

Practicar la inestabilidad

Diálogos y acercamientos
desde la investigación artística

Natalia Calderón
Jimena Ortiz Benítez
coordinadoras

Practicar la inestabilidad

*Diálogos y acercamientos
desde la investigación artística*

Natalia Calderón
Jimena Ortiz Benítez
Coordinadoras



2018

Practicar la inestabilidad
*Diálogos y acercamientos desde
la investigación artística*

Primera edición 2018

Natalia Calderón
Jimena Ortiz Benítez
Coordinadoras

ISBN: 978-607-8445-93-6

Esta publicación se financia con recursos del
Instituto de Artes Plásticas del año 2018.
El contenido de este libro fue sometido
a revisión de pares.

Coordinación Seminario Permanente
de Investigación Artística. Natalia Calderón

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Dra. Sara Ladrón de Guevara
Rectora

Dra. María Magdalena Hernández Alarcón
Secretaria Académica

Dr. Ángel Rafael Trigos Landa
Dirección General de Investigaciones

INSTITUTO DE ARTES PLÁSTICAS

Mtro. Héctor Vinicio Reyes Contreras
Director

Mtra. Karla Karina Bernal Gómez
Administración

A quienes lo arriesgan todo al asumir el
compromiso del aprendizaje colectivo.

Presentación

El libro que a continuación se presenta, reúne los textos de distintos investigadores y artistas que reflexionan activamente sobre la relación entre el arte y la investigación. Desde distintas trincheras, los autores que congrega *Practicar la inestabilidad. Diálogos y acercamientos desde la investigación artística*, proponen elementos teóricos y metodológicos para cuestionar los presupuestos asumidos y naturalizados que encontramos una y otra vez en el campo de la investigación artística: ¿qué nuevos caminos se han abierto al desarrollar búsquedas reflexivas a través del arte? ¿Cómo son los nuevos escenarios que proyecta la investigación artística? ¿De qué forma se modifican los parámetros de validación y de legitimación de la investigación cuando el arte los dirige? ¿Cómo se están transformando las formas de producción artística en la actualidad a partir del concepto de investigación?

Una publicación como esta, que deambula entre las interrogantes arriba mencionadas, es de suma importancia para el crecimiento del campo que nos atañe no solo porque intenta dejar atrás el ensimismamiento del arte, aislado de otros campos de saber, sino porque busca problematizar las estructuras de pensamiento que nos sujetan y constituyen.

Actualmente existe un gran interés por explorar, de

forma productiva, ideas como la relación entre imagen y texto, en tanto vía de conocimiento, o las zonas de contacto entre creación y teoría. El Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana es perfecto ejemplo de ello. Creado en 1977, gracias a la gestión del maestro Carlos Jurado, inició como un espacio de producción artística que buscaba, a partir de la experimentación, generar investigación.

Dicho impulso inicial ha permeado la misión del Instituto hasta nuestros días al aspirar a darle otra salida a las posibilidades de la producción artística. La cualidad investigativa que atraviesa los objetivos del mismo ha permanecido a lo largo de los años al explorar diversos formatos, no únicamente visuales, en miras a la construcción de significado y de saberes, así como su sistematización.

El Seminario Permanente de Investigación Artística (SPIA) del Instituto de Artes Plásticas (IAP) de la Universidad Veracruzana, inicia en septiembre de 2017, en el mismo tono experimental y de exploración. Con la intención de poner sobre la mesa algunas reflexiones que ya resonaban en el contexto artístico universitario de Xalapa, el SPIA ha consolidado, en este primer año, no solo una indagación constante sobre los límites de la investigación artística desde el punto de vista teórico, sino también ha explorado otros caminos metodológicos que cuestionan las estructuras estipuladas como las únicas válidas para la construcción de conocimiento, a partir de la producción artística.

El SPIA consiste en un grupo de alrededor de trece personas que desarrollan cada una un proyecto artístico. Es así que desde el campo del hacer, se generan nuevas formas de pensar, mismas que no se restringen al ámbito individual en tanto son puestas en común; de tal suerte que el Seminario difumina las fronteras entre saberes, conocimientos y propuestas creativas.

Este mismo espíritu animó el *1er Encuentro de Investigación Artística. Sentidos In/Estables*, realizado en junio de 2017. A lo largo de dos días, los miembros del SPIA e investigadores invitados entablaron un diálogo intenso y crítico, el cual reflejan los escritos contenidos en este libro.

Practicar la inestabilidad. Diálogos y acercamientos desde la investigación artística es, en ese sentido, un documento valioso e indispensable para nuestra comunidad académica y artística puesto que plantea interrogantes relativas a nuestro quehacer, de las que es imposible mantenerse al margen. Contribuye, además, a construir un debate sobre la función de las artes y su viabilidad de generar conocimientos e incidencias significativas.

Al incentivar proyectos como este, esperamos contribuir a los objetivos sustanciales de la Universidad Veracruzana y abrir nuevas líneas que incidan en la discusión actual del ámbito artístico.

Vinicio Reyes Contreras
Instituto de Artes Plásticas

Introducción

*Natalia Calderón
Jimena Ortiz Benítez*

Practicar la inestabilidad. Diálogos y acercamientos desde la investigación artística es el resultado del trabajo conjunto de un equipo de personas que, desde distintos ámbitos, se sumaron para su elaboración y con quienes estamos muy agradecidas.

Por un lado, el trabajo invaluable de gestión y administración que la maestra Karla Bernal Gómez realiza para el Instituto de Artes Plásticas, con el apoyo de Carolina Hernández Rodríguez y Mayra Hernández Medina.

De igual modo, queremos reconocer la labor del Instituto de Artes Plásticas, bajo la dirección del maestro Vinicio Reyes Contreras, y de la Universidad Veracruzana que incentivan la realización de proyectos como este.

A los integrantes del SPIA, Joyce, Laso, Jimena, Porfirio, Ruth y Francisco —quienes estuvieron durante el 1er Encuentro—, a los que se han integrado recientemente y a quienes han pasado por aquí y nos han dejado afectados con su pensar. A cada una y cada uno, muchas gracias por compartir su energía, su mirada, su saber.

A los investigadores invitados, por haber nutrido nuestro trayecto con sus ideas, sus motivaciones y sus re-

flexiones, entre ellos, Brenda J. Caro Cocotle, quien revisó detalladamente los textos aquí compilados.

A todas y a todos los que han colaborado en algún momento con este espacio y nos han regalado su pensar o su hacer, les agradecemos la sincronización del complejo engranaje que requiere esta publicación.

Al ser un trabajo colaborativo, el libro que se presenta a continuación deriva de sucesos, intereses y metas muy variados.

En primera instancia, está formado con la recopilación de los escritos de algunos de los participantes del *1er Encuentro de Investigación Artística Sentidos In/estables*, que tuvo lugar en la Galería de Arte Contemporáneo de Xalapa, Veracruz, el 27 y 28 de junio de 2018. Es por ello que *Practicar la inestabilidad. Diálogos y acercamientos desde la investigación artística* cuenta con una diversidad de textos que se engarza, cuando menos, con la procedencia geográfica de los partícipes. Las posturas teóricas y epistemológicas, como se verá, también marcan sus diferencias. No obstante, los tópicos de la investigación artística, las prácticas y la teoría sobre arte, las distintas metodologías y las relaciones institucionales (extra o interacadémicas), entre otros, consolidan un eje que vincula los escritos recopilados.

En un segundo lugar, esta publicación deriva de nuestro interés por llevar a cabo un ejercicio donde mostremos los procesos de investigación sobre arte realizados al interior del Seminario Permanente de Investigación Artística. Es, en cierto grado, un punto de llegada de la labor realizada durante el primer año del Seminario. ¿Qué hemos aprendido de las experiencias en común? ¿Cuáles han sido las transformaciones experimentadas en el terreno de la producción de conocimientos? ¿Desde qué lugares nos relacionamos con la investigación artística? Las anteriores son preguntas que hemos recopilado a lo largo de dicho

periodo, y que compartimos a fin de que acompañen al lector en su recorrido a través de estas páginas.

Finalmente, esta publicación busca conformar un espacio de diseminación que alineado junto a la exposición “Sin Marco”, presentada en la Galería Fernando Vilchis durante el mes de enero de 2018, y al *1er Encuentro de Investigación Artística Sentidos IN/estables*, nos coloque en la aventura de ensayar y organizar nuestras ideas de manera conjunta. Esta vez exploraremos un formato escritural, a partir del cual procuraremos imbricar la teoría y la práctica en un mismo cuerpo: el del texto.

Consideramos importante narrar cómo surgió el SPIA y cuáles han sido sus aspiraciones y logros a lo largo de 2017 y 2018. El Seminario se conformó cuando Natalia Calderón convocó la participación de personas interesadas en el terreno de las artes y la indagación. Así, se conjuntó un grupo de miradas dispares, constituido por artistas, investigadores de otros campos, profesores, alumnos y exalumnos.

Comenzamos a reunirnos desde septiembre de 2017, los miércoles por la tarde, en el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Se trata de un equipo de trabajo, un círculo de investigadores (algunos en formación), más que un grupo de estudiantes. Bajo la influencia de las pedagogías críticas y culturales, procuramos alejarnos de los roles acartonados de las jerarquías educativas para sabernos agentes implicados en la producción de conocimiento.

Las sesiones de los miércoles han sido siempre turbulentas, acaloradas discusiones en las que no solo se revisan las lecturas acordadas, sino que construimos puentes conceptuales, antes inexistentes, entre las teorías seleccionadas y los proyectos de investigación de cada uno de nosotros. Un objetivo claro del SPIA y de la investigación artística es cuestionar los preceptos asumidos como esta-

bles y que hemos naturalizado, mismos que al desestabilizarse, no nos dejarán inmóviles.

El trabajo inicial del Seminario consistió en el trazo de ejes conceptuales, los cuales se han ido desviando y reubicando según los intereses y campos de trabajo de sus miembros. Revisamos tres pilares que, a manera de introducción, nos sirvieron como posicionamiento y punto de partida respecto a la investigación artística: comenzamos por una *introducción al arte contemporáneo*, el concepto de postproducción e intervención en el escenario cultural; luego, seguimos con una *introducción al pensamiento disruptivo*, los conocimientos situados y la deconstrucción de la ciencia como único paradigma legítimo y, finalmente, abordamos una *introducción a la investigación artística*, con la intención de plantear una forma de generar nuevos conocimientos a partir y a través del arte. Este acercamiento teórico y práctico ha reclamado desdoblarse su proceso, visibilizar la toma de decisiones y validar nuevos saberes no solo hacia el campo artístico, sino en relación con los demás campos. Es decir, recurrimos a la investigación artística como una forma de conocer y compartir conocimientos válidos y valiosos.

Una vez ya labrado el terreno introductorio, continuamos el programa del Seminario con el análisis de un conjunto de referencias que desbordan los supuestos límites del arte tradicional hacia otros ámbitos; para ello, fueron organizadas en bloques temáticos: Nuevas perspectivas y la imagen contemporánea; Narrativas y ficciones; El compromiso político del arte; Prácticas corporales y performáticas como lente epistemológico y Anticartografías y pensamientos del Sur. Este ordenamiento o constelación de intereses nos ha colocado en la frontera con otros espacios del saber, al mismo tiempo que nos ha servido como eje transversal de problematización.

Además de las lecturas compartidas, cada integrante del SPIA desarrolla un proyecto de investigación artística,

que Natalia —en su función de coordinadora— acompaña y guía para encontrar, en el infinito mar de posibilidades, un camino que le permita encausarse hasta su materialización. Juntos, y como parte de la investigación misma, buscamos formas apropiadas para la diseminación del proceso de toma de decisiones: producción artística, producción textual y diagramas que los relacionen. Los diagramas tienen una importante función en la metodología del Seminario, pues finalmente el objetivo de la investigación es generar una zona de cruces entre campos o ideas disímiles.

En el SPIA hemos reflexionado sobre asuntos que no son nuevos, pero que sí nos afectan de manera distinta al ponerlos en común. Pensar con el cuerpo, pensar desde el movimiento, reflexionar sobre nuevas formas de aprender y compartir el conocimiento y construir otros saberes de manera conjunta, por ejemplo, han derivado en la producción de una metodología flexible y corporeizada en dependencia del proyecto de cada partícipe. Acaso pudiera hablarse de diversas metodologías que tienen por fondo las mismas lecturas, dialogadas, discutidas, defendidas o dejadas de lado. En resonancia con las historias de vida, los marcos teóricos y metodológicos de cada uno, la elaboración de los proyectos artísticos personales y la toma de posición —cercana o distante— respecto a los textos, resultan componentes fundamentales que nos encaran a una toma de decisiones consciente y, por ende, comprometida, tal y como Marina Garcés apunta en *Un mundo común* (2013):

El compromiso, cuando nos asalta, rompe las barreras de nuestra inmunidad, nuestra libertad clientelar de entrar y salir, de estar o no estar, de tomar o dejar tanto cosas, como personas, como situaciones [...] Nos incorpora un espacio que no controlamos del todo. [...] Nos encontramos implicados en una situación que nos excede y que nos exige, finalmente, que tomemos una posición. Tomar una posición no es solo tomar partido (a

favor o en contra) ni emitir un juicio (me gusta, no me gusta). Es tener que mentar una respuesta que no tenemos y que, sea cual sea, no nos dejará iguales (p.63).

Asumir el compromiso significa, entonces, asumir las consecuencias epistémicas y políticas de dejarnos afectar. Lejos de una dinámica de educación-dominación, se trata de navegar al lado de las distintas posturas a decir de un tema, en una lógica similar a la adoptada por Michel Maffesoli (1997, p. 22) cuando propone “un pensamiento de acompañamiento, una <metanoia> (que piensa al lado), por oposición a la <paranoia> (que piensa de una manera dominante) propia de la modernidad”.

Con esos presupuestos, nos observamos en un continuo ejercicio de construcción de un espacio para la indagación y el análisis de los procesos de investigación artística. Se trata, en buena medida, de un espacio-ensayo elaborado en la marcha y el cual habilita la reflexión desde nuevos órdenes que tienden hacia la mixtura de diversos campos del saber. Con una intención integradora —a cuyo cargo queda solventar las discrepancias que todo grupo suele presentar— el SPIA tiende hacia la visibilidad de la diferencia, sea postulada desde un nivel “teórico”, sea aquella experimentada desde los propios cuerpos de cada una. Acaso dicha labor logra ensayar una dinámica distinta a la disciplinaria, cuyo designio reside en la fabricación de cuerpos sometidos, ejercitados y, en una palabra, dóciles.

Sin embargo, ensayar la in-disciplina no significa olvidar que estamos en continua correspondencia con otros. En ese sentido, consideramos relevante mencionar una de las características de la investigación artística: la de no dejarnos ilesos. Por una parte, al implicar y revisar nuestros presupuestos teóricos y metodológicos a la “luz” de la mirada de otro integrante —quien puede o no concordar con nosotros—, se extiende la invitación a formar parte de un diálogo donde se juega la propia posición, las

creencias, las ideas, los argumentos, las propuestas y, hasta cierto punto, las identidades. Por otra parte, al iniciar un proceso de investigación artística que implica la muestra de la toma de decisiones en *cada parte del proceso*, nos hallamos obligados, como investigadores e investigadoras, a dar cuenta y argumentar el porqué de tal o cual elemento, disposición, recorte, aumento, modificación, síntesis, etc. Ello nos retorna nuevamente a poner en la mesa de debate aquello que teníamos como verdad “única”, “individual”, “inamovible” —e incluso “universal” u “objetiva”— y dialogar. Al descolocarnos del lugar de certezas y situarnos en otra(s) posición(es), el firme suelo de la certidumbre se agrieta y accedemos a un sitio sin horizonte fijo. Caemos en caída libre.

La desorientación se debe en parte a la pérdida de un horizonte fijo. Y con la pérdida del horizonte comienza también la retirada de un paradigma estable de orientación que ha establecido a lo largo de la modernidad los conceptos de sujeto y objeto, de tiempo y de espacio. Al caer, las líneas del horizonte, estallan, giran y se superponen (Steyerl, 2014, p. 17).

Como menciona la videasta Hito Steyerl, la dislocación, esa pérdida de piso, esa sensación de caída, puede ser sofocante, angustiante y terrorífica; pero también puede ser liberadora en tanto que apertura un espacio para la experimentación de otras dinámicas, acaso menos jerárquicas, dualistas y tendientes a la especialización. Dicha dislocación también posibilita un dispositivo de construcción de nuevas subjetividades, cuya bisagra vincula un sentido teórico y una disposición práctica, dejando como ancla provisoria al sujeto, su cuerpo y la producción de sentido que de ahí pueda emerger.

Así, colocamos nuestro cuerpo y subjetividades como eje de la producción de conocimientos, situados por principio y fin. Donna Haraway, al respecto, menciona:

Lucho a favor de políticas y de epistemologías de la lo-

calización, del posicionamiento y de la situación, en la que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr conocimiento racional. Se trata de pretensiones sobre la vida de la gente, de la visión de cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza (1995, p. 335).

En ese mismo orden de ideas, ella también propone emplear una “doctrina de la objetividad encarnada que acomode proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos” (*ibid.*, p. 324), a los cuales denomina *conocimientos situados*. Estos son definidos como aquellos conocimientos cuyo objeto es “representado como un actor y como un agente, no como una pantalla o un terreno o un recurso, nunca como esclavo del amo que cierra la dialéctica en su autoría del conocimiento <objetivo>” (*ibid.*, p. 341).

La labor del SPIA, por ende, se suma a la producción de un conocimiento que se sabe incompleto, parcial, en continua revisión y útil en su breve temporalidad. Apostamos por una “ciencia del sucesor”, dedicada al acompañamiento contemplativo de lo que analiza y no tanto a la síntesis, reducción y generalización de sus objetos de investigación. Esta ofrece, además, “una versión del mundo más adecuada, rica y mejor, con vistas a vivir bien en él y en relación crítica y reflexiva con nuestras prácticas de dominación y con las de otros” (Haraway, 1995, p. 321), a la par que habilita la posibilidad de redactar un discurso, desde el tiempo presente, para un lector futuro y todavía desconocido, con la esperanza de que lo hallará provechoso.

Así, a manera de un cuerpo continuado que concatena distintos sentidos elaborados alrededor de ejes temáticos, es que el SPIA *se toca* con los discursos de otros investigadores, empleando el cuerpo de este libro como espacio donde se tejen las distintas aproximaciones que cada autor relaciona de la investigación artística con su

proyecto. Se trata de un conjunto de siete apartados que consideramos enriquecedores para el campo académico y artístico.

1. **Ejes de desarrollo en la investigación artística: gestión de contenidos, metodologías, pedagogías.** Giovanna Castillejos Saucedo y Nizaí González Machado elaboran una relatoría del proyecto Investigación Artística en la Universidad Autónoma Metropolitana que han llevado desde hace dos años, el cual les ha permitido reflexionar sobre los préstamos entre investigación y práctica artística. Finalmente, vinculan su análisis con algunos postulados de la pedagogía crítica. Su texto es abordado a partir de su experiencia grupal y desde la perspectiva del aprendizaje colectivo.
2. **Seminario Permanente de Investigación Artística: Bitácora de un sonámbulo en el zoológico.** Porfirio Carrillo Castilla (integrante del SPIA) realiza un recuento personal sobre su vivencia dentro del Seminario, al relatar cómo ha experimentado una deconstrucción de sus presupuestos teóricos iniciales. Las ciencias naturales y la biología, irrumpidas tras el paso por la investigación artística son cuestionadas desde una nueva mirada.
3. **Dossier; encuentros colaborativos. Una estrategia de arte disidente para investigaciones en común.** César Cortés Vega sostiene que desde los proyectos colaborativos es posible construir un espacio para la reflexión sobre las identidades comunes. En *Dossier; encuentros colaborativos* ha conformado un terreno fértil para la investigación y la acción. El proyecto ha explorado y se ha nutrido con otros métodos y formatos, en dependencia de las locaciones donde se ha llevado a cabo, desde 2013 y hasta la fecha.
4. **Recuerdos compartidos. Imagen común.** Joyce Martínez Medrano (integrante del SPIA) encuentra

en las fotografías de infancia un pretexto para narrar sus vínculos familiares. Es en este proceso investigativo, que se percata de que estos vínculos no solo son personales sino sociales. A partir de ello, elabora una propuesta visual e investigativa que tiene como fin develar aquello que nos es común.

5. **La experiencia desde el cuestionamiento en colectivo. Algunas reflexiones desde el ICDAC sobre investigación artística.** Jarumi Dávila narra su trabajo como profesora de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México, en conjunto con el grupo de investigación *Intervenciones Críticas Desde el Arte Contemporáneo*. A partir de su experiencia en la educación en las artes, rescata a la creación artística como un proceso de producción de conocimiento.
6. **Trans-citar la periferia.** Luis Alberto Sánchez Ortiz / LASO (integrante del SPIA) juega con la idea del desplazamiento entre el espacio físico y el espacio del texto. Recorre las fronteras ficticias entre el centro y la periferia de la ciudad de Xalapa y, a partir de la producción de una documentación cartográfica, genera una tensión teórica que lo deja perdido entre lo textual y lo territorial.
7. **Arte, Creación e Investigación. Sobre el proceso creativo en el arte.** Natalia Juan Gil nos comparte un nuevo enfoque para complejizar la investigación artística. A través de un marco teórico deleuziano, nos aporta nuevas herramientas que concilian y diferencian el arte y el pensamiento.

Bibliografía

- Garcés, Marina. (2013). *Un mundo común*. Barcelona, España: Ediciones Bellaterra.
- Haraway, Donna Jeanne. (1995). «Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial». En *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza* (pp. 313-346). Madrid: València: Cátedra: Instituto de la Mujer; Universitat de València.
- Maffesoli, Michel. (1997). *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona, España: Paidós
- Steyerl, Hito. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.

