saber) se resta, se disuelve, se pone en cuestión, generando como resultado una forma de verdad nunca demostrable, no simbolizable que

²²⁸ Niveles y dinámicas de la creatividad. Juan David García Bacca.



apunta a un real tal y como puede ser accesible a un sujeto (a una verdad entre paréntesis). Incluye, por decirlo así, conocimiento y desconocimiento; saber y des-saber²²⁹

$$a-S=(v)$$

Así, el arte equivaldría a un saber (menos); pero no en el sentido de una ignorancia (deliberada o no), sino a un saber que se produce como resta, desde el arañazo faltante de lo real, de la incompletud, incluida como ingrediente activo, relevante y presente en la formulación. Al sólo saber no se le añade esa falta, ese factor añadido de complejidad

El saber en arte implica una experiencia cognitiva que incluye sin restricciones, fenómenos sensoriales, intelectuales y emocionales. Y hacer saber implica tanto una operación productiva de la que el saber es un resultado –aún cuando se trate de un saber efímero, cambiante, relativo-; como una operación de transmisión en la que el saber pertenece al espectador, sea un aficionado o un alumno. Como consecuencia, el arte opera como fábrica intersubjetiva de acontecimiento en lo real, y posee, así una vocación intrínsecamente social, política en el sentido más complejo del término. Es en este punto en el que *poiesis*, *polisis* y *didaxis* se manifiestan como una única operación.

a - S

²²⁹ “DES-SABER, desocupación de saberes [...] Ya no me interesa del saber más que el que he alcanzado a saber por mí. Somos cada uno nuestro propio saber único, si es que llegamos a saber algo que merezca la pena contar a los demás” J. Oteiza. *Ejercicios Espirituales en un tunel*. Zarauz. Hordago. 1984. p. 478