Ejes de desarrollo en la investigación artística: Gestión del conocimiento, metodologías, pedagogías

*Giovanna Castillejos Saucedo
Nizaí González Machado*

Introducción

El presente texto es una síntesis analítica de las fuerzas que motivaron y han sido eje del trabajo de Investigación Artística en la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco (UAM-X), a lo largo de dos años, entorno en el que se han realizado publicaciones para revistas de investigación, se ha participado en congresos nacionales e internacionales y se ha coordinado una exhibición colectiva. Actualmente, editamos un libro con estos resultados para su próxima publicación.

Nos hemos descubierto en un proceso de prácticas colectivas y comunitarias, hallazgo posible por diversos factores que no acabaríamos de nombrar pero de los cuales podemos cuando menos mencionar la “creación de sentidos” en torno al modo en cómo llevamos a cabo la investigación. Esto supuso un primer señuelo para ganarnos la confianza de profesores-investigadores, estudiantes, arquitectos, artistas del performance, artistas visuales, diseñado-

res, sociólogos, politólogos, entre otros y su permanencia dentro del proyecto.

Nuestra experiencia con la investigación artística ha sido, cuando menos, un tormento —uno gustoso en todo caso—. El tormento lo ha sido en la medida en que emprendimos un ejercicio de pensamiento para superar los límites de conocimientos que cada una de nosotras tenía. Estos debían debilitarse para emprender otros modos de leer, verbalizar, expresar, reflexionar, organizar y crear, entre otras cosas.

De igual manera, debíamos romper, en lo posible, con la comodidad de la jerarquía en la relación enseñanza-aprendizaje: llevar a cabo esta relación de modo que nosotras —en el papel de docentes— participáramos del saber común que se creaba continuamente y que los participantes —en el papel del alumno— asumieran un rol activo en la dirección de los contenidos que se analizaban.

Provenimos de sistemas clasificatorios —la educación superior dividida en áreas, especialidades y campos laborales— que funcionan muy bien para la formación de profesionistas (o especialistas) que restringen su humanidad en perfiles académicos, territoriales o proyectuales, acordes con los planes que otras generaciones ya han puesto en marcha décadas atrás.

La investigación artística, como fenómeno de la educación, se ha dado a la tarea de desafiar los límites clasificatorios del conocimiento, bajo la estrategia más sutil de hacer suceder lo artístico en cada una de estas divisiones; es decir, no se opone frontalmente a la división sino que a cada fragmento lo hace partícipe de su acontecer. La investigación artística no es un fenómeno paradigmático, es una “idea fuerza” (Núñez, *et. al.*, 2006, p. 6) que yace en un ejercicio de conciencia siempre en devenir.

Para poner en desarrollo esta proposición, formulamos una serie de programas formativos y autoformativos de Investigación Artística; dos de ellos fueron llevados a

cabo en formato de curso-taller y uno más en formato de seminario. La elección de la primera modalidad obedeció al interés por ponderar que, aunado al análisis y discusión de textos de modo colectivo, el ejercicio material y técnico de creación artística debía suceder simultáneamente. La segunda tuvo por objetivo analizar el acontecer artístico desde la perspectiva de las ciencias sociales, lo cual nos permitió distinguir la crisis humanista en la que nos encontramos, así como nuevos enfoques epistémicos y dispositivos teóricos y técnicos para el acontecimiento artístico.

De la anterior experiencia, queremos dar cuenta de las fuerzas clave que permitieron su continuidad. Para ello, dividimos el presente documento en tres apartados.

El primero trata sobre la gestión del conocimiento, con ello nos referimos a la tarea de indagar, reflexionar, dialogar y seleccionar la literatura; diseñar prácticas creativas y colectivas y presentar y exponer las relaciones que implican nuestras prácticas y elecciones teóricas y técnicas.

El segundo apartado alude al enfoque bajo el cual fueron realizados cada uno de los métodos usados para la investigación. Estos derivaron de abordar y analizar las relaciones dadas en el proceso investigativo de cada participante: sujeto/objeto, sujeto/realidad, subjetividad/objetividad, teoría/práctica, reflexión crítica/producción y producción/realidad.

Las metodologías resultantes permitieron profundizar en reflexiones, aperturas, desbordamientos y precisiones a la teoría que cada participante presentaba. Las cualidades no estructurales, relacionales y cambiantes de cada propuesta permitieron la integración de otras perspectivas no esperadas como el recuerdo, el sueño, la evocación, entre otros; guías que nos han servido para entendernos como actores/productores. Nos encontramos con una trama de sentidos compleja; pero en los mo-

dos de confrontación y resolución de conflictos a título individual, se vislumbran nuevas posibilidades de producción en la investigación artística.

En el tercer apartado exponemos las construcciones teórico-prácticas que desarrollamos; las ubicamos muy concretamente como dispositivos de enseñanza/aprendizaje para la elaboración de nuevo conocimiento y relaciones socioculturales. Dicho planteamiento traza un puente evolutivo en nuestra propuesta de investigación artística: del diseño de rutas metodológicas al desarrollo de pedagogías críticas.

Abordamos estos dispositivos como rutas prácticas, en su continuo desdoblamiento metodológico, con la posibilidad de brindar un diagnóstico pedagógico de los contextos en los que se lleva a cabo una práctica de investigación artística. Vinculan el quehacer de la comunidad universitaria con la responsabilidad de asumir posturas respecto a las realidades de nuestro país, así como de exponer propuestas que desde el desarrollo de un enfoque artístico e investigativo, supongan aportes concretos al devenir de nuestras sociedades.

Gestión del conocimiento

Ante el impulso, siempre presente, de referir a la génesis europea de la investigación artística o de volver a hacer presente su reivindicación epistémica, en este apartado nos interesa exponer el origen de su emergencia en el contexto de la UAM-X. Lo desarrollamos como una tarea de gestión pues se realizó una serie de actividades que implicaron el uso de la infraestructura teórica y cultural de la institución para consolidar un proyecto.

La resolución que presentamos como urgente y primordial fue *reivindicar la educación para el arte y el diseño bajo la premisa indisoluble de una formación en torno a la sinergia entre investigación y praxis*. Aunque tal proposición existe actualmente como fundamento del modelo

educativo de esta institución, en las prácticas docentes e investigativas no se esclarece. Para evidenciar este fundamento, nos remitimos a dos ejes, sobre los que marchó continuamente el proyecto: el pensamiento situado y la universidad como horizonte.

El pensamiento situado refiere a las articulaciones materiales e inmateriales, discursivas, ideológicas, culturales y económicas que producen un pensar y, simultáneamente, un pensamiento, el cual tiene la capacidad de dar cuenta y producir las determinaciones anteriores: un pensamiento producto y productor de una realidad determinada. La noción se desprende de la proposición del Dr. Alberto López Cuenca en torno a un conocimiento situado.¹ A continuación transcribimos lo expuesto en la sesión del 21 de septiembre de 2015:

El conocimiento situado es una idea de conocimiento como un proceso sociotécnico [...] cualquier proceso de conocimiento es un proceso complejo, social y técnicamente complejo. En el caso del conocimiento científico, a Bruno Latour [...] lo lleva a acuñar la idea de actante y la teoría del actor red, ideas que nos permitieron reflexionar sobre el conocimiento permanentemente articulado en una red y la técnica imbricada con aquellos que hacen investigación. Los propios objetos de estudio están co-constituídos por dispositivos teóricos y técnicos.

La segunda idea que permite acercarse al conocimiento situado es cómo esa red —esa interconexión entre sujetos, técnicas, teorías, instituciones, prácticas, aplicaciones, el mercado— hace que nosotros, al ejercer un ejercicio de conocimiento, una investigación cualquie-

1 La exposición de esta proposición tuvo lugar durante el *Laboratorio de Investigación Artística II. Situar los cruces entre teoría y praxis*, seminario que se llevó a cabo de agosto a diciembre del 2015 en el Museo Universitario Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México. Este fue coordinado por el Dr. Iván Mejía R. y la curadora Sofía Olascoaga.

ra, está situada parcialmente. La red de la que habla Latour no nos es dado compartirla en su completud. Nosotros estamos posicionados en algún lugar de esa red, donde la teoría llega traducida, donde los dispositivos están pirateados, las becas escasean, etc. No por ello es un conocimiento necesario [sic], derivativo, incompleto; es un conocimiento situado, va a producir su propio conocimiento [...]

El segundo eje tiene el afán de fijar un devenir al proyecto pretendido en torno a la idea de *universidad*. Aunque el tema de la institución no es sencillo o breve, queremos presentar los términos en los que se figuró una práctica pedagógica de investigación artística con respecto al modelo educativo de esta institución. Primeramente, se asumieron, en diálogo, las dicotomías profesor-alumno, sujeto-objeto, teoría-práctica, arte-ciencia, entre otras. Luego, se articularon las actividades de lectura, participación y práctica en torno a un objeto de transformación.² Posteriormente, incorporamos a este dinamismo la consideración de que todos los participantes somos acontecimiento de la investigación, en la medida que vertimos al servicio de la colectividad nuestros saberes conceptuales y técnicos para la conformación de un entorno común.

Estas nociones nos condujeron a la formulación de una incipiente idea de universidad que esperamos contribuya, en algún futuro, a la renovación de las prácticas institucionales. En ella, principalmente, se pondera el vínculo de la cultura universitaria con las localidades que la rodean, por medio de actividades de participación en la

2 Además de referir al objeto de estudio, el objeto de transformación refiere a la conformación de metodologías y estrategias íntimamente entramadas con una realidad social en crisis y en constante cambio. Para profundizar en la relación de la investigación artística con el Sistema Modular, en el que se aborda la importancia del objeto de transformación véase: Castillejos Saucedo, Giovanna; González Machado, Nizaí (Coords.). (2016) "Investigación Artística: reflexión colectiva, intervención experimental". *Diseño y Sociedad*, no.40, Primavera, pp. 50-59.

“producción, transferencia, evaluación, adaptación y aplicación de conocimientos” (Núñez, *et.al.*, 2006, p. 10).

Sobre la base de este panorama general es que resulta importante hablar de la tarea de gestionar el conocimiento. Uno de los aspectos a considerar en esta fue comprometernos con la atención, renovación y cuidado de los intereses de la comunidad de la División de Ciencias y Artes para el Diseño (CyAD).³ Como su nombre lo indica, es el diseño en torno al cual están articuladas las tareas de docencia, investigación y servicio; ¿de qué manera la investigación artística podría darnos luz en torno al diseño?

Ambos, arte y diseño, comparten los procesos de creación, experimentación y producción, los que aunados con la investigación, permiten dar cuenta de un modo de pensamiento en el que las destrezas y experimentaciones técnicas devuelven un saber conceptual y categórico, entendiéndose, simultáneamente, que los fundamentos y exploraciones teóricas y literarias impulsan el trabajo material. Así, tuvo cabida el primer curso-taller: “Teoría y técnica de la representación conceptual. Introducción a la Investigación Artística”.

A grandes rasgos, se abordaron las siguientes interrogantes: ¿es posible dar cuenta de la búsqueda de sí mismo en el diseño? ¿Este conocimiento es relevante para la sociedad? ¿Qué significa y qué implica apropiarse, no solo del conocimiento, sino de las problemáticas sociales existentes para transformarlas? El arte no es ajeno a la sensibilidad pública, pero ¿cuáles son las razones para su desvinculación? ¿En qué radica la convergencia entre lo sensitivo de la exploración artística con lo racional de la investigación científica y la eficiencia técnica del diseño? ¿Cómo hacer mensurable o asequible lo inconmensura-

³ División en donde fueron llevados a cabo los cursos y seminarios de Investigación Artística.

ble? —refiriéndonos con esto a la tarea de reaprender el arte, el diseño y la investigación—.

Como seguimiento al primer curso y en atención de la pertinencia social del diseño en la investigación social, la investigación artística abrió vías de sentido epistemológico, estético, político y social hacia una conciencia de que el pensamiento y la técnica situados, como ejercicio constante, son los que determinan la importancia material de las singularidades de las ciencias y las artes. Por ello, el segundo curso implicó analizar temas inagotables tales como la inscripción del cuerpo individual en la relación global-política e inscribir en ese puente procesos de auto-crítica y crítica de la identidad, el reconocimiento de las principales demandas populares locales, escudriñar sobre la constitución de las metodologías de la comunicación visual, los discursos y los dispositivos de saber y de poder. En general, implicó preguntarse: ¿qué significa, para los procesos creativos, abordar una desestructuración epistemológica del territorio sentido, vivido y pensado?

En concordancia con esta primera vertiente de la gestión —el seguimiento a los valores que la institución sostiene y sobre los cuales, adquiere su compromiso universitario—, formulamos el tercer curso, ahora como seminario. El objetivo fue expandir el proceso creativo hacia otras disciplinas, vincular efectiva y afectivamente la División de Ciencias Sociales, de la misma institución, con la propuesta de Investigación Artística. Entablamos procesos de diálogo con diferentes colegas, expertos en diferentes áreas, en torno a cuál es la urgencia de la credibilidad del arte y el productivismo del diseño en el pensamiento social. Se evaluaron las condiciones en que las líneas de investigación de las ciencias ya contemplan el acontecimiento artístico en asuntos económicos, filosóficos, semióticos, políticos, sociales, decoloniales y poéticos, entre otros, y la nueva luz que la investigación artística arroja sobre ellos.

En una segunda dimensión de la gestión, asumimos la importancia del uso de la plataforma universitaria, es decir, el reconocimiento de los recursos de la universidad para divulgar la importancia de la investigación artística para la docencia, la investigación y el servicio a la comunidad. La división de CyAD cuenta con diversas publicaciones digitales e impresas, cuerpos académicos responsables de la organización de congresos, simposios, seminarios colaborativos y estrategias modulares —interdisciplinarias— para la atención docente de los grupos en licenciatura.

Estos recursos supusieron una plataforma desde la cual enunciar las vanguardias que reconocíamos en la práctica del arte como investigación. Logramos publicar un artículo que contara con diez autores, como una declaratoria de que el conocimiento puede ser generado colectivamente. Participamos en diferentes congresos dentro de la universidad y en eventos en el extranjero para impulsar las cualidades que la investigación artística ha adquirido en el contexto mexicano. Así mismo, fuimos asesores para diferentes proyectos arquitectónicos, urbanos y sociales, en donde la lógica del pensamiento situado coadyuvara a la resolución de conflictos.

Como último estadio de la gestión de Investigación Artística dentro de la universidad, surge el auto-reconocimiento como comunidad, resultado del trabajo colectivo y la convivencia de las personas que sostuvimos todas estas acciones durante dos años. Su característica principal ha sido el desarrollo constante y el impulso transformador de las condiciones materiales —individuales y colectivas— que nos circunscriben. Nos consideramos en una relación de alternancia, es decir, en la configuración de acuerdos, cuyas tareas sean rotativas y descentralizadas para dar continuidad a lo hasta ahora desarrollado. Confiamos en que la gestión inicial por parte de nosotras, tome un giro autogestivo con la formulación de una agenda común a la que suscribamos unánimemente.

Metodología

“Lo concreto no es. Lo concreto se hace”, dice Xirau refiriéndose a aquellas precisiones dadas desde la percepción, ideas materializadas en figuras conceptuales específicas, por un interés personal y de verdad circunstancial (1997, p.68). El lenguaje artístico busca la fractura del lenguaje conceptual y su contenido *va a resonar en cada uno de nosotros según su concreta percepción*.

Esta es la dificultad de la investigación artística, ya que su práctica rebasa el entendimiento de su naturaleza teórica y nos confronta con una serie de relaciones complejas que se desprenden del ejercicio crítico y de situar el conocimiento en distintos contextos, incluyendo la esfera íntima de las personas involucradas en el proceso creativo. De modo que en nuestro caso particular, y camino a diseñar actividades metodológicas para la investigación artística, impulsamos diálogos entre los aparatos teóricos, los modelos prácticos y la función del sujeto/investigador durante las distintas etapas del proceso.

Por ello, no podemos dar por sentada una metodología acabada, sino una serie de pruebas moldeables y en constante proceso de relación. Dicho de otro modo, son rutas adaptables para lograr resultados articulados de sentido, susceptibles de ser aprendidos y distinguidos por recrearse constantemente, dependiendo de las variables que cada proyecto le imponga. Esto último no implica un detrimento a su capacidad de universalizarse, ya que los diálogos con los que partimos son ejes de cuestionamiento para tres dimensiones comunes a todo grupo social, sin importar las diferencias culturales, económicas, políticas y sociales: la teoría, construcción conceptual de aquello que captamos de lo real; la práctica, posición del sujeto a partir de la cual se da sentido de dirección a la teoría y función del sujeto y la *poiesis* o relación transformadora entre el sujeto y la realidad.

Consideramos, pues, que nos encontramos en un ejer-

cicio que recorre varias veces el camino entre lo universal y lo particular; aquí, los métodos empleados para recabar información que compongan y den cuenta de las múltiples relaciones del proyecto, dependen del criterio analítico que el creativo o cocreador determinen sea mejor para el acontecimiento artístico o epistemológico buscado. Dichas rutas, si bien no duplicables en otros contextos, sirven como modelos de referencia complementarios para cualquier proyecto que profundice en las relaciones sucedidas durante los diálogos mencionados. De modo general, enfatizamos la importancia de distinguir la teoría, la praxis, la producción y la documentación como aspectos que conducen a un acontecer artístico relacional.

De los cruces de estos cuatro ejes surgieron algunas relaciones a partir de las cuales, pensamos, se determinan las posibles direcciones de una investigación: sujeto/objeto, sujeto/realidad, subjetividad/objetividad, teoría/práctica, reflexión crítica/producción y producción/realidad. Los diálogos dados en cada una de ellas se presentan bajo una dinámica que interpela y, a su vez, confronta a las partes involucradas.

Durante las sesiones prácticas se hicieron visibles estas interpelaciones y resonaron mucho más fuerte de lo que esperábamos. Por un lado, poner en duda nuestros modos de pensar y hacer, en tanto investigación y arte, generó conflictos individuales que eran difíciles de expresar para la comunidad. En otras palabras, las reflexiones llevaron a que cada participante identificara problemáticas propias con respecto a su quehacer profesional; por ejemplo: reconocer prejuicios, barreras, inseguridades, mistificaciones, abusos, sensibilidades, deseos e inquietudes que usualmente se desplazan a fin de seguir fórmulas de trabajo, sin considerar que, para ambos campos, su reflexión revela información significativa para el desarrollo e impacto de los proyectos.

Por otro lado, se evidenciaron vicios que resultan de

muchos años de práctica y que nos condicionan a una manera cómoda de cumplir con los parámetros de nuestro trabajo, ciclos que impiden que se desarrollen nuevas vías de creación; en el ámbito académico, por ejemplo, la figura del vicio se traduce en una carrera no de producción, sino de replicación y acumulación de méritos institucionales.

Estos ejercicios delinearon límites que nos eran desconocidos; sin embargo, nos llevaron a generar procesos de sensibilización con los que reconocimos nuevas capacidades y posibilidades de producción tanto individual como colectiva. En otras palabras, reconfiguramos nuestras percepciones sobre: el papel del investigador dentro de un proceso investigativo, las estrategias con que abordamos un objeto de estudio, el carácter operativo de la realidad y en la manera en que la experimentamos, las relaciones y los alcances del arte como proceso investigativo, el aspecto socializador del conocimiento y los distintos canales de comunicación. Sobre todo, entendimos la importancia de llevar a un estado consciente todos los procesos que atravesamos durante el desarrollo de una investigación artística.

De dichos cambios, resaltamos el papel de un investigador que se reconoce en el objeto de estudio, sujeto y objeto a la vez, el cual, al contemplarse, identifica las distintas dimensiones de su conocimiento, aprende a traducirlas y atiende a ellas de manera crítica y rigurosa para ponerlas en práctica, asir sus significados y transformarse en devenir. No se trata de un sujeto disociado o un observador distanciado, objetivo, ni el creador temperamental, ensimismado; lo concreto del investigador para la investigación artística es, a nuestra consideración, su potencial de acontecer.

Ahora bien, a continuación destacamos algunos métodos que, en lo general, nos permitieron hacer visible todo lo anterior.

- a) *El collage*. Se propuso la formulación de un proyecto individual en el que ‘collage’ fungiera como un concepto en aras de ser definido, integrado por las relaciones que conviniera al tema elegido individualmente. Dentro de las propuestas, una serie de preguntas destacaron: “¿el collage existe hasta que se le define? ¿El collage es un concepto cerrado bajo la autoría de otros individuos —Braque, Picasso, entre otros—? ¿El collage existe solo cuando se poseen ciertos referentes particulares?”⁴

Esta táctica metodológica logró dejar en claro los diferentes caminos que se trazan en el ir y venir de lo abstracto a lo concreto. Algunos de ellos son: la manera en que captamos lo real, cómo los significados se vuelven relevantes bajo ciertos intereses y la forma en la cual se expresan, traducen y comunican en diferentes lenguajes; cómo modelan las experiencias y determinan la producción en términos sociales, culturales, políticos, económicos, académicos y personales.

- b) *Cartografías de la identidad*. Para este método nos interrogamos acerca del modo de ejercer una práctica social del conocimiento artístico. En el afán de enfatizar un pensamiento inscrito en el espacio público, debimos comprender el espacio íntimo y el espacio privado. La praxis artística nos interrogaba sobre las implicaciones físicas, subjetivas, materiales, inmateriales y comunicacionales que suceden simultáneamente en el espacio.

Este método puede ser comparable con la investigación-acción, de más conocida como metodología en las ciencias sociales. En contraste, la investigación

⁴ Estas preguntas son parte de la pieza artística “Háblale al okapi. Háblale al Merychippus. Háblale al cebrallo” de la artista Paula Barquera Mondragón, integrante de los seminarios en la UAM-X.

artística estrecha con la vida misma, indaga al punto de replantear las relaciones culturales o de otra índole que se den en el centro de la acción artística, siendo esto posible por la implicación de la vida del creativo. Resulta que más allá de la empatía con cualquier contexto, que en un principio se presenta como un agente ajeno, el creativo replantea las condiciones de su propia vida en el proceso de investigación, de modo que “los resultados suelen contener una interpretación de sí mismo” (Irwin, 2013, p. 110).

c) *Esquemas de producción*. Activamos seis estadios del proceso creativo:

- 1) La realidad y lo real. Refiere al contexto económico, político, ideológico en su desarrollo histórico, imágenes-sucesos.
- 2) El monstruo, la cultura, en donde distinguimos los discursos y manifestaciones visuales de la época, ej.: “la teoría de la deconstrucción, de la hipertextualidad, formación de colectivos y grupos militantes; organización de eventos artísticos y académicos, así como creación de obras en torno a lo anterior, nuevas configuraciones de los medios de comunicación” (Pérez Cortés, 2014, p. 224).
- 3) Gesto fundador y estrategias. En este punto buscamos el modo de conducir las determinaciones de la autoreflexión hacia las técnicas por medio de las cuales puede objetivarse. Es una relación de mediación para conectar elementos de diferentes tipos y procedencia tomando en cuenta la intimidad, la privacidad y lo público de la persona. Para ello se respondieron las siguientes preguntas en torno a la creatividad, en un ejercicio de ilustración individual: ¿cómo me hace sentir ser creativo? ¿Qué me enseñaron en casa sobre la creatividad? ¿Qué es lo que creo que es la creatividad? ¿Qué he aprendido del ser creativo al respecto de lo que veo en la so-

- ciudad? ¿Qué me gustaría que fuera la creatividad? En tanto ser creativo soy y ¿de qué manera?
- 4) Identificación de una problemática. Refiere al campo de despliegue o configuración, en el que se realizaron las siguientes preguntas: ¿qué tipo de lenguaje me gustaría utilizar? ¿Qué aspectos componen a ese tipo de lenguaje —por ejemplo, uso de la alegoría, de metáforas, del arte acción, del registro sonoro, etc.—?
 - 5) Problematización. Compuesta por elementos formales (conceptuales, teóricos, discursivos), materiales (dependiendo del lenguaje escogido) y técnicos (herramientas, espacio, personas, procedimientos).
 - 6) Problematicidad. Ejercicio de la libre decisión; implica emprender el trabajo de articulación y situarse, para ello, en la sensación de que todo lo que compone los anteriores pasos son una sinergia: “entorno relacional de multiconexiones entre procesos preconscientes, conscientes e inconscientes” (Pérez Cortés, 2014, p. 310).

Pedagogía

El impulso por figurar los sentidos posibles de la investigación artística en nuestro contexto ha sido, sin lugar a duda, un trayecto de desengaños que hoy en día nos permite distinguir nuevos horizontes de acción. Uno de estos alcances se configura en el reconocimiento de nuestro ejercicio de experimentación-reflexión-crítica-transformación como una práctica pedagógica que, por su naturaleza, rebasa los límites institucionales de la universidad.

Dicha correspondencia surge de distintas interacciones que se desprenden de nuestro proceso colectivo de investigación: interacción con la naturaleza de la investigación artística, interacción con el ejercicio universitario, interacciones socioculturales e individuales (aquellas

que subjetivizan la realidad y la interpretan). De modo que de las rutas prácticas que se desplegaron de los ejercicios para una aproximación metodológica, resultaron procesos de sensibilización que operan más allá del concepto de educación, en el sentido de que la dinámica de enseñanza/aprendizaje reconfigura su significación, primero, como una forma de vida y después, como un ejercicio de transmisión y desarrollo de conocimiento.

Esta constitución surge debido al enfoque de creatividad que la investigación artística aporta a los medios educativos y políticos pedagógicos, de manera que enfatiza la elaboración de prácticas que se convierten en experiencias del saber propio. Esta concepción confiere un nuevo valor a los saberes individuales y colectivos, así como un nuevo sentido de responsabilidad en la manera en que interpretamos e incidimos sobre la realidad.

Si bien este aporte se asemeja a las propuestas del campo de las pedagogías críticas, sobre todo en cuanto busca la construcción de un pensamiento propio “[...] trazado por los contextos, las culturas y nuestras tradiciones” (Mejía, 2011, p.8), el enfoque artístico lo interpela y abre la posibilidad de experimentar la cotidianidad sin la necesidad de acceder a la negación y segregación de la alteridad. Veamos brevemente el panorama.

Las pedagogías críticas surgen dentro del marco actual de lo decolonial y tienen como antecedente histórico los planteamientos de la Reforma protestante, la Reforma católica y el Plan Condorcet de 1792 (*ibid.*, pp. 12-13); es decir, su origen se encuentra determinado como un impulso por salir de los sistemas de dominación. En Latinoamérica, particularmente, refieren salir del sistema homogeneizante occidental:

El pensamiento surgido en una región geográficamente delimitada y local (Europa) devino como conocimiento universal y como forma superior de la razón, negando las formas que no se desarrollan en el esque-

ma lógico racional y los conocimientos y saberes que no se inscribieran en sus lógicas e historias, produciendo además una subordinación de los otros conocimientos y culturas. Esto los llevó a construir la idea de progreso con la cual estas sociedades y formas de conocer se constituían en un modelo a replicar. Se trata de un modelo que subalterniza pueblos, culturas, lenguajes, formas de conocer en tanto propone un imaginario social, donde unos están adelante y otros atrás en el camino de la historia (*ibid.*, p. 14).

Las pedagogías críticas del Sur resumen el intento por construir nuevos paradigmas, corrientes y enfoques que respondan a una lógica propia de los países dominados y, en Latinoamérica, han sido la base para la construcción de la educación popular. En este entendido, las pedagogías son “estrategias de interacciones, herramientas didácticas o dispositivos usados, la organización del tiempo y el espacio para lograr resultados específicos de aprendizaje” (Mejía, 2011, p.46).

Anteriormente mencionamos que desde una perspectiva de investigación artística, se nos ha hecho posible visibilizar una forma de pedagogía crítica que se afirma como postura de vida, la cual, a diferencia de las propuestas decoloniales, nos presenta una actitud que no se encuentra mediada por intereses religiosos, políticos o económicos ni se encuentra impulsada por la urgencia de hacerse visible ante el otro dominante, sino por el derecho de empoderarse de lo propio; no niega la diferencia: la analiza, dialoga con ella y la resignifica; no es una práctica cerrada en la institución educativa sino un quehacer de reflexión crítica de toda experiencia de vida.

Dicha observación fue planteada recientemente desde la corriente decolonial inserta en el campo de la filosofía del arte, específicamente en *Siete hipótesis para una*

estética de la liberación, de Enrique Dussel (2018).⁵ En este artículo se dialoga de manera crítica con los postulados occidentales del concepto de estética y se resignifican sus dimensiones (teoría, praxis y *poiesis*), así como su presencia subjetiva y valor estético, desde dos criterios fundamentales.

El primero de ellos designa la noción de estética de liberación como “la interpretación de toda la estética desde el criterio de vida”; dicho en otras palabras, la experiencia estética es todo aquello que al experimentarlo nos reafirma nuestra existencia. De modo que el valor estético de *belleza* se asigna al afirmar la *disponibilidad* de la cosa real para la vida. El segundo remite a la cultura como espacio abstracto de mediación y creación de las cosas con sentido; este criterio visibiliza el pensamiento decolonial ya que son los significados y materiales de una cultura específica los que van a expandir la configuración de la *disponibilidad* de las cosas naturales hacia la humanización de objetos complejos que modelarán constantemente la experiencia de vida.

La *disponibilidad* de Dussel sintetiza el aporte de un enfoque de creatividad a las pedagogías críticas; sin embargo, es aún un contenido abstracto. Es aquí donde la investigación artística se hace indispensable, ya que el diseño y la aplicación de los procesos —rutas prácticas— que involucran la autorreflexión, la autocrítica, los análisis teórico, contextual e individual, la interacción con el objeto de estudio y con los actores relacionados, la reflexión crítica y la traducción de los nuevos sentidos en una materialización que le permita continuar dialogando con el medio; son los puentes que van a permitir el desarrollo de una pedagogía crítica que verdaderamente responda a los sentidos propios y locales. Es una postura de vida por-

5 Artículo publicado en *Praxis, Revista de Filosofía*, N° 77, enero-junio 2018.

que no se agota en el diseño de estrategias, sino que se experimenta y se reconstruye cotidianamente.

De modo que pensamos que la investigación artística, en relación con las pedagogías críticas, sirve como un enfoque que aporta a la fractura de límites e impulsa el desarrollo de nuevas relaciones socioculturales; interacciones que en la diferencia, encuentran la manera de complementarse y reafirmarse constantemente. La mancuerna constituye una práctica que representa, ante todo, una postura crítica frente a la realidad y sus problemáticas.

Por ello es que hablamos también de un nuevo sentimiento de responsabilidad en tanto productores de sentidos, conocimientos y relaciones sociales, ya que los procesos creativos de la investigación artística admiten la dificultad de acceder a los conocimientos sensibles mas no los considera conocimientos tácitos; de modo que somos responsables de la manera en que dichos procesos se llevan a la práctica, así como de sus resultados y el consecuente impacto que puedan tener los proyectos en su entorno.

De manera concreta, vemos la relación entre investigación artística y pedagogías críticas como puentes indispensables para el desarrollo de ambos campos; repetimos, no para construir propuestas metodológicas ni modelos estrictamente replicables, sino para la construcción de rutas prácticas que nos permitan, como actores individuales y colectivos, adoptar una forma de vida creativa, reflexiva y crítica, a partir de la cual podamos mediar con las problemáticas de vida, transformarlas, adaptarlas... crear mundos nuevos.

Reflexiones finales

Nos resta decir que la investigación artística entendida como un pensamiento que se ejerce en colectivo, además de permitir la relación fraterna, horizontal y esperanzadora, tiene la capacidad, al interior de la comunidad de la

universidad, de gestar un movimiento estético, epistemológico y político que se vuelva parte de las demandas populares, que practique un conocimiento acorde a las transformaciones sociales urgentes y emergentes, que no monopolice o centralice el conocimiento sino que lo distribuya en amplitud por medio de redes organizadas interdisciplinariamente.

Expusimos aquí, algunos puntos convergentes entre la praxis artística, enfoques metodológicos y autogestivos, aunado a las propuestas de la pedagogía crítica. Consideramos que la evolución de las rutas y su cuestionamiento, nos mantienen en el constante devenir de la dimensión creativa en la producción contemporánea de conocimiento.

Bibliografía

- Dussel, Enrique. (2018). "Siete hipótesis para una estética de la liberación". *Praxis, Revista de Filosofía*, N°77, enero-junio.
- etimologias.dechile.net*. (2 de octubre de 2018). Retrieved 16 de 11 de 2016 from <http://etimologias.dechile.net/?investigar>
- Irwin, Rita. (2013). "A/r/tography" en Buffington, Melanie L. y Sara McKay Wilson (Eds.) *Practice Theory: Seeing the Power of Teacher Researchers* (pp. 104-108). Virginia: National Art Education Association.
- Mejía Marco, Raúl. (2011). *Educación y pedagogías críticas desde el sur (Cartografías de la educación popular)*, Bolivia: Ministerio de Educación, Viceministerio de Educación Alternativa y Especial.
- Núñez Jover, Jorge, *et.al.* (2006). "La gestión del conocimiento, la ciencia, la tecnología y la innovación en la nueva universidad: una aproximación conceptual". En Hernández, D. *et.al.* (Comp.). *La nueva universidad cubana y su contribución a la universalización del conocimiento* (pp. 5-20). Cuba: Editorial Félix Varela, 2006.
- Pardilla Fernández, Santiago (23 de julio de 2014). "La educación según Pierre Bourdieu, Zygmunt Bauman, Manuel Castells, Mariano Fernández y Noam Chomsky [mensaje de un blog]. *Sociólogos*. Recuperado de <http://sociologos.com72014/07/23/la-educacion-segun-pierre-bourdieu-zygmunt-bauman-manuel-castells-mariano-fernandez-y-noam-chomsky/>
- Pérez Cortes, Francisco. (2014). *Crear crearse. Engendrar y dar vida a una obra viva*. México: UAM.
- Romero Alcaraz, Víctor Manuel y Mazzotti Pabello, Giovanna (2006, abril). "Arte y experiencia estética como forma de conocer". Casa del Tiempo, 87. Recuperado de http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/87_abr_2006/casa_del_tiempo_num87_31_38.pdf
- Sánchez Vázquez, Adolfo. (1997). *Antología: textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM.

Seminario Permanente de Investigación Artística: Bitácora de un sonámbulo en el zoológico

Porfirio Carrillo Castilla

I. Antes del SPIA

El sueño de la razón produce un cansancio inquietante

Desde su desarrollo inicial en el siglo XVII (y aún antes), el conocimiento originado desde la biología (deudora de la filosofía y la historia natural) es sobre todo un cúmulo de observaciones acerca de los seres vivos que pueblan nuestro planeta y nuestra imaginación. Los seres vivos, particularmente los animales, fueron en principio seres reales o imaginarios. Fueron también *realginarios* (Carrillo-Castilla, 2016), cuerpos reales con añadiduras (físicas o emocionales) elaboradas desde nuestra imaginación. Anatomía alucinada con cuernos, patas en la cabeza, apetitos voraces o seducciones perversas, el bien y el mal era un asunto revelado desde el comportamiento animal; eran ejemplo o maldición. Hemos buscado en todos ellos las regularidades y las excepciones. Perseguimos una definición de la naturaleza, siendo esta infinitamente compleja y elusiva. Esta delimita más que describir. A veces nos incluimos en ella, otras más, deseamos describir qué tan separados estamos. La naturaleza se nos brinda así

como el escenario donde ocurre la fiesta, el drama, la guerra, el milagro, el mecanismo, la lucha de la vida. A veces, se nos ofrece como una idea extraída de alguna religión —Dios como la fuerza creadora de todo (incluida la naturaleza)—; otras como una fuerza vital transmutada en azar y adaptación. En esta última no cabe la divinidad, solo la certeza de que la razón científica asiste a nuestra mirada. Observamos de los ecosistemas a los genes, de los organismos a la intimidad de la sinapsis, intentando descubrir **regularidades** de **forma** y **función** para establecer esquemas conceptuales —narrativas construidas con un lenguaje científico propio— que transformen la realidad natural en un constructo entendible y, por qué no, manipulable. Intentamos, comparsas de la física, establecer lo descrito en teorías generales, universales, sobre el cómo, dónde, qué, por qué y para qué de los fenómenos naturales. Deudores de la química (del átomo y de la tabla periódica) despojamos a la naturaleza, a los animales, de su espíritu (su éter, su fuerza vital, su alma, etc.) para comprenderlos en términos de sustancias, tejidos, órganos, hormonas, adaptaciones, músculos, garras, huesos, materia hecha vida. Pero lo que observamos y estudiamos con tanto afán, también forma parte de nuestro ciclo de vida. Somos animales y somos materia hecha de animales. Somos también mentalmente la resultante de esa búsqueda de lo animal. En nuestro desarrollo como humanos no solo les debemos a ellos los pulmones, las neuronas, la saliva o los apegos; también les debemos nuestro desarrollo cognitivo. Somos lo que tenemos en el cuerpo y también en nuestra mente. Al ver a los animales, nos vemos; al estudiarlos, nos estudiamos; al preguntarnos qué son, estamos limpiando el vapor granulado del espejo.

Así, aprendemos desde la biología una manera de ver, de observar, de describir, de tratar de comprender a los animales. El mecanicismo, el razonamiento basado en la

objetividad de los sentidos y el procesamiento cerebral, la deducción, la inducción, el establecimiento de predicciones o hipótesis surgidas de las teorías sobre el origen de la vida, de la teoría celular, de la teoría de la homeostasis, de la teoría de la mente, de la teoría de la evolución, entre otras; son marcos dentro de los cuales el discurso científico de la biología se hace posible. Apostamos, entre otras, a la integración fenoménica en los distintos niveles de complejidad de los seres vivos. Vamos de la comprensión reduccionista a la integración sistémica. La primera es deudora de una visión materialista del mundo y su manipulación; la segunda apela a la consiliencia del conocimiento (Willson, 1999), a evitar visiones parciales, usa la emergencia, lo contingente, lo histórico, lo no determinado y aborrece la simpleza de las causas-efectos. La primera es criticada por su falta de humanismo, la segunda por su peso ideológico. Entre Escila y Caribdis, la biología teje una trama inconclusa sobre preguntas, posiblemente incontestables, al menos sin una sola respuesta definitiva: ¿qué son los animales? ¿Cómo surgimos de la materia inanimada? ¿A dónde se dirige nuestra evolución? ¿Podemos comprender quiénes somos nosotros como animales? ¿Podemos comprender y asumir nuestro lugar entre los demás? Y un largo cúmulo de otras preguntas más.

Formarse en la biología no solo es pensar, es también experimentar con los seres vivos. No estamos conformes con saber cómo vivimos y habitamos nuestros entornos, cómo nos modifica nuestra historia de vida, nuestro comportamiento o el de los demás. No. Tenemos que manipular lo natural para conocer mejor (eso decimos) la adaptación, la reproducción, la cognición; revelar los mecanismos de estas circunstancias de vida es la urgencia de nuestro de tiempo. La justificación, oro mimetizado, fue, es construir un “mundo mejor”. Así, en la parte experimental, la biología va de la observación y la descripción de los individuos en sus ecosistemas (sin “casi” la inter-

vención del observador) a los análisis en la intimidad de los genes, estos últimos sólo posibles gracias a una cantidad impresionante de técnicas y medios increíblemente artificiales —mímicas casi perfectas de los entornos celulares— que nos arrojan a los contornos y límites de la imaginación y del conocimiento. Este es el territorio hermoso donde la ciencia se acerca a la metáfora. Asumimos orgullosos que la ultraestructura que analizamos es una búsqueda de la unidad fundamental, los engramas fundacionales, desde donde pensamos leer el “libro de la vida” —así al menos se ha descrito el estudio del ADN—.¹ La marca de Caín de la biología se asoma en el reduccionismo de línea dura: forma es función y función es mecanismo; mecanismo es para algo útil. Afortunadamente del otro lado tenemos que “el todo es más que la suma de sus partes”; la mirada emergente de lo integral, lo histórico, lo contingente, el azar, también están presentes.²

Así, desde la biología (y más aún desde las llamadas ciencias biológicas), abordamos el estudio de los animales desde nuestra concepción evolutiva unificadora, pero también reconociendo que hay una perspectiva de duda sistémica que se pregunta (y se contesta parcialmente) lo que es el humano en oposición a lo animal. Por ejemplo, en el contexto de las oposiciones, nos preguntamos si somos los seres humanos (los animales humanos) lo suficientemente inteligentes para saber qué tan inteligentes son los animales no humanos (de Waal, 2016).

Pero la crisis por la que atraviesa la ciencia es también la crisis de la biología. El uso irracional de los recursos naturales, el abuso a la vida animal, la extinción de las espe-

1 Cfr. Anónimo (18/04/2017). “Francis Collins: el lenguaje humano es el «El Lenguaje de Dios»” [Entrada en blog]. *Origen y destino*. Recuperado de <https://origenydestinoy.wordpress.com/2017/04/18/francis-collins-el-genoma-humano-es-el-lenguaje-de-dios/>

2 Cfr. Monod, Jacques. (2016). *El azar y la necesidad*. Barcelona, España: Tusquets editores.

cies, la falta de consiliencia en las explicaciones biológicas, la búsqueda de patentes en los productos de la genética, la clonación son síntomas de una grave enfermedad del conocimiento y su generación, de su incapacidad de cumplir aquello que le dio origen: la promesa del progreso, la libertad y el desarrollo, de construir civilización, de regresar al hombre civilizado parte de su nobleza salvaje asociada a lo natural. Todas y cada una de las promesas que dieron origen e impulso a la ciencia —y a la biología— han fracasado. Solo basta ver en qué términos manipulamos la vida animal o cómo irremediablemente las especies se están extinguiendo para confirmar que la domesticación produce gases de efecto invernadero o constatar que las mascotas sacan lo mejor pero también lo más perverso del ser humano. Usamos las alas de Ícaro no para huir del laberinto de la barbarie construida por el cemento y el acero, el silicio y el *wifi*, sino parece que volamos hacia el sol quemante solo por el gusto de ver que tan poderosas pueden ser nuestras alas antes de que se derritan.³

En términos de la biología, y particularmente de la zoología, no ha bastado el conocimiento racional, científico, para darle dignidad a nuestra vida animal: ahora que somos *cyborgs* tenemos más olvidado que nunca nuestro linaje. Caminamos, sonámbulos, tocando los barrotes pensando que son los animales del zoológico. Buscamos contornos y formas, sonidos y texturas, movimientos y patrones; buscamos tocar, medir, analizar de las partículas a las emociones. Pero, entonces, ¿solo seguiremos haciendo biología para eso? Cuando entras al salón de clases e intentas hablar de los animales, y comienzas refiriéndote a los dibujos de la cueva de Chauvet o las pinturas rupestres de ballenas y rayas en la sierra de San Francisco, Baja California, ¿estás enseñando Biología? ¿Estás provocando una

3 Cfr. Wilson, E.O. (1999). *Consilience. La unidad del conocimiento*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.

emoción con las imágenes? ¿Cómo se une la emoción del conocimiento con aquella que provoca la imagen? ¿Qué tipo de conocimiento puede producir el estudio de la biología de los animales cuando se desdobra y toca la creación desde la artes? ¿La investigación artística puede producir conocimientos sobre los animales? ¿De qué tipo? ¿Cómo se experimentan-asumen-reflexionan-viven-expresan las ideas cuando unes biología y arte? ¿Cuándo llegas a un límite en tu emoción y razonamiento biológico y arribas a un terreno desconocido en busca de ayuda, de consuelo, de transformación, de duda? ¿Cómo lo enfrentas? Cuando construiste una pregunta equivocada y se transforma en otra, ¿qué sucede? No tengo respuestas, los animales no las tienen, será el andar de mi cuerpo y pensamiento lo que eventualmente contestará o generará más dudas. Pero esto aún no lo sabía.

II. Agosto del 17

Sonámbulo, las jaulas están abiertas. No estoy solo

El afiche invita al Seminario Permanente de Investigación Artística. Convoca Natalia Calderón “con la intención de reflexionar de forma teórico práctica cómo se comprende la investigación artística desde nuestro contexto académico cultural, y cómo ubicar la producción artística dentro de estos parámetros [...] sumando la participación de profesores e investigadores de distintos niveles para promover relaciones de aprendizaje más horizontales”. ¿Será este el lugar que mi delirio está buscando? Sé reflexionar sobre los animales, sé investigar sobre ellos. Perfecto. Complementaré mis estudios sobre los animales con la ayuda del arte —siempre me ha interesado, ahora más que nunca—: ¿qué no fueron primero que nada objetos de contemplación y creación? Listo, lo tengo.

El sonámbulo tocando contornos equivocados

En biología, a la manera de los grandes naturalistas-viajeros, vas al campo, a la naturaleza, en búsqueda de lo extraordinario, lo bello, lo único; de lo que confirme tus ideas o te deslumbre con nuevos conocimientos. Las primeras se afirman casi inmediatamente, los segundos requieren de un largo proceso de asimilación: los hallazgos pueden provocar que primero deseches en ti lo que creías cierto y, luego, busques comprender lo nuevo. Yo llegué al SPIA para, desde la biología, reinterpretar mi visión de los animales. Desde ella, solo desde ella, quería sumar más conocimiento y, claro, ser creativo era mi mayor deseo. Además, por si fuera poca mi certeza, tenía claros mis objetivos: sabía que en el análisis formal de la representación de los animales a través del tiempo (colectaría y analizaría imágenes), se me revelarían claves importantes para avanzar en mi conocimiento académico. Nada podría salir mal, estaba todo claro. Solo necesitaba aprender las técnicas del análisis estético y ver y crear y crear y ver. ¡Perfecto!

El ecosistema del SPIA

Tu lugar en un ecosistema siempre es un nicho en el tiempo y en espacio. Ocupé un espacio en el SPIA en donde era el más viejo, el único que venía de las ciencias y el único que no sabía crear en las artes. Pronto descubrí que esto no era la importante. La incomodidad pueril de la brecha generacional se volvió pronto una incomodidad mucho más honda, más hiriente y más interesante. La visión del arte que las y los miembros del SPIA traían al seminario era clara, precisa, nítida: estaban en contra del arte tradicional y del sistema que lo ha creado. Desde la inconformidad y la rebeldía contra todo dogma, ismo, teoría o ideología asumían su presencia en la búsqueda de nuevos retos para su creación e interpretación del mundo —o al menos así lo vi y empecé a vivir—. Laso, Jonathan, Jimena,

Francisco, Vinicio, Ruth, principalmente, coordinados por la inquisidora y retadora Natalia, abrieron una puerta no de conocimientos ni de técnicas, teoría o nada académico. Fue, primero que nada, una reflexión sobre ¡la creación artística y la ideología detrás de ella! Su manera de enfrentar las lecturas, más que las lecturas mismas, fue el detonante de una profunda crisis en mi pensamiento.

Lo que de ellos aprendí (lo quieran reconocer o no) en los primeros meses fue fundamental, básico, esencial. ¿Qué fue lo que aprendí? El arte no es producto solo de la creatividad humana, sino de una sociedad y su ideología —ideologías dominantes principalmente— y su tiempo. Pero, ¿qué esto no es también una condición de la ciencia? Sin duda, pero se me reveló con más claridad, gracias a ellos. ¿Por qué? Porque Natalia promovía insistentemente (no era necesario empujar mucho) a que ellos, con una postura crítica, reflexiva, diría hasta beligerante, analizaran lo “sabido”, “lo creado” y lo desnudaran con toda su carga ideológica de dominio, poder y manipulación. ¡Esto jamás lo vi tan claramente en un salón de ciencias! Nunca mis compañeros SPIAS aceptaron una verdad fácil o condicionada. Me enseñaron a dudar, no para quedar en la duda o para negar por la negación misma, sino para avanzar hacia otras visiones del arte, hacia otras visiones de lo humano; para conocer interpretaciones ocultas o subyugadas de lo sabido y de lo creado y, con eso, resignificar el sentido, no del arte o de la estética, sino el de la vida misma, de cómo la vemos y cómo se nos ha impuesto a mirarla. ¿Por qué y para qué todo esto? Insistía Natalia que antes que nada en el SPIA se aspira a una creación colectiva de saberes, de ideas, de posturas, más allá de los proyectos o preguntas que llevábamos para desarrollar. Por otra parte, estos últimos debían someterse a debate y transformación por los SPIAS, por nosotros mismos como sus autores y a través de las lecturas. Vayamos pues a las lecturas.

La teoría que no alecciona, solo revela, desnuda

Toda la carga de reflexión que mis compañeras y compañeros SPIAS exhibían (fuese o no su intención) tuvo en las lecturas sentido y cauce: una combustión donde se quemaron las ideas. Fueron lecturas para la unión y la ruptura de nuestros puntos de vista, defendidos con una pasión e inteligencia nunca experimentada por mí. Esta discusión, visión y análisis fue la estocada final que mis “certezas” necesitaban para convertirse en verdaderos océanos de incertidumbre, motivos de aprendizaje. Insisto, esta no es una revisión teórica de las lecturas —el mismo sentido del seminario lo evitaría—; es más que nada, una revisión de lo que provocó la reflexión. No puedo dar una síntesis de ellas, están aún en revisión. El *reset* o reinicio de mi pensamiento aún está en curso; creo no terminará nunca.

La naturaleza del trabajo de Natalia con nosotros iba marcando señales claras. Para generar conocimiento desde la investigación artística, no interesaba solo la reflexión de lo leído, cuanto más la incorporación de eso a las preguntas o intereses que se trajeron al Seminario —desde las primeras sesiones quedó claro que hacer investigación se inicia al formular y reformular una pregunta o, al menos, tener en claro un conjunto de ellas desde donde montar un procedimiento conceptual y de realización material—. La guía constante de Natalia tenía más premisas. Quizás la más importante de ellas para mí fue: interesa ver el proceso, es decir, el pensamiento y su desarrollo como creación. Importa, entonces, no tanto presentar una “obra” acabada, final, sino la trama que sostiene un análisis, un proceso, una propuesta, una ruptura con lo sabido, misma que será un objeto de conocimiento y de duda para nosotros y para el que la observe. Palabras más, palabras menos: investiguemos para crear. Investiguemos no sobre los materiales o los escenarios, no sobre los colores o las texturas; investiguemos, primero, sobre

qué bases ideológicas, conceptuales, entre otras, estamos viendo al mundo (no solo al arte) y de ahí, partir: acaso debamos antes cambiar nuestras ideas, salir de la comodidad y entrar en el terreno de la inconformidad creadora. Desnudemos nuestro pensamiento ante la creación. Pongamos móvil la vista, descoloquemos los andamios de la memoria pero también de la duda. Encubramos el artificio formal. Pasemos de ser observados a observar al observador. Ilustremos el proceso de búsqueda, que la materialización no sea mensaje, que sea afrenta, que descoloque nuestra mirada, que descoloque la mirada del otro.

Podría seguir escribiendo casi hasta el infinito todo el cúmulo de reflexiones y sensaciones que este primer ciclo del SPIA me provocó. Espero en estas líneas egocéntricas, haber dejado al lector lo esencial para construir con él algo que aún estoy atisbando.

Las lecturas fueron acumulando más dudas: ¿qué son los objetos de la producción capitalista? Si hacemos post-producción con ellos, ¿qué revelamos o qué escondemos? ¿Existe alguna posibilidad de que los objetos nos oculten? ¿Podremos hacernos invisibles para dejar solo la esencia?... ¿Y la esencia de qué?

El sonámbulo creador. Ojos cerrados, mente abierta

Llegó la fase final de primer ciclo del SPIA, presentar nuestras materializaciones. Se programó una exposición con ellas.

Menudo problema. Mis certezas conceptuales desde la biología estaban mudas. Lo que yo sabía (mis deficiencias en el campo de la ciencia) quedó huérfano al revelarse que, de principio, mis preguntas estaban no solo mal diseñadas para el campo de la investigación en las artes, sino que también seguían perteneciendo a una visión y a una tradición que necesitaba ponerse en duda, descolocarse. Quedaba claro que había que reconfigurar casi



Figura 1. Invitación a la exposición "Sin marco", enero 2018.

todo lo que antes pensaba me sería útil, provocar a mis certezas y trabajar primero en las sensaciones y emociones. Por otro lado, mis conocimientos y habilidades en el arte no pasaban del uso de crayones pastel, como cuando en las mesas de los restaurantes de comida rápida, y antes de pelear por comer una sopa insípida, entretenemos a los inquietos con un dibujo "X".

Para este momento habíamos hecho en el Seminario esquemas, gráficas, mapas conceptuales y escritos breves para ir depurando nuestras ideas sobre la pregunta que debíamos formular. Todos los esquemas realizados individual y colectivamente fueron de enorme utilidad para refinar mis dudas más que para encontrar un verdadero diseño de investigación en las artes; mis ideas iniciales sobre el abordaje de las representaciones animales desde la biología y el arte habían colapsado, aunque afortunadamente también estaba emergiendo una posición de duda e incertidumbre, lo que me permitió repensar mi(s) pregunta(s). Pero... había que hacer la exposición, presentar propuestas. Hice varias, todas fallidas desde un punto de vista; exitosas en el fracaso, desde otro. Guiado por Natalia y mis compañeros(as) se revelaron como obvias, poco leales al pensamiento que supuestamente estaba detrás de ellas. Mientras, el discurso y la pregunta sobre los animales se iba refinando, sustrayendo conocimientos y miradas razonadas desde la biología, uniéndolos a los del análisis de los textos y las fértiles discusiones en el seminario. No obstante, las materializaciones eran demasiado directas, obvias, instrucciones decodificadas, sin nada que ofrecer a su observador, ni siquiera en lo visual. Los animales y yo estábamos desaparecidos de ellas y lo peor es que no los (nos) estaba buscando.

En la exposición *Sin marco* de enero de 2018, presenté, entre otras propuestas, una caja de cristal, lo único más acabado.

La caja de cristal traslúcido, delgado, tenía una tapa, un dibujo a pastel óleo de un árbol. De ese árbol socavado en varias ramas finales, caían sostenidas por hilos rojos, hacia dentro de la caja, unas 12 carcasas de chicharras, el producto de la ecdesis de esos insectos que recolecté en el campo. Las carcasas se proyectaban hacia el fondo de la caja donde, a manera de un cuerpo de agua, se veían pequeños residuos de plástico multicolores, un pequeño océano

de la extinción y muerte de las especies animales. Hoy a casi a un año de su elaboración, aún me pregunto si esa propuesta fue capaz de cumplir, voluntariamente o no, con un gran objetivo perseguido por Natalia. Me explico: como indiqué líneas arriba, para el Seminario, el proceso de indagación es fundamental más que la materialización en sí —nunca dejará Natalia de recordárnoslo—. En lo propuesto debía verse precisamente ese proceso y desarrollo del pensamiento, la búsqueda. ¿Cumplía esto mi propuesta de la caja? Definitivamente no, ¿entonces?

Ruego al lector toda su indulgencia, toda lectura de una propuesta presente se hace con los elementos de pasado: es una lectura que se acomoda al tiempo actual más que a las circunstancias de origen, las cuales desconocemos o se han transformado. Así ha sido y seguirá siendo; creemos y conocemos con lo que ya sabemos, solo vamos modificando esa base. De este modo aprendemos —al menos, eso lo creo—. La caja fue sin duda una elaboración, revelación, muy certera de lo que le estaba sucediendo a mi pensamiento, a mi reflexión. El árbol ha sido la representación gráfica, visual, del conocimiento —del árbol del Edén al árbol medioeval de Porfirio o al árbol de la complejidad actual—, símbolo de lo poderoso y ramificante del mismo. El árbol que dibujé representaba (o podría hacerlo sin ningún problema) mi conocimiento personal en biología, en zoología —en ciencias naturales, pues—. Era lindo pero estaba socavado, incompleto, estático, inerte. Era un espacio habitando la mirada, no un mensaje de crecimiento y esplendor natural. Aún más, en él no había frutos: había cadáveres, muerte, vacíos estáticos de un esplendor aniquilado, pasado desechado, recuerdo de un esplendor que todavía vuela por los aires. ¡Ahí estaba este *memento mori*! No le hablaba solo a su observador; principalmente, me hablaba a mí: ¡era imagen fiel de mi conocimiento socavado, estático e incompleto! A lo largo y ancho del primer ciclo del SPIA

emergieron las ecdesis desechadas de un conocimiento personal, un vacío, vacío que probablemente me llevó al Seminario. Ahora pendía en hilos rojos. No iba a ningún lado así; había que redirigir la emoción, el pensamiento, la mirada... ¿Hacia dónde?

III. Junio, 2018

Dentro de la jaula: Déjate Observar

El segundo ciclo, *momentum*, singularidad del SPIA comenzó con un panorama un poco, tan solo un poco más claro de por dónde debía dirigir mis conceptos, ideas, visiones, lecturas, emociones, dudas y preguntas. Se había logrado una asociación colectiva en la crítica y el aprendizaje, el ambiente propicio para construir una visión de la investigación en las artes. Se agregaron nuevas y nuevos compañeros, todos inteligentes, importantes, (como Joyce).

Esta “segunda temporada” culminaría con un encuentro académico. El reto era mayor. Natalia nos indicó: “se presentarán sus materializaciones-reflexiones en un formato distinto. No es una exposición de obras; es sobre todo un debate de sus ideas.”

El encuentro se basó en estas preguntas: ¿cómo construimos nuestras investigaciones en torno al arte? ¿Qué tipo de conocimientos generamos desde la investigación artística? ¿Cómo relacionamos nuestros proyectos de investigación con otros campos de saber? ¿Qué implica concebir la investigación artística como un proceso en devenir más que como un producto terminado? ¿Qué nuevas metodologías abrimos desde la investigación artística para acercarnos a la realidad?

Como parte de nuestra búsqueda discutimos, a partir de las lecturas y de lo mostrado en la exposición *Sin marco*. Fuimos de los escenarios de producción del arte, de los usos y costumbres de los objetos a su naturaleza revelada; fuimos de la comodidad de nuestras premisas a la

«SPIA Seminario Permanente de Investigación Artística del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana invita:

SENTIDOS

IN

er
Encuentro de
Investigación
Artística



ESTABLES

STPS / STSITEL / EQUUS / COMVIEW / SEMINARIO / INVART

27 DE JUNIO

- Introducción: La producción de conocimiento en la práctica artística, ¿o qué nos referimos con investigación artística?
- Mesa 1: Construcción de una investigación artística, los bordes y sus tránsitos.
- Mesa 2: Cuerpo y movimiento, lenguajes de la Investigación artística.

28 DE JUNIO

- Mesa 3: Metodologías en los procesos de Investigación artística.
- Mesa 4: Archivo, memoria, imagen e imaginario en proyectos de investigación artística.
- Cierre: Plússie en común de las reflexiones.

27 / 28. 06. 2018
16:00 - 19:00 HRS.

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE XALAPA

AUDITORIO

Xalapa, Sábado 17 de
Junio - 16:00 hrs.
Xalapa, Veracruz
México



www.facultaddeartes.univ.mx

Figura 2. Cartel del 1er Encuentro de Investigación Artística Sentidos IN/Estables.

descolocación de la mirada; fuimos de la creación de objetos al análisis del sujeto creador y de las ideas (ideologías) que lo condicionan. Esto último constituyó una de mis principales claves.

Dice el por mí admirado y extrañado Octavio Paz (1993), a propósito de entender el arte moderno:

Mi aprendizaje fue también un desaprendizaje.

Nunca me gustó Mondrian pero en él aprendí el arte del despojamiento. Poco a poco tiré por la ventana la mayoría de mis creencias y dogmas artísticos. Me da cuenta que la modernidad no es la novedad y que, para ser realmente moderno tenía que regresar al comienzo del comienzo... la conquista de la modernidad se resuelve con la exploración del subsuelo de México. No el subsuelo histórico y anecdótico de los muralistas y los escritores realistas, **sino el subsuelo psíquico**. Mito y realidad; la modernidad era la antigüedad más antigua. Pero no una edad cronológica, no estaba en el tiempo de antes, sino en el ahora mismo, **dentro de cada uno de nosotros** (pp. 35-36).

Acá el genio de Mixcoac habla de entender el arte; propone ver dentro de cada uno de nosotros. En el Seminario, Natalia, sutilmente (pero sin opciones de elegir) me empujó, me arrojó a la intimidad de mi red psíquica (o al menos eso sentí, pensé, percibí).

Presenté para el encuentro un video, postproducido generosamente por Natalia:

Sobre el pasto y la hierba, una hamaca serpentea inmóvil en la tierra. La sombra de un árbol la cubre parcialmente. Luces y sombras del sol tienden un tapete de sombreado desigual. La tarde está en calma. Después de unos cuantos segundos, entra a cuadro un Homo sapiens artriticus; interrumpe con su deforme figura el paisaje natural. Su disfraz humano solo alcanza a cubrir su desgastada anatomía de la pelvis y del torso. Se arrodilla torpemente ante la serpiente-hamaca. Se inclina más y más ante ella y logra, con un movimiento torpe de su brazo y mano, entrar en la tejida matriz. Esta lo cubre, lo traga, lo gesta, lo engulle, lo enmascara, lo envuelve. Después de algunos minutos de difícil respiración por lo extremo de la posición cuadrúpeda fetal y su obesidad, el Homo se libera. Se levanta trabajosamente, marcado

por la trama de la vida, tierra y piedra en sus rodillas, desgaste y deformidad en su cuerpo. Sale del cuadro. La naturaleza, el árbol, la tarde y la hamaca, todo queda. Menos él.

El texto que leí para acompañar el video fue el siguiente:

Animal No-cierto

A lo largo del ascenso del hombre, hemos imaginado, descubierto, visto, interpretado, recreado, construido y reconstruido un mundo de relaciones biológicas y culturales entre los animales y los humanos. Los animales originaron y crearon el arte, nuestra pintura, es cultura, pero además son vestido, literatura, conocimiento, son alimento, son fantasías.

Si bien la biología, y particularmente la zoología (etología y neurociencias incluidas), describen esta cuasi milagrosa relación, es insuficiente. Hay que cambiar el punto de vista, pero no simplemente sustituirlo. Hay que hacerlo dialogar con otras miradas, otros saberes, otros conocimientos, otros sentimientos. Nuestra convivencia y relación con otros animales no humanos no es nada más un asunto de análisis de la materia, es también una reflexión dada por y para el espíritu humano. De hecho, yo sostengo, lo construye. Estoy absolutamente convencido de que se necesita una comprensión (una emoción incluso) más integral de esta relación, no para conocer a los animales, incluidos nosotros, sino para saber, acaso, cómo hemos ido evolucionando, biológica y culturalmente, cómo llegamos a este momento trágico donde la vida se extingue, donde el animal *Homo* se desdibuja en la extinción de los otros animales. ¿Cómo hemos llegado a crear, utilizar y recrear un sinnúmero de animales simbólicos, imágenes u objetos a partir de los reales, mientras ignoramos indiferentes (o experimentando emociones que solo nos paralizan) la destrucción de los animales vivos?

Comienza el video

Desde la razón y la imaginación, desde lo objetivo y lo subjetivo, desde el reduccionismo y la integralidad, del mito al rito, del arte a la ciencia —pasando por la filosofía y la poesía—, vamos construyendo una narrativa múltiple, cambiante e incompleta de lo que hemos sido, somos y vamos siendo los seres humanos; de lo que soy yo mismo.

Por lo leído, visto y discutido en el Seminario (más el conjunto de ideas que traía desde la biología), entiendo que la herencia próxima, el legado que recibo para “ser” animal, es mi cuerpo, junto con todos los demás procesos, fisiológicos, emocionales y cognitivos que de los animales heredamos. Gracias a la investigación que norma el Seminario, empiezo a entender que el cuerpo debe ser un objeto de constante reflexión para poder, desde él, atisbar muchísimas otras cosas: desde nuestra propia percepción y sensación corporal, hasta la construcción social de cómo se ven, sienten, analizan, perciben, asumen, ilustran, clasifican, etc., otros cuerpos —como los cuerpos animales—, sin ignorar que, en todo momento, nuestro cuerpo mismo condiciona nuestra manera de pensar, de entender, de imaginar, de crear. Abandonar la subjetividad paracernos como lo quiere una parte de la ciencia es mirarnos al espejo con los ojos cerrados.

Este proyecto es, principalmente, una reflexión visual sobre nuestra relación entre los animales. Es una reflexión sobre qué son, para el animal humano, los otros animales. Es una reflexión de cómo hemos creado animales y cómo los animales nos han creado. Es tratar de sentir y entender cómo hemos construido las ideas básicas de lo que son nuestros cuerpos. Preciso entender cómo hemos creado animales sin cuerpo (simbólicos), preciso saber, no obstante la sobrerrepresentación de nuestros cuerpos, cómo es que hemos olvidado que nuestro cuerpo es el de un animal. Estoy en una búsqueda, no en un sitio de

llegada. Una búsqueda desde lo personal más que una búsqueda para el consenso en lo social, una pregunta antes que una respuesta. Es poner en materiales visuales, más que en palabras, las emociones y reflexiones de un animal (YO) en relación con otros animales (los otros animales humanos y no humanos). No es una sustitución o anulación de lo que sé de mí y de los animales desde la biología, es una suma, una construcción imbricando las fronteras del conocimiento científico y la creación e investigación en las artes. No habrá jerarquías ni supremacías; sí, diálogo e infección cruzada de las ideas. QUÉ BUSCO: crear en lo visual para entender en lo cognitivo y en lo emocional. CÓMO LO HAGO: reflexionando con el uso de materiales e imágenes que me abren caminos de introspección, me ayuden a plantear mejor las preguntas de qué soy, qué somos como animales. CUÁNDO LO HAGO: es una búsqueda de tiempo completo que se hace más viva en la manipulación de los materiales para la creación; no busco estética, busco creación que hable de la animalidad. DÓNDE LO HAGO: en proceso del estudio-creación, viendo los entornos no como totalidades, observando en la calle, en el laboratorio o en los sueños. POR QUÉ LO HAGO: por dos razones principales: 1) la formación académica que tengo me produce angustia ante su incapacidad para revertir la profunda ignorancia y displicencia humana para la comprensión y preservación de la vida animal, y 2) esta es una búsqueda personal, movido por la insatisfacción, el vacío, de no poder crear en otros campos que no sean los “científicos”. PARA QUÉ LO HAGO: para tener sensaciones más allá del descubrimiento o la teorización, para conocerme mejor desde la creación. Conocer al hombre, conocerme, es para mí, la condición básica para entender el reino del cual hemos sido creadores y ahora transterrados.

Preguntas de investigación: ¿cómo es el animal que

habito? ¿Cómo nos hemos creado la idea de animal? ¿Cómo nos han creado los animales?

Al igual que el futuro, mi cuerpo animal no tiene futuro. Soy el animal incompleto que desde la cultura se arranca los pelos, la saliva, lo animal, hasta que no queda nada, solo la suposición de que existí o existiré, que soy o seré. Nuestros límites no son ni de espacio ni de tiempo; somos límites, somos fronteras de carne y hueso, no hay más que ideas sin cerebros, y cerebros que son solo discursos. Metáforas que han perdido su destello.

Pongamos, pues, los residuos del cuerpo antes que pensemos; hagámoslo con la inocencia del parto o del deseo, no con la complacencia del juicio, no del manual del usuario.

Anunciemos que es solo por la mirada del otro que somos posibles, que no hay interdependencia si el cuerpo está solo frente al espejo, que se “es” solo a través de la mirada de ida y vuelta, infinita sucesión del mismo reflejo, silencio y forma. No hay compromiso, no debe haber palabras; mirar bien el cuerpo antes de ponerlo, mirarlo antes de que se desvanezca o cambie o mute o sea idea. Verlo, verlo bien, con los ojos del animal, no del discurso; con la mirada del animal. Ontología, no solo anatomía; estética, no solo medicina; células, no solo *selfies*; arrugas y pliegues sobre pliegues: el cuerpo, solo cuerpo. El todo, el uno, múltiple y solo, universo entero.

IV. Octubre del 18

Tú eres el animal. Ofrece la carne, crea el símbolo

A lo largo de esta apresurada e incompleta, pero honesta, bitácora he dejado constancia, testimonio, de la brújula que ha guiado mis pasos de sonámbulo: lecturas, discusiones y la guía imprescindible de Natalia Calderón. Ningún elemento de esta trilogía hubiera cumplido su cometido sin los otros, por eso he mencionado puntualmente cada uno de ellos. Adeudo, ciertamente, una revi-

sión sería de las lecturas. Pero no quise relegar el aspecto de la convivencia humana basada en una discusión intensa, seria, vibrante de qué es, cómo es y para qué sirve la investigación artística, y cómo a partir de dicha discusión generamos los conocimientos y emociones que integraron nuestras propuestas, a la vez que las revelaron, las sugirieron, las desnudaron. Debo mucho, mucho más a mis compañeros y a Natalia que a las lecturas, no porque estas no me hayan servido, por el contrario, pero sin mis compañeros no hubieran sido más que bibliografía. Esto es lo que más me ha marcado en estas dos temporadas del SPIA: una lectura crítica guiada por Natalia y mis respetados e imprescindibles compañeros, compañeras. Una crítica del arte, una crítica de la vida.

Transito en el Seminario para construir mis preguntas, cada vez mejor planteadas. Atisbo los puentes, más que el camino; no hay paso franco aún sino vados y abismos por llenar. Al menos sé, ahora, que mi cuerpo y sus emociones, que mi cuerpo y sus sensaciones, que mi cuerpo y sus ideas, todo en su conjunto, es lo que me queda al salir de la hamaca. Hay hoy un mapa extendido que caminar: es mi cuerpo. No hay quizás mejor mapa del conocimiento, de la idea, del símbolo y de la carne: es mi cuerpo animal como patrimonio desde donde mirar y sentir el arte; es la biología de mi cuerpo, la de los animales, más las ideas y emociones desde mi cuerpo compartido con los demás animales. Conocimiento y duda, materialización y destrucción, miradas descolocadas desde las cuales fraccionar para volver a unir: investigar en las artes es, como bien dijo Paz, “*desaprender para conocer de nuevo*”, es ir al interior de la historia. Y si de animales se trata, la historia está más que nada en mi cuerpo: es el objeto y el sujeto; es la carne y el símbolo. De ahí parto. Los mapas esperan ser recorridos para poder ser reales. Asaltemos las fronteras, rehagamos el camino.

Referencias

- Anónimo. (18/ 04/ 2017). "Francis Collins: el lenguaje humano es el «*El Lenguaje de Dios*»" [Entrada en blog]. *Origen y destino*. Recuperado de <https://origenydestinouy.wordpress.com/2017/04/18/francis-collins-el-genoma-humano-es-el-lenguaje-de-dios/>
- Carrillo-Castilla, Porfirio. (24/10/2016). "Un origen natural y cultural compartido" [en línea]. *Clarín*. Revista Ñ. Recuperado de https://www.clarin.com/rn/ideas/origen-natural-cultural-compartido_0_HJre8IwdvQe.html
- Clarín*. Revista Ñ. Recuperado en octubre de 2018 de [https:// Wilson, E.O. \(1999\). *Consilience. La unidad del conocimiento*. Barcelona, España](https://www.clarin.com/la-unidad-del-conocimiento/Wilson-E.O.-1999-Consilience-La-unidad-del-conocimiento-Barcelona-Espana.html)
- Monod, Jacques. (2016). *El azar y la necesidad*. Barcelona, España: Tusquets Editores.
- Paz, Octavio. (1993). *Obras completas: Los privilegios de la Vista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Waal de, Franz. (2016) *¿Tenemos suficiente inteligencia para entender la inteligencia de los animales?* Barcelona, España: Tusquest Editores.

Dossier; encuentros colaborativos. Una estrategia de arte disidente para investigaciones en común

César Cortés Vega

Primera etapa del proyecto

La reflexión presente surge como parte de un proyecto vinculado a la idea de la investigación artística,¹ cuya preocupación se centró en las nacientes formulaciones que se están generando, paralelamente, en los procesos académicos vinculados al arte y la educación. Este tipo de encuentros y propuestas resultan deseables, pues si bien el trabajo académico implica la especialización de los métodos y las formas mediante los cuales un proceso de conocimiento hace sólidos sus resultados, muchas veces esa especificidad aleja entre sí a los investigadores, quienes se aíslan del entramado de relaciones complejas que definen los flujos tanto externos —más allá de la práctica de campo— como internos —más allá de las relaciones institucionales— en los cuales se llevan a cabo sus prácticas. Una mayor concentración sobre un problema de estudio determinado no debería implicar necesariamente falta de con-

¹ Propuesto en el *1er Encuentro de Investigación Artística Sentidos IN/Estables*

tacto real con otros investigadores y sus problemáticas concretas, ni tampoco la imposibilidad de compartir metodologías o fundar nuevos procesos investigativos logrados de manera dinámica con herramientas que, si bien no se inscriban en los flujos tradicionales, puedan aportar modos de hacer que enriquezcan las intenciones para resolver problemáticas concretas. Dado que la circulación de la obra de arte implica un trabajo muy específico que tiende a presentar sus propuestas de manera individualizada, en el territorio de la investigación, el hermetismo para la construcción de estas prácticas incide en las relaciones generadas con todos los actores implicados dentro del campo productivo. Por supuesto, no somos ajenos al conocimiento de cómo esto se realiza, en buena medida, dentro de la configuración específica de las disciplinas. En términos de la conocida teoría de los campos de Bourdieu (2011, pp. 13-18), se trata de un *habitus* que administra beneficios específicos, expectativas y predisposiciones adquiridas, a través de las experiencias previas del sujeto, como un capital operativo que define las relaciones de fuerza, así como las acciones desplegadas para conservar aquello que ha sido acumulado.

Habría que agregar que este tipo de encuentros, donde se revisan distintos proyectos de investigación, son necesarios dada la diversidad de los vínculos que es posible establecer y la especificidad de los contextos sociales en los que se hallan inmersos aquellos. Y esta diversidad es deseable, pues si bien resulta difícil sustraerse del todo de los sistemas de intercambio del capitalismo cuando vivimos insertos en sus espacios productivos, es posible ponerlos en duda e, incluso, crear ámbitos en los que algunas de sus relaciones se desarticulen. De cualquier manera, en un contexto como el del capitalismo actual, es muy probable que cualquier relación entre estas prácticas y el entorno en el que se insertan implique cierto reacomodo de las condiciones de base en las que son

producidas o aún, una franca desestabilización. Así, por ejemplo, ciertas piezas de arte colaborativo no solo indican la posibilidad de que artistas-productores —así como otro tipo de actores— contribuyan para configurar este tipo de trabajos procesuales, sino también los modos en los que dichos agentes crean vínculos que permiten intercambios significativos. Por ello, lo sustancial en este tipo de propuestas no es la negación de la obra como finalidad —como ocurre con otras artes no-objetuales—, sino el proceso como mecanismo capaz de describir e investigar las posibilidades de un suceso o una serie de los mismos.

Asimismo, bajo la óptica de una crítica que considera que los espacios centrales, como lo son las universidades o los museos, no deben cerrarse a la participación activa de sus integrantes, se generó *Dossier; encuentros colaborativos*, proyecto desde el cual se han propuesto encuentros para la reflexión y la producción colectiva de obra, en los que se comparten propuestas y experiencias y se intenta configurar redes de creadores con intereses afines. El proyecto busca también propiciar intercambios discursivos que sin descuidar el rigor académico que exigen los protocolos o ciertos perímetros de trascendencia, puedan generar encuentros colectivos extrainstitucionales para la concreción efectiva de colaboraciones, las cuales perfilen una identidad conjunta y consoliden una investigación procesual que parta de la acción para determinar sus propios límites.

Dossier; encuentros colaborativos surgió como un proyecto alternativo en el posgrado en la Academia de San Carlos a principios del 2013. Consistió en llevar a cabo diez encuentros para la conversación, intercambio y socialización de experiencias basadas en la coparticipación, alrededor de temas pertinentes al trabajo desarrollado por las distintas investigaciones que se llevan a cabo en la maestría y el doctorado en Artes y Diseño. Se trató, pues, de una indagación activa acerca de procesos de in-

vestigación individuales. Se pretendió con ello la observación de cruces de carácter horizontal que, mediante la comunicación y una dinámica de participación coordinada, generaran estrategias de difusión, discusión y puesta en juego de ideas, las cuales redundaran en la producción y la búsqueda de estrategias de incidencia dentro y fuera del campo de las artes visuales y el diseño. Uno de sus objetivos adicionales fue el producir un archivo dinámico de registro y documentación, de libre acceso, tanto en físico como en Internet, en el cual vertir los contenidos de las reuniones y las negociaciones surgidas de ellas, así como permitir el intercambio de materiales.

El proyecto ha estado conformado por conversatorios sobre trabajo colaborativo y prácticas específicas —elegidas por los participantes—. Los encuentros giran alrededor de distintas maneras de abordar las relaciones entre integrantes de proyectos que basan su labor en la idea de lo público, a partir de la puesta en juego de relaciones horizontales con colectividades de artistas o con comunidades específicas no-artísticas, en las cuales se interviene desde distintas perspectivas. *Dossier* es un espacio colaborativo de encuentro, que genera, a su vez, nuevos espacios colaborativos vinculados a proyectos que se desarrollan de manera paralela, haciendo énfasis en las estrategias de incidencia dentro y fuera del campo de las artes visuales y el diseño, así como en otros campos artísticos. Se centra en la necesidad de propiciar el intercambio de ideas con el fin de fomentar la discusión horizontal acerca del trabajo de arte contemporáneo en la actualidad y su relación con otro tipo de proyectos. Así, se difunde el trabajo de productores, desde la pertinencia de su inserción en el entorno artístico y social, al tiempo que se trazan cartografías para conformar caminos posibles y puntos en común.

La primera presentación de *Dossier; encuentros colaborativos* se llevó a cabo en el *3er Coloquio de Arte-Diseño* y

Entorno organizado por el *Grupo de Investigación-Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno* (GIAI_AE) del Posgrado de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, el cual consistió en varios conversatorios sobre trabajo colaborativo. Además de las charlas, se invitaba al público para que se acercara a una mesa-dispositivo móvil, en la cual se colocaron distintas muestras del trabajo de los colectivos invitados (carteles, *flyers*, documentos informativos, fotografías, etc.). Se convocaba al público a dejar sobre ella material propio, vinculado a los temas discutidos, o a proporcionar sus datos para ir conformando una red no lineal de creadores preocupados por tópicos similares. Posteriormente se realizaron varias actividades, enmarcadas por el evento llamado *1er ejercicio de encuentro*, en las que la discusión giró en torno a distintas concepciones acerca del trabajo artístico dirigido hacia lo colectivo (que tiene como objetivo redimensionar los entornos en los que se inscribe, desde los círculos íntimos familiares pasando por el trabajo con grupos escolares, hasta la labor en comunidades más amplias). Ahí se mostraron videos y series fotográficas de los proyectos con el fin de motivar el establecimiento de estrategias de participación similares entre los asistentes.

Un siguiente momento de *Dossier*, fue la conformación de un equipo para participar en el *VI Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales; Ampliando campos de producción. Prácticas y pragmáticas instituyentes*, organizado por el CENIDIAP en el 2015. *Dossier*, en este caso, se convirtió en un dispositivo aglutinante para proponer un trabajo conjunto desde las bases dispuestas por el propio proyecto con otras instancias. Participaron el mismo CENIDIAP, Medialab MX y el GIAI_AE, representados por Eréndira Meléndez, Leonardo Aranda y Luis Serrano, respectivamente. Con ellos se realizó una primera cartografía-acción como arranque de las actividades; un acopio de conceptos, objetos, ideas, emociones, recuerdos y problemáticas vinculadas al trabajo de investigación ar-

tística. Se citó a investigadores, estudiantes, artistas y público general para configurar una idea común acerca del trabajo que asume una perspectiva no sólo crítica, sino participativa dentro del ámbito de las artes.

Lo anterior tuvo como fin el constituir un protoarchivo, a partir de distintos documentos, para preparar el segundo momento de la cartografía-acción. Se llevó a cabo entonces una primera acción, en la cual los asistentes proponían maneras distintas de realizar cartografías de sus investigaciones, vinculándolas a sus intereses de vida.² Derivado de estos actos, se realizó una discusión abierta en la que se vertieron distintas opiniones. La intención de la misma fue romper con el formato propio de la reunión académica y un intercambio bilateral para que en su lugar, los investigadores realizaran acciones con base en una serie de preguntas que se les había hecho llegar previamente. Lo anterior les brindaba a estos distintas posibilidades para contestar. Se dispuso un espacio y en él se colocaron materiales diversos —hilo, plumones, lápices, papel, pintura, tijeras, etc.—. Acudieron representantes de varias entidades: investigadores sobre danza clásica y contemporánea —a quienes les resultó más conveniente responder con los movimientos del cuerpo—; investigadores sobre teatro —quienes realizaron instalaciones e interpretaciones desde la acción— e investigadores cuyo tema es el de las artes visuales —quienes crearon coloridos mapas visuales—. Aunque desde el principio se declaró la no-direccionalidad del evento, hubo muestras de incertidumbre y hasta reclamos que aducían la falta de datos y consignas. Sin embargo, dado que justo ese era el objetivo —que cada quien encontrara soluciones operativas para representarse a sí mismo—, los resultados fueron muy reveladores. El hecho de no recibir ayuda hizo

² Además de esta, para recopilar la información se utilizó un método indagatorio convencional, como lo es el cuestionario.

que cada participante tuviese una forma particular de responder; a su vez, esto también permitió establecer distintas vías para obtener información. Por ello, la cartografía arrojó materiales, conceptos y reflexiones de muy diversa índole.

En la segunda cartografía-acción, se ordenó y analizó el material acopiado en la primera —anteriormente descrita—. Se diseñaron distintas actividades que hicieran uso de los objetos, ideas, emociones, recuerdos y problemáticas vinculadas al trabajo de investigación artística que los participantes habían ya brindado: acciones, video, reflexiones, etc. Se concertó una nueva cita con investigadores, estudiantes, artistas y público general para la realización de dichos ejercicios. Se llevaron a cabo mapas físicos en los que todos los participantes ubicaron sus zonas de residencia vinculadas a sus zonas de trabajo, conversaciones unipersonales con algunos de los invitados, recorridos *mapeables* mediante plataformas de registro GPS y un mapa mental en línea que permanece abierto y que se irá modificando paulatinamente. Todo este material derivó en una ponencia que se presentó en el citado *VI Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales, "Ampliando campos de producción. Prácticas y pragmáticas instituyentes"*.

Así, una serie de reflexiones han surgido de la experiencia con dicho trabajo, pues al hablar de investigación artística en relación con las estrategias que puede brindar el arte colaborativo, no es posible referirse a algo plenamente normado. Como ocurre con muchas de las tendencias que hoy tienen lugar en el arte contemporáneo, se trata de un conjunto de prácticas que pueden comprenderse de acuerdo con intereses curatoriales determinados por necesidades surgidas en contextos específicos. Así, hay tantas definiciones como intenciones, quizá debido a que dichas tendencias son inseparables de un marco más amplio, el cual no puede revisarse únicamente desde la pers-

pectiva de la historia del arte, ya que eso implicaría pasar por alto el hecho de que se trata de trabajos que tienen un pie colocado en un territorio en el que la política se ejerce conscientemente. Por tanto, la palabra “colaborar” tampoco podría aclarar la dirección de estos trabajos, sin revisar necesariamente los objetivos precisos para que tal intención se lleve a cabo. El acto colaborativo no es únicamente un mero modo de hacer —algo así como una “técnica”—, sin consecuencias específicas en lo social que reconfiguran y reorientan las estrategias planteadas en un inicio. Por supuesto, se entiende de manera general que los artistas preocupados por crear procesos colectivos, en los que la obra sea una construcción común, ya implican una intención abierta y, hasta cierto punto, “liberal”. Sin embargo, los problemas comienzan fuera del campo de la producción del arte, al revisar las líneas ideológicas que subyacen a ciertas piezas, no únicamente por el discurso explícito que contienen, sino también por el modo en el que plantean sus métodos.

De acuerdo con lo anterior, a pesar de los discursos que el llamado capitalismo cognitivo sustenta respecto a lo colaborativo —vinculándolo con la configuración de relaciones estables para la producción capitalista—, es posible crear territorios en los que estos mismos valores se ejerzan sin que esto los haga pertenecer a procedimientos con una lógica de acumulación. Si bien hay que aceptar que estos proyectos no pueden sustraerse del todo a las economías que los circundan, pues de algún modo construyen desde ellas su sentido, al menos es posible que permanezcan en un espacio antijerárquico, en donde distintos valores puedan ponerse en práctica, apelando fundamentalmente al consenso de grupos heterogéneos que planteen sus propios métodos de organización. Lo anterior, pues, no es únicamente un mero deseo sino una hipótesis, basada en casos concretos, que ha surgido de una pregunta pertinente: ¿es posible que el arte pueda, desde la multiplicidad de sus métodos pro-

ductivos, proponer vías para que esta puesta en práctica sea posible?

Podemos decir entonces, de manera general, que la voluntad colaborativa ha reaparecido en el arte occidental como una idea contrapuesta a una compartimentación productivista que potencia la autoría y la originalidad. Esto último ha derivado, en la época contemporánea, en la definición del artista como un sujeto dedicado a realizar objetos estetizados para el mercado, estratificando su producción según procesos económicos concretos. Debido a ello, la colaboración para la producción de ciertas piezas de arte ocurre en tanto diversos actores coinciden en una problemática común y determinan objetivos y posibles soluciones para alcanzarlos. Esto presupone condiciones específicas —económicas, políticas— en las que dicho acuerdo se vuelve necesario, no solo en términos prácticos sino simbólicos. Y es que, al colocar al arte colaborativo entre las diversas tendencias, y la luz de la problemática debida a la compleja relación entre la economía y el arte a finales del siglo pasado y en el transcurso del presente, es importante señalar los contextos generales que permiten clasificarlo como tal. Algunas preguntas que pueden derivarse de esto son: ¿qué determina que en una sociedad regulada por el consumo del capitalismo cognitivo surja una tendencia que plantee formas de relación que pongan en duda los actuales vínculos de intercambio significativo? ¿El arte colaborativo puede ser visto como un síntoma de o como una solución a problemas específicos? Por eso resulta necesario desarrollar, así sea de manera general, algunos rasgos del contexto socioeconómico en el que esta tendencia toma forma y cómo este proyecto *Dossier; encuentros colaborativos* se ha adaptado a ello, o se ha autocriticado.

Dossier; encuentros colaborativos como crítica a la producción flexible en su segunda etapa

Si es posible hablar de arte, y no tocar temas sobre flujos productivos generales en la economía, es gracias a que el desarrollo del campo tiene particularidades que no son iguales que las de cualquier sistema productivo. Sin embargo, al hablar de arte como una de las partes de un conglomerado social, necesariamente se abordan temas que no solo corresponden a la historia de las tendencias artísticas o del pensamiento estético. Y a pesar de que esto pueda sonar obvio, es sorprendente que muchos artistas continúen pensando que es posible rehuir asuntos que implican una toma de postura que va más allá de un mero *saber hacer* técnico para insertar una obra en el espacio social. Es decir que, de principio, el proyecto *Dossier; encuentros colaborativos* fue construido con base en la idea de que en el arte todo trazo es político, pues esto implica una buena cantidad de ideas acerca del lugar que ocupa su quehacer en el orden complejo de lo social. Más aún, si nos referimos a prácticas dirigidas a problemáticas sociales específicas, habrá siempre que tener cuidado con los términos en los que la obra es revisada, pues si es considerada tan solo como un producto del aprendizaje de técnicas que se imaginan —en una quimera aislacionista— como ajenas al lugar en donde se engendraron, es posible que no solo yerren, sino que incluso se conviertan en parte del problema que desean solucionar.

Por ello, el trabajo en *Dossier* ha implicado una revisión de doble vía: por un lado, el apoyo a producciones que puedan resolverse en pequeños encuentros suscitados por diversas convocatorias; pero, a la vez, una revisión y crítica —y de ahí vinculada a la investigación— de estos procesos naturales en los que la colaboración podría resultar defectuosa o sencillamente improcedente. Desde esta perspectiva, el proyecto implica una acción que indaga, corrige y reincorpora sus procedimientos

para la acción, desde la autoobservación constante. Porque nos parece que resulta necesario asumir este tipo de producciones desde perspectivas que permitan revisar los contextos contemporáneos, sobre todo aquellos que se han interesado en advertir los esfuerzos políticos necesarios para defender espacios o subjetividades en peligro frente al avance de las tecnocracias en boga. Sin embargo, ¿cómo representar estas luchas colectivas sin simplificarlas y, a la vez, sin soslayar el carácter paradójico que muchas de ellas poseen? Si la crítica cultural acierta a observar en la época contemporánea un sinfín de coacciones fantasmales, relacionadas con la liquidez del discurso de las nuevas economías, la operación de equilibrio no resulta sencilla. Como señala el filósofo y activista norteamericano Brian Holmes (2011),³ hoy opera un poder blando que, al contraponerse a la presencia de una estructura social verticalista y sumamente estratificada, gestiona las subjetividades mediante procedimientos que en los años sesenta del siglo XX comenzaron a ser conceptualizadas a partir del término *flexibilidad*, usado por los economistas. Esto obliga a revisar el problema de los creadores culturales (grupo en el que los artistas tienen una posición fundamental) desde ópticas renovadas, debido a que muchas de sus operaciones fueron pioneras en una concepción de libre intercambio. Sobre todo, en lo que se refiere al llamado arte colaborativo, es importante tener en cuenta lo que determina su carácter, cómo se ha desarrollado y cuáles son las propuestas que señalan las características de una participación que tiende hacia la construcción de lo *común* dentro del campo artístico.

Lo anterior está vinculado a las razones por las cuales, en la segunda etapa del proyecto *Dossier; encuentros colaborativos*, se incorporó al trabajo colectivo una observa-

3 Disponible en <http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/es>. [Última visualización: 10-oct-18]

ción de segundo orden (Luhmann, 1998) que recupera los posibles errores en la conformación de proyectos. En el 2018, *Dossier* obtuvo la beca de Coinversiones Culturales del FONCA, lo cual permitió reorganizar el trabajo y generar una planeación con objetivos claros: la edición de una memoria y un video, así como la conformación de un archivo crítico de proyectos. Si bien el carácter de vinculación y avance coordinado se mantuvo e incluso se reforzó gracias al estímulo otorgado y a un trabajo de adecuación de los equipos, la intención a mediano plazo no solo ha sido la de producir obras específicas que renuncien al carácter individual de quienes participan, sino la de conformar mapas acerca de las distintas decisiones que se van tomando paulatinamente en conjunto. Esto implica una cierta crítica a la idea de flexibilidad, pues de lo que se trata es de ir regulando un modo de hacer que va documentando no solo los logros, sino también la imposibilidad de generar los resultados esperados, ya sea por falta de planeación o por problemas vinculados a la ausencia de educación colectiva y crítica con la que algunos artistas llegan, lo cual está relacionado a los modos de circulación capitalista basados en la prevalencia de la identidad individualizada como moneda de cambio. Esto, por supuesto, no es un problema exclusivo del arte.

En el texto *La personalidad flexible*, Holmes argumenta que el desarrollo del aparato tecnológico se ha complejizado, a la vez que ha operado en concordancia con lo que los discursos disidentes del siglo pasado impulsaban. Y es que, en tanto las instituciones tradicionales afinaban sus modelos de regulación en la disciplina y el orden, el mercado y las nuevas industrias tomaban ejemplos, con fines meramente productivos, de la vida común de los ciudadanos que levantaban consignas emancipatorias. Por ejemplo, ideas como la de *libertad*, que implicaba un derecho conquistado mediante una vida de trabajo y mucho sacrificio, en el nuevo modelo pasó a ser una consigna que de-

bía integrarse a las relaciones laborales para generar vínculos de aparente horizontalidad con los trabajadores. Así, al impugnar este progreso estabilizador del sistema neoliberal, una crítica negativa de sus múltiples caminos coincide con la desconfianza que generan los procedimientos sistémicos que promueven modos de producción que aparentan ser cómodos para los trabajadores, pero que, en el fondo, implican la precarización de sus condiciones de subsistencia. Siguiendo el mismo ejemplo, una sensación de libertad en el espacio de trabajo tendría como consecuencia el surgimiento de contradicciones en el seno de la organización obrera, debido a que la opresión en el nuevo modelo no sería tan evidente como en el modelo autoritario y estratificado, al permitirle al trabajador horarios abiertos, mayores descansos, áreas de recreo, crecientes opciones de esparcimiento y demás, lo cual no modifica sus condiciones precarias en términos de horas laborales o capacidad adquisitiva. De esta manera, el trabajador es concebido, independientemente de su posición escalafonaria, como una especie de “socio”, manipulable en las decisiones respecto al flujo y consumo de mercancías. Lo que Holmes llama la “personalidad flexible” comporta un carácter polivalente que determina el movimiento del trabajador, no por su representación identitaria en la estructura, sino desde la crítica que es capaz de elaborar —o no— acerca de su propia precarización. Es decir, la mirada no podría, bajo las condiciones actuales, sino identificar una suerte de colaboración necesaria, como condición adaptativa a los flujos de la nueva liquidez productiva. Sus características negativas —contrataciones laborales precarias, producción ‘justo a tiempo’, mercancías informacionales y dependencia absoluta de las divisas virtuales que circulan en la esfera financiera— se han logrado gracias a características positivas: “espontaneidad, creatividad, cooperación, mo-

vilidad, relaciones entre iguales, aprecio por la diferencia, apertura a experimentar el presente”.

La figura de la *personalidad autoritaria*, revisada por la Escuela de Frankfurt (Adorno *et al.*, 1965) brinda una primera clave sobre la manera en la que el poder se reorganizó a partir de la crítica que lo delataba. La figuración de un ideal laboral contrario a aquella dio pie para que surgiera una cuantiosa crítica antisistémica a la industrialización y el productivismo. Así, a partir de la década de 1970 existe un aparato cultural dedicado a transformar las reglas del arte, la moda y el entretenimiento con la intención de modificar los valores del convencionalismo, a modo que reivindicaran ciertas nociones de libre elección, movilidad y rebeldía, las cuales posteriormente fuesen convertidas en mercancía. Y, dado que las exigencias del mercado implican esta popularización de un movimiento que *gasta* y emplea los recursos de manera diferente a la anterior, la industria, incluida la del arte, modifica la forma en que plantea sus procesos. De esta manera, se deja atrás la planificación centralizada para dar paso a una cooperación de pequeños grupos atomizados que se relacionan con una de las partes del proceso productivo y no con el todo. A grandes rasgos, surgió la necesidad de un trabajo reticular que anuncia ya la utilización exitosa de lo que, poco tiempo después, tendría una repercusión definitiva en estos procesos: la llamada red de redes.

De esta forma apareció un nuevo tipo de trabajador, dedicado a realizar operaciones programadas, que vincula, de manera dúctil, distintos esquemas organizacionales de forma inmediata. Holmes (2011) sostiene que:

...desde el punto de vista ideológico y sistémico, la autoposición y la autodirección del *networker* son provechosas: [...] esta autogratificación se convierte en el perfecto argumento legitimador para la continuada destrucción, por parte de la clase capitalista, de las pe-

sadas, burocráticas, alienantes y sobre todo costosas estructuras del Estado de bienestar, que por otra parte representaban una parte importante de las ganancias históricas que los trabajadores y trabajadoras habían obtenido mediante la crítica social. Cooptando la crítica estética de la alienación, la empresa reticular es capaz de legitimar la exclusión gradual del movimiento de los trabajadores y trabajadoras y la destrucción de los programas sociales (p.107).

Por su parte, el teórico social británico David Harvey (1998), que se refiere a este régimen como de “acumulación flexible”, sostiene que no solo los trabajadores sino las mismas mercancías se ven afectadas por una temporización particular, que determina una caducidad emparentada con los movimientos de fluctuación en la Bolsa: se trata de una nueva representación especulativa que implica una liquidez económica distinta y que, basada en una serie de formulaciones operativas a nivel social, repercute en el régimen neoliberal con una serie de condiciones mercantiles que afectan a todas las capas de la sociedad (pp. 164-196). Claramente, la proliferación de artistas, ferias y colecciones es consecuencia de procesos similares, en los que la identidad del artista es modelada según tendencias en las que el objeto puede llegar a ser lo de menos, en tanto cumpla una cierta relación crítica, la cual, sin embargo, puede ser incapaz de trascender la estructura de su propia condición. No importa lo que se diga, siempre y cuando eso sea vendible: eso es la flexibilidad. Y ello no indica una cancelación de la ideología, sino su fragmentación y esparcimiento en tópicos que obedecen a necesidades reivindicativas por consumidor.

Según lo anterior, en *Dossier* el equilibrio entre la observación acerca de problemas externos sobre los cuales intervenir y la observación sobre los procesos mismos al interior de los grupos conformados en el proyecto tiene que ver con un proceso de toma de conciencia sobre los modos en que operan en este tipo de proyectos: una pro-

puesta de investigación que podría ser concebida como “viva”, en tanto se auto regula constantemente y genera una memoria que sirve para experiencias futuras.

Es en estos términos en que lo colaborativo en el arte puede cobrar un nuevo sentido. Porque por supuesto, estos cambios sugieren también modificaciones en la producción del arte contemporáneo, que debe plegarse a las necesidades crecientes de circulación y al papel cambiante que tiene el artista. Así, es posible empatar lo anterior con lo que sostiene el crítico Yves Michaud (2007) en *El arte en estado gaseoso*, en donde se refiere a los cambios técnicos que permitieron modificaciones en el tipo de obras desarrolladas en el modernismo hacia las realizadas en el arte contemporáneo (pp. 139-169). En este trabajo, Michaud no solo hace referencia a la tecnología y a los medios como causas de lo anterior, sino sobre todo a la economía, que reconvierte las relaciones productivas mediante la inserción de nuevas características y necesidades de consumo o de uso del tiempo libre. Las propuestas del arte moderno, del cual deriva el arte contemporáneo, estaban fundadas en una búsqueda cíclica de la totalidad y el absoluto, en tanto fundamentan su proceder en la idea de un establecimiento o restablecimiento de valores sistémicos, que se enfrentarían a otros caducos o improcedentes. Sin embargo, Michaud apunta que a la vez existe un continuo desmembramiento y fragmentación del campo debido a una concentración en estéticas dependientes de contextos marcadamente políticos. Los procedimientos vanguardistas afirman una evolución que se ciñe a los postulados hegelianos sobre un espíritu del tiempo (*zeitgeist*) en el que existe aún una organicidad en la proliferación de estilos y tendencias. Y es que los términos de la confrontación son claros todavía: oponerse a un conservadurismo que, desde el arte académico y burgués, sostiene una idea de mundo en la que los artistas son seres especiales, que definen las formas en las que el “buen gusto” determinaría la trascen-

dencia de la obra. Esto provoca una serie de conflictos derivados de la lucha por el monopolio de la representación.

Arte, política y colaboración: algunos casos concretos en la segunda etapa del proyecto

La producción artística depende de una multiplicidad de necesidades presentes, desde las cuales no es posible conformar un todo. Aquello que es político establece relaciones subjetivas con distintos sucesos, para incorporar versiones vinculantes que, sin embargo, se congregan alrededor del uso de las formas y las imágenes. Si en la contemporaneidad el quehacer político debe ser repensado constantemente, eso responde, en primera instancia, a esta fragmentación y a la complejidad consiguiente para objetivar un rumbo que intente cierta coherencia. David Held (1997) dice en *La democracia y el orden global*: “La transformación de la política, provocada por las crecientes interconexiones de los Estados y las sociedades y la gran intensidad de las redes internacionales, exige una reevaluación de la teoría política, tan fundamental en su forma y alcance, como el cambio que impulsó las innovaciones conceptuales e institucionales del Estado moderno mismo” (p. 179).

Del mismo modo, el arte que vindica una preocupación política en su hacer ha sufrido transformaciones que han implicado la revisión de algunos procedimientos del pasado. Se trata de una larga discusión con muchas aristas, puesto que el desarrollo del arte es paralelo a la modificación de las instituciones que lo acogen. Una de las vertientes de esta larga discusión está vinculada al desarrollo del arte político, en el que hay una producción muy intensa de acciones emparentadas con distintos movimientos de defensa, de protestas minoritarias, de derechos de género o de rescate de los recursos naturales, debido a que los actores involucrados en el mismo están

preocupados por la redefinición del contexto en el que operan.

Por ejemplo, una primera discusión relacionada con lo anterior implica al problema del museo como obstáculo para la disidencia, pues frente a la necesidad por generar un archivo coherente que determine su misión como parte de la vindicación histórica de los nuevos integrantes del panteón artístico, las consignas de muchos artistas se desactivan. Esto obliga a reconsiderar su función como propiciador de encuentros frente a la obra, lo cual implica un enfrentamiento con una tradición fomentada a través de los siglos. En este sentido, la obra ya no representa una finalidad que cierra el proceso de creación, sino tan solo un registro que da fe de una desviación de los acontecimientos. Desde esta perspectiva, la obra es el resultado de una interacción que apenas es modelada metodológicamente por un colectivo que ha trenzado sus intereses según necesidades específicas. La cuestión es si esto puede ser considerado como arte. Se trata de una discusión que posee derivas críticas en contra de una tendencia que fue cuestionada por las operaciones vanguardistas. Depende pues, de una legitimación que aún está en curso, pero que cuenta con un gran número de espacios en los que se discute y practica, y en los cuales las definiciones sobre sus límites mutan según variables específicas.

En estos términos, otra discusión acerca del arte relacionado con la política aborda el problema de la estetización de las consignas. Según apunta Boris Groys (2016), lo que se juega en las estrategias en las que se utiliza al arte como un revestimiento de la consigna política no es un problema en sí, ya que, en todo caso, se puede obtener un reequilibrio de las operaciones en las que se negocia el poder:

Por un lado, el activismo en el arte politiza al arte, usa al arte como diseño político, esto es, como una herramienta de las luchas políticas de nuestro tiempo. Este

uso es completamente legítimo —y cualquier crítica de este uso sería absurda—. El diseño es una parte integral de nuestra cultura, y no tendría sentido prohibir su uso por movimientos políticos opuestos, bajo el pretexto de que este uso nos lleva a la espectacularización, la teatralización de la protesta política. Después de todo, hay un buen teatro y un mal teatro (p. 67).

Si bien esta postura es contraria a un enfrentamiento que intenta negar cualquier tipo de colaboracionismo con el poder, a la luz de las anotaciones de Brian Holmes, posiblemente cobre mayor sentido. Si los movimientos que se desprendieron del pensamiento heredado de las vanguardias derivaron en la posibilidad del viraje neoliberal de la posmodernidad, esto tuvo razones circunstanciales: al liberar unas costumbres, las nuevas fórmulas fueron incorporadas a los procesos sociales en boga. Boris Groys, por su parte, no se refiere de modo alguno a abonar al espectáculo con más espectáculo, sino a reconocer que la eliminación de una veta artística en los acontecimientos de la vida cotidiana sería absurda en las condiciones del presente. Es decir, asumir una condición no determinante ligada a ideologías fijas implicaría una especie de contradicción asumida para señalar justamente ese fracaso, y proponer la desmaterialización de la obra, no ya en la desaparición pensada desde el arte conceptual, sino en su dilución en contextos no-artísticos:

...la aceptación de nuestro fracaso, entendido como premonición y prefiguración del fracaso por venir del estatus quo en su totalidad, sin dejar lugar a su posible mejoría o corrección. El hecho de que el activismo en el arte contemporáneo está atrapado en esta contradicción es algo bueno. Primero que nada, solo las prácticas autocontradictorias son verdaderas, en el sentido más profundo de la palabra. Y segundo, en nuestro mundo contemporáneo, solo el arte indica la posibilidad de revolución como cambio radical más allá del

horizonte de nuestros deseos y expectativas actuales (p. 68).

En este sentido, habría que acentuar una diferencia entre el arte colaborativo y el llamado arte relacional. Claire Bishop (2004), en el texto crítico *Antagonismo y estética relacional*, precisa que los vínculos sociales que propicia el arte relacional sugeridos por Nicolás Bourriaud (2008) y en los cuales se presupone el involucramiento del espectador, son muy problemáticos. Desde una primera división, que separa claramente al creador de los actores con los que se realiza la pieza, es necesario revisar las implicaciones de las relaciones que inauguran trabajos en los que las fronteras siguen siendo establecidas desde la estratificación específica del arte contemporáneo. Así, Rirkrit Tiravanija y su *Soup / No Soup*, o Liam Gillick y sus tableros móviles —en los que el público puede cambiar la estructura de ciertos mensajes publicitarios—, no realizan arte colaborativo en la medida en que la obra sigue manteniendo una lejanía que blinda la idea original, sin la posibilidad de negociación por parte de quienes participan en ella.

...no es fácil identificar la estructura de una obra de arte relacional, precisamente porque la obra pide que se la considere como abierta. El problema se agrava porque el arte relacional es una ramificación del arte de instalación, una forma que desde sus inicios exigió la presencia literal del espectador (p.63).⁴

Regresaré momentáneamente a la pregunta: ¿es posible

4 La cita es una traducción realizada por Maximiliano Papandrea y Silvina Cucchi, publicada en la revista *Otra Parte | Revista de letras y artes* en el número N° 5, otoño 2005 [<http://www.revistaotraparteimpresa.ml/n%C2%BA-5-oto%C3%B1o-2005/antagonismo-y-est%C3%A9tica-relacional>], y autorizada por la misma autora. El texto original dice: ...“is no easy task, precisely because the work claims to be open-ended. This problem is exacerbated by the fact that relational art works are an

que el arte sirva como plataforma para establecer de forma colectiva un modo de actuar distinto a las prácticas hegemónicas del sistema?

Como mencioné anteriormente, el arte relacional plantea una distancia entre el artista y su público-participante debido a que sus procedimientos e intereses para actuar ya están determinados con anterioridad. La obra de arte se materializa solo en el caso en el que el espectador decide participar en el juego propuesto por su creador. Mientras decida no hacerlo, la pieza no se llevará a cabo y permanecerá en estado latente. En este sentido, ¿qué sucede cuando esta manera de proceder es utilizada en una pieza pensada para desarrollarse en el espacio público? ¿No estaría estableciendo ciertas relaciones con una forma colonialista de proceder, en tanto impone guñones de procedencia artística en un espacio donde no fue necesariamente solicitada o no se tiene clara su pertinencia? Desde esta perspectiva, esto puede entenderse como el traslado de prácticas artísticas hegemónicas que tienen la finalidad de “educar” o informar a ciertos sectores de la sociedad acerca de lo que es considerado como arte por grupos sociales dominantes.

Se advierte cómo estos casos pueden ser llevados dentro de la institución artística, lo cual no desactiva sus formulaciones primarias. Esto puede revisarse desde las lógicas elaboradas alrededor de los “bienes comunes”, no desde un punto de vista benefactor a partir de la moralidad, sino en función de la gestión de recursos colectivos que, en principio, son bienes de todos los ciudadanos. En este sentido, la administración es realizada desde la perspectiva de lo llamado *procomún: complejos organizativos*, que centran su labor en la procuración de bienes comunes de todo tipo, es decir, la transferencia, reproductibili-

outgrowth of installation art, a form that has from its inception solicited the literal presence of the viewer.”

dad, reutilización y remezcla, y que toma en cuenta el espacio público y su relación con los otros.

A continuación, describiré un par de ejemplos del trabajo de *Dossier; encuentros colaborativos*, realizados recientemente. Una de las piezas presentadas en la segunda etapa, resultante del trabajo llevado a cabo en uno de los encuentros, fue la llamada *Innter/Zona*, que se proyectó junto a Toztli Abril de Dios —artista que elabora piezas desde los lenguajes del teatro y la marioneta contemporánea, y cuyo trabajo fue seleccionado mediante la convocatoria—. La pieza estuvo basada en una de sus producciones previas, que se adaptó para los efectos de este proyecto con el fin de coparticipar con otros agentes. Se trataba, en teoría, de derivas realizadas por grupos de invitados y público que deseara sumarse, y en las que se llevarían a cabo paradas espontáneas e inesperadas. Estas tendrían como uno de sus fines, construir breves instalaciones colectivas que funcionarían como motor para el diálogo. Se trató, en la práctica, de montajes realizados con madera y resortes de varios tipos, cuyo fin fue el mantener, en el transcurso de las detenciones, conversaciones. Para motivar estas últimas, previamente se pusieron a circular entre los asistentes al recorrido dispositivos que contenían una serie de grabaciones de audio. El montaje de estructuras implicaba vínculos significantes mediante los cuales se tensaron relaciones entre objetos naturales y de uso urbano propios de la ciudad, como árboles, bardas, postes, etc. De este modo, en el espacio elegido se elaboró una especie de puente que señalaba una concomitancia emotiva con otros cuerpos y sus subjetividades. Por ello, su sentido no era meramente abstracto. Esta emulación constructivista sugería lugares recobrados en el vacío para entablar conversaciones públicas sobre territorio, espacio y ocupación, como una vía para que, a través de conectores que reterritorializaran los rincones —aunque fuera por unos instantes—, se

crearan vínculos no determinados por una mediación objetiva convencional; sino por una cartografía imaginaria de madera y hule que a la vez servía como microcolectividad disidente, cartografía de la que, incluso, se pudiera hacer uso de manera práctica, al permitir que aquellas tensiones representaran, de algún modo, un mapa sobre el cual se pudiera escribir o dejar un rastro; una suerte de esquematización no lineal de sueños grupales que se registró y sobre la cual se podía seguir trabajando posteriormente, si así se deseaba. Si bien el planteamiento era bueno, había en la artista seleccionada cierta lejanía real, una suerte de reticencia por participar en verdad con los paseantes. Posiblemente esto se debió a su formación escénica, lo que impedía renunciar a una cierta representación mediadora, antes de evidenciar los recursos de su mecanismo de creación. Por ello, en la ejecución de su propuesta, hubo falta de capacidad para entablar las conversaciones e interacciones con los paseantes. Sin embargo, los convocados sí se acercaban a la pieza, y los diálogos se propiciaron y generaron participación —provocada por mi intervención—. En este sentido, puede interpretarse que existe una falta de formación respecto a las posibilidades del arte como medio, no solo como un refugio privilegiado para ciertas ideas que no encuentran cabida en la producción convencional, sino como herramienta de debate y discusión colectiva.

Otra propuesta planteada en los encuentros fue la llamada *¿Cómo despedir un río?* Se trató de un proyecto de intervención sonora en el cual, en medio de un paisaje que evocará el rumor del río de los Remedios, se le preguntara a los vecinos del lugar cuál puede ser la mejor manera de ‘despedir’ dicho afluente. Y es que todo se llevó a cabo en una zona en la cual se realiza el embovedado de 7 kilómetros de su caudal. La pieza fue propuesta por los artistas Leticia Cordero, Hernán Alfonso y Daniel Homero —productores visuales que desde distintas perspectivas abordan temas

vinculados a la corporalidad, los rituales de lo urbano y su contraposición con lo natural—. En ella, se propuso una ambientación en uno de los espacios cercanos a la obra de entubamiento, donde se realizó una asamblea abierta para intercambiar ideas e historias entre los asistentes. Este río, junto con otros, forma parte de la cuenca del río Moctezuma en la región hidrológica del Pánuco. Su afluencia inicia en el vaso regulador El Cristo, incrementada por los ríos Tlalnepantla y San Javier, para descargar sus aguas en el gran canal del desagüe. El río de los Remedios era una de las pocas corrientes fluviales aún existentes de la Ciudad de México. En las últimas décadas estuvo condenado a ser depósito de basura y generador de pestilencia —hay quienes dicen que incluso cadáveres humanos se encontraron en el fondo de sus aguas—. Sin embargo, quizá la actual aceleración de la obra, detenida por varios años, no obedezca necesariamente al mantenimiento de los límites de los municipios de Ecatepec y Nezahualcóyotl, sino que con ella se pretende construir una vialidad de acceso al Nuevo Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México, lo cual implica intereses económicos de poderosos grupos en el país. La obra aleada al entubamiento, en la que permanece inconclusa una pista deportiva, presenta grandes pilares (que son en realidad respiraderos de los que emana el tufo del río contaminado) similares a ruinas de una modernidad que no ha llegado aún, que ya se imagina poco probable. En estos paisajes comunes de una ciudad en eterna indefinición, se trató de un pequeño acto reivindicativo: un adiós ritual que nos reunió y que, mediante el pretexto de una despedida, hizo emerger los motivos de tales ecocidios y la conciencia necesaria para impedirlos. Por el contrario de la pieza anterior, esta resultó muy exitosa, justamente porque en el establecimiento de esta pequeña asamblea se rompieron las barreras entre artista productor y espectador. Esto generó confianza y la posibilidad de un proyecto futuro. Si bien en este caso la investigación parte desde los límites del arte, generando

certidumbre acerca del lugar en el cual se puede intervenir según ciertos métodos ya empleados en la historia del arte, esta se abre a posibilidades mayores que implican la intervención consensuada de nuevos integrantes con intereses afines. Por ejemplo, una de las propuestas emanadas de la asamblea realizada con los vecinos en la zona fue la de un concurso de salsas para llevar a cabo la despedida del río. Frente a ello, los vecinos votaron a favor, lo cual implicaba una posible administración de las funciones y los recursos. Y, por supuesto, una nueva investigación —no formal, pero evidentemente funcional— vinculada también a manifestaciones culturales, pertinentes para los habitantes de una zona con problemáticas determinadas.

Lo que resulta importante en la producción de este tipo de propuestas es que señalan de manera muy específica una problemática a la que comenzamos a enfrentarnos en todas las ciudades del mundo. Ello puede ligarse a la idea de las otras comunidades, de las que habla Peter Pál Pelbart (2009) en su libro *Filosofía de la deserción*, conformadas por la vigilancia recíproca, la frivolidad, las lógicas de mercado que simulan las emociones y reproducen modelos de vida enajenantes (pp. 21-41). Frente a esto, existen posibilidades para contrarrestar los modelos de participación social que promueven formulaciones homogéneas: la heterogeneidad estratégica a través del juego, en aquello que el filósofo llama el “nuevo arte de las distancias, en el espacio de juego entre desertores, que no elude la dispersión, el exilio, la separación, sino que los asume a su modo, incluso en las condiciones más adversas del nihilismo, incluso en esa vida sin forma del hombre común, aquél que perdió la experiencia y, con ella, la comunidad” (p. 37). Una comunidad que, como otros autores como Jean-Luc Nancy o Maurice Blanchot también han sugerido, nunca existió, sino como “forma alienada de las pertenencias —de clase, de nación, de medio—, que rechazan siempre aquello que la comunidad tendría

de más propio, a saber: la asunción de la separación, de la exposición y de la finitud” (p. 37).

En gran medida, como ya se apuntaba antes, el arte colaborativo no se realiza para la solución concreta de sus formulaciones de inicio, sino que plantea una posibilidad de observación desde el punto de vista de voluntades colectivas que participan conjuntamente en sus procesos, sin que esto excluya el contenido poético y emotivo de las acciones. Es, como el mismo Pál Pelbart lo menciona (aludiendo a Deleuze), una forma de *atravesar* una realidad operativa que ya no puede ser leída desde la dialéctica en la medida de sus posibilidades mutantes. Es en la transversalidad desde donde quizá sea posible observar especificidades significantes en la experimentación con las necesidades de cada entorno. Por ello, el tipo de producciones estratégicas que se están comenzando a gestar en el arte colaborativo, al no renunciar a una fuerza vital en la creación, permiten trazar mapas para una micropolítica de lo posible.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W., *et.al.* (2006). "La personalidad autoritaria". *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, (12), julio-diciembre, pp. 155-200.
- Agamben, Giorgio. (2011). "¿Qué es un dispositivo?". *Sociológica*, (26),(73), pp. 249-264. Recuperado de: <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>
- Bauman, Zygmunt. (2005). *Modernidad líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bishop, Claire. (2004). "Antagonism and relational aesthetics". *OCTOBER 110, Fall 2004*, October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. pp. 51-79.
- Bourdieu, Pierre. (2011). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. España: Anagrama.
- Groys, Boris. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra editora, colección Futuros Próximos.
- Guillamet, Laia y Roca, David. (2013). "La doble cara del arte colaborativo: El cruce entre teoría y praxis". *Interartive, a plataform for coteporary art and thought*, (54). Recuperado de: http://interartive.org/2013/08/arte-colaborativo/#_edn4.
- Harvey, David. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Held, David. (1997). *La democracia y el orden global. Del Estado moderno al gobierno cosmopolita*. Barcelona: Paidós.
- Holmes, Brian. (2006). "La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultural". *Brumaria7. Arte, máquinas, trabajo inmaterial*. Madrid: Brumaria A.C. pp. 97-117.
- Lipietz, Alain. (1994). "El posfordismo y sus espacios. Las relaciones capital-trabajo en el mundo". PIETTE, Programa de Investigaciones Económicas sobre Tecnología, Trabajo y Empleo, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Serie Seminarios Intensivos de Investigación, Documento de Trabajo N^o4, desgrabación y traducción de la sesión del 12/4/94 efectuada en el Salón de Actos de la Facultad de Ciencias Económicas de la UBA.

- Llop, Pau. y Goteo.org (2012). "Bien(es) Común(es) = Bien social de código abierto" [mensaje en un blog]. *eldiario.es*. Recuperado de: http://www.eldiario.es/colaboratorio/bien_comun-procomun-tercer_sector_6_78452192.html
- Luhmann, Niklas. (1998). *Complejidad y Modernidad*. Madrid: Editorial Trotta.
- Mychaud, Yves. (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica, colección Breviarios.
- Pelbart, Peter. (2009). *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta limón ediciones.
- Rodrigo, Javier. (2010). *Políticas de colaboración y prácticas culturales: redimensionar el trabajo del arte colaborativo y las pedagogías*. Inmersiones 2010, Proyecto Amarika y Diputación Foral de Álava Vitoria-Gasteiz. pp: 230-249. Recuperado de: <http://www.inmersiones10.net/>.
- Thompson, Nato. (2005). *The Interventionists: Art in the Social-Sphere*. Massachusetts: MASS MoCA Publications / MIT Press.

Recuerdos compartidos; imagen común

Joyce Martínez Medrano

Dentro de los varios usos (comerciales, estéticos, de archivo, etc.) que se le ha dado a la fotografía en el trascurso de su evolución tanto técnica como conceptual, existe un punto de encuentro que puede reunir a quienes la practican (profesionales y *amateurs*): las fotografías que se generan para conservar recuerdos son justamente los nodos que nos unen.

Al recurrir a las imágenes que han sido creadas con el fin de realizar una impronta para su posterior contemplación —la cual busca específicamente estimular la memoria con la intención de tener una experiencia sensible al mirarla—, he podido visualizar un aparente punto de vinculación para dialogar de una forma empática entre nuestros iguales.

En las líneas siguientes, se presenta el resultado de un trabajo de investigación artística, a través del análisis teórico y práctico y la generación de ensayos plásticos y escritos para la determinación de metodologías y conceptos, que tiene como punto de partida las fotografías originadas en la intimidad y el común que nos hace ser parte de un todo. Estas fotografías intentan encapsular pasajes

conmemorativos y significantes para su poseedor, quien puede o no tener conocimiento alguno sobre especificaciones técnicas o estéticas, lo cual tampoco tiene importancia para la creación de dicho material. Esas imágenes pueden ser uno de los factores fundamentales que contribuyen a la construcción de la identidad, pues se les ha conferido de cierto valor histórico y emocional.

Haciendo énfasis en lo que apunta Roland Barthes (1989) respecto a la significación que los actores juegan en tanto principales involucrados en la toma y contemplación de lo fotografiado, mediante el reconocimiento y captura de la imagen, hablamos de un proceso de apropiación ya que la sensibilidad provocada por la misma implica la aceptación de planteamientos visuales para hablar de realidades y ficciones. Asimismo, partiendo de los preceptos de Joan Fontcuberta (2010), llevados a un plano que permite el entender y asumir supuestos subjetivos como únicas verdades para interpretararnos y describirnos, entiendo que la construcción que creemos como individual o del nosotros está permeada por la idea de los otros y por los vínculos creados entre una comunidad. Tal y como lo plantea Marina Garcés (2013), nos construimos a través de distintas miradas, las cuales son expuestas en el proceso de toma y contemplación de fotografías íntimas; distintas miradas que considero parte crucial en el proceso para la investigación artística.

La memoria juega un papel fundamental en la narración de la historia de las personas y, por tanto, en el proceso de construcción de su identidad. Pero a partir de la unificación de los recuerdos, lo que podría interpretarse como memorias que contienen un simbolismo emocional específico para su poseedor, podemos asumir una identificación como individuo.

La pérdida de algunas memorias, y a su vez de ciertos recuerdos, es parte natural del proceso de asimilación y priorización de información que nuestro cerebro puede

ir acumulando. Sin embargo, el peso que le hemos dado a mantener presente aquellos sucesos que consideramos significativos, nos ha llevado a generar métodos de conservación más allá de nuestra retentiva. La imagen fotográfica, con su carácter de instantaneidad, fue y es, en gran medida, desde hace ya varias décadas, el utensilio asumido como predilecto para generar este registro personal, que busca “inmortalizar” los eventos enigmáticos para su “siempre” memorización a partir de la asociación que es estimulada por medio de los referentes visuales presentes.

En este proceso de registro, existen actores principales que significan, a cada momento, el modo de mirar la *imagen-recuerdo*, la cual quisiera acotar como aquella que logra proveer de simbolismo visual, emotivo y sensible a una escena alusiva de la historia íntima de algún individuo.

Parte de las características que posee la imagen-recuerdo es hablar de su unicidad.

Ningún momento es igual a otro ni sucede dos veces, pero es justo en esta particularidad de eventos, que en la mayoría de los casos son construidos en la intimidad de círculos cercanos y emocionales, donde recae una identificación colectiva. Así, dichas memorias (aunque nuestras e irrepetibles) resultan ser compartidas pues, al parecer, culturalmente hemos desarrollado ciertos eventos reconocibles y significativos que sirven como anécdota de la historia y vida de cada uno de nosotros.

La repetición y visualización de momentos de valor nos vincula de forma colectiva, donde la identificación por medio de la ficción con la que juega la fotografía misma y de la que nos habla Joan Fontcuberta en *La cámara de pandora* (2010) —texto con el que buscaremos un punto de encuentro más adelante—, permite un reconocimiento en el otro y con nosotros, inmortalizando singularidades compartidas.

La historia, los simbolismos, los valores y las tradicio-

nes son algunos ejemplos que cobijan la identidad colectiva en tanto nos permiten reconocernos como comunidad. Sin embargo, dentro del proceso de identificación, existen otras formas que se han asumido necesarias para la construcción de una identidad más específica —a través de grupos pequeños como la familia o los amigos, o incluso de manera individual—, que en muchos casos resultan con una mayor carga emocional y, por tanto, constan de una identificación más cercana y sensitiva.

Uno de los factores importantes en la construcción identitaria es la memoria. Julio de Zan, en su artículo “Memoria e identidad” (2007),¹ define a la memoria como “un elemento constitutivo de la identidad” (p. 1), al hacer referencia a que tener conocimiento de nuestro pasado de manera consciente, nos permite identificar quiénes somos con base en las experiencias recordadas; del mismo modo que negarlas o disociarlas nos dará un concepto erróneo e incompleto de quiénes somos: una “falsa inocencia”, como lo llama él. Asumirnos en nuestra memoria y con respecto a las experiencias vividas, genera información de reconocimiento y pertenencia; nos afectamos por la historia, misma que nutre a la identidad.

Aun y con tal importancia, tampoco es posible retener toda la información que se genera en las experiencias pues el cerebro, al igual que cualquier otra memoria o disco de almacenamiento, consta con cierta capacidad de retención, de manera que va generando apartados donde coloca la información que considera relevante, según el valor dado por el mismo poseedor, mientras la demás va siendo archivada en espacios más profundos, menos visibles, o bien, en algunos casos, es olvidada para dar espacio a nuevas experiencias.

Dentro de los apartados de la memoria, son los recuerdos que identificamos como sucesos y que narran

1 Publicado en PhilPapers.

parte de las emociones que envuelven un evento, los que asumimos como especiales. ‘Recordar’, como lo dicta su raíz etimológica *re-cordari*, “volver a pasar por el corazón”, implica también una sensibilización en el evento, el acto de memorizarlo y regresar a él de manera simbólica. Sin embargo, y a pesar de esa carga emocional que contienen los recuerdos, solo los sobresalientes se mantienen presentes y los otros, los que han perdido cierta relevancia, se van ocultando poco a poco como si fueran apagándose con la acción natural del olvido.

La preservación de la memoria funciona como parte de la construcción emocional y sentimental que permite conocer los puntos de partida, así como los desplazamientos a lo largo del camino de la persona. Ello ha fomentado el uso de elementos u objetos que sirven de referentes, estimulando y permitiendo la asociación de recuerdos, como una forma de traerlos al presente de nuevo.

En el proceso de hacer constar los hechos para su conservación, y dentro de un vasto número de objetos personales a los cuales se les ha usado para la reminiscencia —como lo han sido las memorias, artículos y diversas tecnologías—, la imagen ha sido de gran ayuda. Esta se entiende en su definición más elemental: como una representación visual en la que se manifiesta la apariencia de algo o alguien real o no (Real Academia Española, 2001). Desde la época de las cavernas, con las pinturas rupestres, se ha tenido la inquietud por visibilizar momentos o partes de la historia que parecen ser importantes para el desarrollo de la humanidad, con la principal intención de no dejar que perezcan en el olvido; asimismo, a través del arte, se ha ido representando diversos pasajes que narran, de modos específicos, eventos a resaltar. Sin embargo, este medio carece de instantaneidad; se encuentra permeado por una subjetividad que parte del mismo interés del artista, subjetividad que se

pensó erradicada con la llegada de la imagen fotográfica y su supuesto carácter de registro fiel de realidad —planeamiento que cuestionaremos más adelante—.

Poco más de setenta años antes de que iniciara la Primera Guerra Mundial (y aún durante la Revolución Industrial), la invención de la fotografía modificó el concepto de captura de la imagen y la posibilidad de su registro; además, se le dotó de un sentido de fidelidad para representar la realidad. Esto dio la oportunidad de documentar no nada más los pasajes históricos de la nación y del mundo, sino panoramas mucho más íntimos. El escritor argentino Julio Cortázar, en “Las babas del diablo” (1959), menciona que “dentro de las muchas formas de combatir la nada, una de las mejores es hacer fotografía” (p. 26). La fotografía permitió conservar en imagen aquello que se desvanece con el tiempo y que podría escapar a nuestra memoria de forma instantánea. Es usada como prueba de lo sucedido, del paso del tiempo; da certeza de la existencia como una especie de huella.

Aunque se asumió que la fotografía tenía la capacidad de capturar los momentos, no fue sino hasta la aparición de la cámara Brownie, gracias a Eastman Kodak en 1900, que se contó con una herramienta, que trabaja con material fotosensible, capaz de ser manipulada por un público no especializado. George Eastman proveyó una oportunidad de documentación *amateur* al acercar la imagen fotográfica a cualquier persona que pudiera financiar la compra del equipo, sin importar que tuviera conocimiento del manejo de la técnica —el cual para la época seguía siendo bastante laborioso—. De igual modo, se agregó la noción de instantaneidad, la cual fue el punto de partida en las posteriores campañas publicitarias para promocionar la cámara, mismas que estaban dirigidas a un registro mucho más íntimo, como lo es el plexo familiar. Así, al asociar, a través de las ilustraciones y eslogan de los anuncios, el modo y función de la toma fotográfica con

momentos que parecían ser memorables en las familias (como fechas navideñas, cumpleaños, días de campo, entre otros) se afianzó la idea de que la fotografía propiciaba la posibilidad de escribir y contar una historia íntima a través de las imágenes recolectadas. Se concluyó que los momentos son únicos e irrepetibles y, por ende, importantes de registrar para su perdurabilidad en la memoria y en la historia personal.

Con los recientes avances en la técnica de producción de imágenes, las personas encontraron la forma de registrarse —la contemplación de sus experiencias y de sí mismos— a través de las fotografías elaboradas en conjunto con los seres cercanos a ellas, quienes, igualmente, aportaban narraciones propiciadas por los referentes visuales presentados en las imágenes; esto les permitió reflexionar acerca de su pertenencia, con lo que se identificaban, su paso por el mundo y aquello que les interesaba conservar.

Walter Benjamin enfatiza, en *Discursos interrumpidos* (1989), que el valor cultural de la imagen es el “culto al recuerdo” (p. 3). Culto que prevalece en el ahora llamado álbum familiar, el cual tiene como principal función recolectar esas imágenes anecdóticas que pueden llegar a vincularse con un recuerdo de gran importancia en la historia e identidad de un grupo de personas específico —principalmente para los que logran identificarse en el mismo o bien, tienen algún parentesco emocional directo—.

Es aquí donde puedo visibilizar que se llevan a cabo una serie de pasos, a los que llamo rituales, para la construcción y contemplación, siendo estos rituales parte de la base de conceptos para el desarrollo de la investigación en conjunto con lo común, y la ficción.

El primer ritual implica la selección y toma del momento: el autor de la imagen encuentra y/o busca las situaciones a registrar para su inmortalización. ¿Cómo

sucede esta selección? ¿Hay ya una serie de actos que culturalmente pensamos como relevantes? De alguna manera, cierto tipo de eventos los tenemos introyectados como “imperdibles”, mismos que, aunque hayamos estado presentes, debemos tenerlos en imagen, conservar su huella. Al autor de la imagen-recuerdo, es decir, a quien decide accionar el botón de la cámara para la creación de la toma, Roland Barthes, en *La cámara lúcida* (1989), lo denomina el *operator* (p. 35). Este título en un principio se le adjudicaba al fotógrafo, pero más adelante tomaron su lugar los padres, hijos u otros parientes. Barthes habla de este personaje como alguien con menos impronta, a diferencia del artista, y a pesar de ser quien genera la imagen. Según el filósofo francés, en este acto, el *operator* no parece tener un rol significativo pues solo acciona la captura (*shooting*), a tal grado que incluso, en algunos casos, podría fungir ese papel algún transeúnte desconocido, como parte de una complicidad con los que buscan plasmar su momento en imagen.

De la mano del *operator* estaría el *spectrum* (p. 35), que hace referencia a los sujetos y los objetos que son fotografiados. Siguiendo la teoría *barthiana*, todo aquello que supone espíritu y que es a la vez espectáculo y protagonista será el que impactará en los ojos de quien lo ve, el *spectator* (p. 36). El “espectador” sucede en el segundo acto del ritual; es él quien completa la función de la imagen al mirarla, donde también se encarga de cotejar y examinar, almacenar y resguardar dichas imágenes. Con el paso del tiempo y según la necesidad del *spectator* (que pueden ser varias personas a la vez), el regreso a esa información visual implicará otro tipo de acción y relación con la imagen. Ahora ya no se encuentra en la posición de selección ni de resguardo, sino de asociación y de identificación a partir del vínculo que se haya creado.

Aunque el recuerdo difícilmente podrá ser fiel a lo sucedido, es por medio de esa especie de espíritu que con-

serva el *spectrum* que se mueve una emoción específica en el *spectator*. A partir de la propuesta de Barthes podríamos concluir que, por lo menos, se aprecian tres vistas en lo que va del ritual fotográfico del recuerdo: la del operador, quien decide la luz, el ángulo, etc.; la fotografía en sí misma, conmemorando un evento en específico de valor simbólico, y por último, la del espectador, que según su vínculo o indiferencia narrará la imagen obtenida de este proceso.

Belén Dronda, en su material *Dossier para una educación intercultural* (s/f),² afirma que la identidad no es un trabajo en solitario e individual, sino que se modifica en el encuentro con el otro, cuya mirada tiene efecto sobre ella, con lo cual podría interpretarse que la identidad se ve rodeada de un juego de influencias con los otros. Si pensamos en las primeras imágenes que tenemos de nosotros mismos, por ejemplo, y que en su mayoría se encuentran en el álbum familiar, nos daremos cuenta de que fueron hechas a partir de la mirada de alguien más, un *operator*. Es decir, las primeras fotos de las cuales se presume por ser parte del origen, y con las cuales solemos reconocernos fueron hechas a partir de la mirada de otro; nos empezamos a definir e identificar a través de la mirada de alguien más. Ello implicaría que no es un acto individual sino uno continuo: viene de unos para otros.

Usando la estructura de Barthes, y trasladando la idea de que la identidad no se forma en solitario, sino que puede estar influida por otras miradas —en este caso, tres (operador, espíritu y espectador)—, hablamos también entonces de tres posibles verdades y/o tres mentiras, como afirma Joan Fontcuberta. Sumamos aquí el término de ficción.

En *La cámara de pandora* (2010), Fontcuberta sostiene que la imagen fotográfica muestra la fragilidad de la

2 Publicado en la plataforma Fuhem Ecosocial

verdad, aunque defiende la idea de que algo de la fotografía se incrusta en nosotros: una especie de energía o magia que envuelve el acto fotográfico y que produce sensaciones y emotividad.

Es precisamente esa serie de interpretaciones lo que nos permite jugar y vivir con parte de esa ficción de una posible realidad, pues involucra distintas miradas que permean el acto inmortalizado desde distintas perspectivas: aquella realidad que nos contaron acerca de nuestro nacimiento en la imagen recuerdo —que bien pudiera ser o no, verdad—, la asumimos como nuestra en esos pequeños mal entendidos entre fechas precisas o personajes que aparecen, y conforma un imaginario/ficción del que nos apropiamos para nuestra historia.

Joachim Schmid, en su serie *Statics* (1995-2003), hace énfasis en el uso masificado de la fotografía. Allí utilizó una gran cantidad de imágenes que encontró en el mercado, imágenes “sin dueño”, las cuales, a pesar de no poseer una relación de autoría entre ellas, sí contenían motivos repetitivos como escenas en una playa, postales, atardeceres, etc. Las clasificó por temas, las trituró y con los pedazos resultantes, creó una composición que asemeja al ruido que se forma en la televisión cuando hay una interferencia, con lo cual se puede interpretar que el exceso de esas imágenes repetidas crea otra, caótica y desajustada. Pero por encima del posible desorden y saturación, es elemental resaltar la coincidencia, entre miles de gráficos, respecto al tipo de eventos y la manera en que componen armoniosamente una totalidad.

El trabajo de Schmid permite observar cómo aquellos momentos que nos juraron que no regresarán y, por lo tanto, fueron capturados en una fotografía cuyo valor reside en su unicidad, resultaron tener símiles en otros espacios, pareciendo compartidos y comunes. De manera que dichas imágenes que en su mayoría fueron construidas para la contemplación íntima y personal, se convier-

ten en una serie de eventos similares de diferentes autores, donde se puede visibilizar que esas mismas experiencias “únicas” terminan siendo de un grupo mucho más amplio que el familiar, del común.

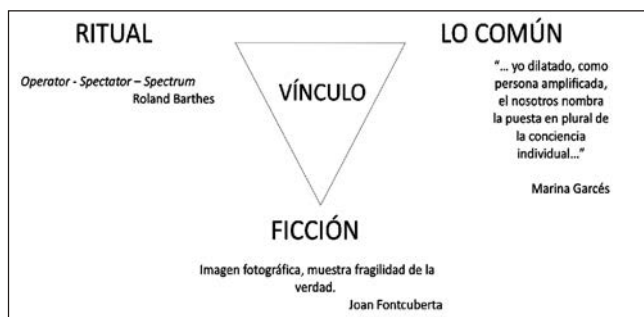
Dentro de lo particular, hay un entendimiento cultural que permite otro tipo de vinculación. Una puesta de sol es mundial, un cumpleaños, la excursión de un niño, entre otros, son eventos que se han vuelto símbolos codificables, reconocibles por el común y de alguna forma apropiables, en tanto definen a unos y a otros a la vez.

En nuestra concepción de identificación, en algún punto, la mirada del otro juega un papel importante, pues de manera natural la asumimos como nuestra también (operador y espectador). Parece entonces como si existiera algún tipo de norma social por decidir o imponer qué momentos son significativos para el nosotros y que, sin importar lo únicos que puedan ser, se repiten constantemente. En *Un mundo común* (2013), Marina Garcés menciona la importancia de “abandonar la mirada frontal” (p. 55), pues comprende al nosotros como un yo dilatado, un cuerpo continuo. Entonces podríamos pensar que esas imágenes similares no son la captura de experiencias “irrepetibles” pues nos son frecuentes, día a día, entre el yo y otros, nos son un *común*.

Al destacar la serie de eventos íntimos que coinciden en el registro visual entre el nosotros, podemos abordar y apropiarnos de otras imágenes que no son de “nuestra propiedad” para la visualización de uno mismo, pues concatenamos una serie de eslabones a través de la emotividad, el recuerdo y la necesidad de ser prolongado: un vínculo por el cual coincidimos con el otro. No es solo nuestra línea del tiempo en imágenes lo que resguarda el álbum familiar. Al extender nuestra vista a los otros, vemos prolongada esas experiencias de vida que nos definen individualmente, aunque compartimos en colectividad.

Las imágenes-recuerdo nos vinculan no solo con

nuestro yo del pasado sino con el nosotros, ya que habilitan la construcción de una historia continuada de eventos similares a resaltar, aparte de la historia del mundo. En la construcción de un collage personal a partir de imágenes no propias, existe una reflexividad al identificar qué hay en aquello ajeno que puede ser mío también, y que no pierde fuerza porque al final es reinterpretado. Entonces, existe algo entre las imágenes colectivas que muestra un punto de encuentro entre todos los conceptos relacionados con la producción y momentos vividos y en la contemplación de este material visual a través de un vínculo.



El vínculo emocional que creamos a partir de las imágenes-recuerdo aporta a la construcción de identidad, en la cual permean las diversas miradas que interactúan en la imagen. Estas nos invitan a salir de la mirada horizontal, como menciona Garcés, en tanto aportan diversas verdades, las cuales nos permiten asumir los imaginarios provistos por la ficción para la posibilidad de crear historias fuera de una sola mirada entre el nosotros.

En apartados anteriores, he referido a una serie de rituales como forma de ligación, conceptualizados en la teoría de Roland Barthes. Estos ayudan a comprender los intercambios entre las posiciones de quienes capturan una imagen y quienes la observan con posterioridad. A continuación, quisiera proponer la entrada a un tercer ri-

tual que engarza con varios de los planteamientos de Marina Garcés.

El tercer ritual ocurre cuando al ponernos frente a una imagen ajena con la intención de reconocernos, asumimos una posición política frente a la misma y nos la apropiamos para vernos en ella. En otras palabras, me refiero a un momento de identificación al que denomino *empatía visual*, el cual requiere un posicionamiento en el otro, implicando un vínculo que, si bien ha sido provocado por nosotros, puede llegar a parecer íntimo —en un instante, esa imagen es nuestra—. Esto nos permite situarnos en un igual con respecto a los otros; nos da la capacidad de comprender la línea cercana y continua que nos construye, incluso sin tener una relación sentimental, por el simple hecho de significar momentos iguales y vivirlos (aunque en distintos espacios), y sabernos cómplices de un momento en común.

Ello nos ayuda a considerar que tenemos vínculos personales e interpersonales. Estos últimos se conectan con las imágenes que no son de raíz nuestros. Al usar como base de análisis la búsqueda del reconocimiento de nuestro yo en el nosotros, estaríamos haciendo uso de una sensibilización de nuestra colectividad implicada: me permite vislumbrarme en los otros y a los otros en mí.

Mientras llevaba a cabo la experimentación plástica y en el afán por encontrar un punto de vinculación, experimenté con el uso de imágenes personales que hacían alusión a los recuerdos que parecen compartirse; sin embargo, quise desprenderme de la parte que me hacía identificable, intentando despersonalizar el espacio para que así pudiera ser apropiado.

Dentro de los procesos que conjuntan la investigación artística, en la materialización de los conceptos, he llegado a vislumbrar los efectos y afectos que están incidiendo tanto en la misma pieza como en la racionalización de esta. Al trabajar una intimidad compartida en la

imagen-recuerdo y tratar de hallar puntos de encuentro en el otro con la intención de poder generar vínculos sensibles e involucrar esta mirada periférica de la que nos habla Garcés (p. 61), me encuentro en la necesidad de no centrarnos en lo totalizador y el aislamiento. Sin embargo, una vez que quité el centro de cada una de ellas me di cuenta que el mismo camino trazaba una sola dirección, la cual no permitía entrar a las diferentes miradas, no había una posibilidad de situarse en un espacio vacío.

La imagen-recuerdo estaba siendo afectada por medio de la intervención de un proceso trasgresor; sufría un daño que desarticulaba de alguna forma lo sensitivo, justo aquello que le había dado simbolismo. Es la parte íntima lo que dota de cuerpo al evento en la imagen. El reconocimiento y la significación que se acuña a la imagen-recuerdo es lo que permite la identificación, una visualización y la oportunidad de encontrarnos.

Probablemente, si produjéramos las imágenes-recuerdo a partir de una reflexión social y en función de mostrar algo que nos hiciera sentirnos identificados entre los demás y con relación a ellos, carecerían de la misma objetividad/subjetividad con la que en primera instancia se crearon. Quizá se estaría haciendo una especie de teatralidad, algo artificial, permeada de una serie de concientizaciones que responden a una inquietud ya no solo emocional sino racional, con base en una idealización de lo que se quiere construir y pretende mostrar ante los ojos de los demás. También le quitamos el carácter de "real"/vivido y, por tanto, la identificación podría no suceder, pues al carecer de sustancia emocional, de espíritu, puede quedar fuera la vinculación sensitiva. Algo de ahí existe, pero en función del otro y no de uno mismo.

Entonces, parece contradictorio que el hecho de generar una imagen sin pensar en la mirada del otro, un recuerdo personal (el cual implica que el individuo se deje afectar por la acción sensible del evento, lo que le con-



mueve y confronta) que da pie a la construcción de una imagen-recuerdo posible de creer en cuanto a una relación vivida, le absorba el rasgo de particularidad, reconocimiento, transferencia y vínculo.

En el proceso de visibilizar este cruce de miradas en la producción, llegué a reflexionar que yo no buscaba quitar lo propio, sino que quería poder verlo reflejado en el otro, a modo de esas capas que se entrecruzan y dan formas abstractas y ficcionales, las cuales, al mismo tiempo, dan sentido sensible a lo que vemos a través de las diferentes miradas que nos cuenta la imagen.

En este acto de apropiación, por medio de la ficción, del posible de asumir una imagen como nuestra y visibilizarnos en ella a partir de la empatía visual, se puede producir un vínculo real si buscamos/provocamos la identificación, lo que podría permitir comunicarnos desde una parte sensible, en el que reconocemos un común al crear una continuidad en la colectividad. Esto lo hacemos un acto de todos, como menciona Garcés en relación con la problemática común, refiriéndose al hombre que externa su padecer y cuyo “problema particular en un ins-

tante quedó en un problema común” (p. 46). Pensando desde las ideas de esta autora, al visibilizarnos en otros se puede entender que el problema visto como la imagen-recuerdo, siendo suya y mía, es tuya y es nuestra, pues es algo que se vuelve compartido y por, lo tanto, de todos.

Ahora podemos pensar en la imagen-recuerdo como la unión que ya no solo sucede del sujeto al objeto y del objeto al sujeto cuando genera ese *punctum* del que nos hablaba Barthes (1989), el pinchazo, lo que nos mueve y hace preferir esa fotografía entre las demás, el vínculo que se crea con el objeto a partir de su poder mnemotécnico y el simbolismo agregado; sino que ahora también sucede de sujeto a sujeto a través del objeto, pues es este el eslabón conector para poder mirarse y pensarse a partir de lo común e íntimamente registrado.

En este caso la fotografía es el pretexto que nos evidencia la relación y conexión que tenemos en nuestra formación identitaria; las experiencias colectivas son visibles y comunes, parten de nuestra cultura y nuestra historia coincidente.

Al ir trabajando con diferentes poblaciones la reinterpretación de las imágenes para su uso personal, en la parte académica y en procesos arteterapéuticos, he podido vislumbrar el punto de encuentro que puede generar el practicante (que operará la imagen a intervenir) si desea y pretende observarse en un espacio visual que no es de su autoría. El proceso de identificación no resulta ajeno, pudiendo reconocerse en otros para hablar de ellos, contar parte de su historia y presentarla como una verdad pues así lo vive, lo ve y lo significa. Existe entonces una capacidad de posicionarse en otro espacio y en otros cuerpos para identificarse y contar los recuerdos y vivencias, las cuales no han perdido valor ni relevancia incluso después de haber sido situadas en otra mirada.

Al conjuntar imágenes de eventos similares para re-

saltar la relación que hay entre el registro que generamos y esa vinculación con momentos claves entre colectivos que nos remiten de manera emocional a facetas específicas y que nos son continuas, podemos llegar a encontrar una forma para definirnos e identificarnos. Sin embargo, también están las otras imágenes que complementan ideas, escenarios o espacios a partir de supuestos apropiados, los cuales concluyen en imaginarios que surgen de la misma ficción que cargan dichas imágenes de recuerdo. Esas imágenes nos develan nuevos lugares en común. Hablo de aquellas de las cuales no tenemos una vivencia clarificada o una impronta que nos haga sentirla cercana, sino solo la narración de alguna persona que puede intimar con nosotros y que pueda dar cuenta de que somos parte de ese hecho que vemos. Me refiero a las fotografías a temprana edad donde, por lo regular, no somos capaces de concientizar para una futura consulta todos los eventos que vamos viviendo.

Esa fotografía “inicial” está sujeta y es asumida como verdad justamente gracias a la idea de ficción que se le confiere y de la que nos apropiamos, aun sin tener seria constancia de qué fue lo que sucedió o que fuimos parte de eso. Manipulamos la imagen para describir lo que necesitamos preservar y situarnos en una línea de vida. Podría pensarse como una forma de conocernos incluso sin reconocernos en el momento, y justo ahí, en el imaginario de nuestra historia, es que cabe un sinnúmero de posibilidades, tantas verdades y mentiras que quisiéramos asumir como nuestras y que refuerzan nuestro sentido de identidad.

Entonces, partiendo también de esta posibilidad de imaginarios que creamos para crearnos, existe la opción de construir no solo de acuerdo con las experiencias dadas sino con las que queremos incluir y aceptamos como ciertas, pues abre la posibilidad de ver las fotografías no-propias y sus diversas verdades. Estas pueden suge-



rirnos hablar de nosotros mismos cuando encontramos relación —en la definición que nos da Garcés—, “el nosotros no sería un sujeto en plural, sino el sentido del mundo entendido como las coordenadas de nuestra actividad común” (p. 19). No era lo reconocible lo necesario de quitar para lograr el encuentro de miradas; es justo donde puedo reconocer al otro lo que me permite encontrar un vínculo sensible, y así poder ver compartida la historia. La imagen común se definiría entonces como aquella que acumula cierto carácter de intimidad en acciones cotidianas y normales, tan sencillas que se vuelven básicas en el dominio de la fotografía *amateur*; aquellas que no cuentan con pretensión alguna más que la de conservar el tiempo y evocar a la memoria. Es justo a partir de esa necesidad elemental del ser humano de mantener presente en la memoria, que surgen coincidentes en los aspectos a fotografiar.

A partir de las imágenes íntimas y aquellas que enmarcan sucesos cotidianos es que podemos identificarnos y reconocernos porque compartimos esa historia, nos construimos a partir del otro y con el otro. Tal vez al encontrarnos vinculados a partir de estas escenas poda-



mos sensibilizarnos y entendernos como una continuidad y una colectividad, mirarnos en el otro y afectarnos a partir de él, como un común.

Entonces, entender que la selección de momentos y conceptos en imágenes-recuerdo obedece a un interés entre el nosotros, nos permite identificarnos; nos es prestada la mirada del otro para poder priorizar nuestras experiencias dentro de la repetición de imágenes de eventos que hemos (por medio del común) entendido como importantes.

Dentro de la investigación artística, la importancia de concebir una mirada compartida permite alcanzar diferentes aspectos del nosotros: puntos de intersección que nos acerquen en los diversos campos de producción de conocimiento de manera sensibilizada en correlación con el nosotros. Es a partir de la formulación de conceptos, esquemas y producción plástica que el pensamiento nutre a la investigación observando las diferentes miradas involucradas. La idea de hacer visibles todas aquellas imágenes que indudablemente permean, sea en mi consciente y subconsciente, responde a una necesidad común de identificación que provoca una racionalidad proveniente no nada más de la lógica, sino de la sensibilidad y el interés común.

Bibliografía

- Barthes, Roland. (1989). *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, España: Paidós.
- Benjamin, Walter. (1989). *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Cortázar, Julio. (1959). "Las babas del diablo". En *Las armas secretas* (pp. 25-32). Madrid, España: Cátedra.
- Didi- Huberman, Georges. (2012). *Arde la imagen*, México: Ediciones Ve.
- Fontcuberta, Joan. (2010). *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*, Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Garcés, Marina. (2013). *Un mundo común*. Barcelona, España: Ediciones Bellaterra.
- Kurtz, Gerardo F. (2001). *Origen de un medio gráfico y un arte. Antecedentes, inicio y desarrollo de la fotografía en España*. En *Summa Artis. Historia General del Arte*, Vol. XLVII, Madrid, España: S.L.U. Espasa Libros.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel (Coord.). (2001). *La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI*, Madrid, España: Espasa Calpe, S. A.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <http://www.rae.es/rae.html>
- De Zan, Julio. (2007). *Memoria e identidad*. San Juan, Argentina: Especial de "Los Maestros de la Filosofía Argentina" en el Congreso Internacional Extraordinario de Filosofía. Recuperado de: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_art-text&pid=S1666-485X2008000100003

La experiencia desde el cuestionamiento en colectivo. Algunas reflexiones desde el ICDAC sobre investigación artística

Jarumi Dávila

Este texto tiene como objetivo comentar, de forma breve, el proceso por el cual me he adentrado al ámbito de la investigación artística, razón por la que comienzo planteando concepciones desde mi singularidad, para después dar paso al trabajo en conjunto con el grupo de investigación *Intervenciones Críticas Desde el Arte Contemporáneo* (ICDAC). Sin embargo, la división no es tajante; debido a ello, en ocasiones el texto puede llegar a parecer reiterativo, esto responde a los momentos en que, desde la colectividad, se ponen en práctica los planteamientos que surgieron desde la particularidad.

El encuentro con el devenir de mi proceso creativo

*Existe lo conocido y lo desconocido,
en medio están las puertas de la percepción.*
Aldous Huxley

La palabra investigar viene del latín *investigare*, la cual deriva de *vestigium*, que significa en “*pos de la huella de*”,

es decir, “*ir en busca de una pista*” (etimologias.dechile.net, 2018).

Una investigación se caracteriza por ser un proceso: sistemático, organizado y objetivo. Sin embargo, la investigación artística genera sus propios sistemas, por lo tanto, su organización se deriva de sus intenciones, y no necesariamente funciona de la misma manera para los diversos investigadores-artistas, ya que ello responde a las singularidades de cada uno sirviéndose de diversos métodos.

La palabra método se deriva del griego *meta*, hacia, a lo largo, y *odos* que significa camino. Por lo que podemos deducir que método significa el camino más adecuado para lograr un fin, teniendo así que la metodología es el enlace entre el sujeto y el objeto de conocimiento.

A diferencia de la investigación de orden científicista, la de las artes requiere del transitar por diversas bases, pues la producción artística se desarrolla sobre un eje central: la vida. Los temas son múltiples y diversos, sin embargo, parten de un mismo génesis, la experiencia de vida: si el artista no vive, difícilmente podrá proponer.

Es a través de la experiencia viva que surgen los detonantes que conllevan a pensar y por ende, a reflexionar acerca de nuestra relación con el mundo, siendo la propuesta artística el medio para expandir nuestra intencionalidad hacia los otros y buscar con ello la proyección o la empatía, para así, lograr un intercambio, una retroalimentación, en la que esos otros se encuentren o se reconozcan. Por ello, es comprensible el hecho de que, como tal, esta investigación deba nutrirse de diversas fuentes, ya que la vida es un cúmulo de vivencias de diversa índole; todo lo que conforma nuestro entorno forma parte de algún área del conocimiento.¹

Es dentro de la propuesta artística que encontramos

1 Una referencia a este planteamiento la encontramos plasmada en

un territorio de inclusión en el que pueden convivir en armonía matemáticas, ciencias sociales y naturales, biología, botánica, astronomía, historia, geografía, física, ingeniería, etc., en conjunto con todas las hibridaciones que entre estos campos del conocimiento se puedan dar.

Nietzsche plantea la idea de que el hombre no accede realmente al mundo, solo se acerca a él mediante el uso de la retórica (Romero, 2006). Con ello lo enuncia, pero para comprenderlo, debe vivirlo, experimentarlo de manera directa, es decir, percibirlo y sentirlo. El resultado es singular e interno. La vida y las artes en sí son un sistema complejo, y el lenguaje no bastará para poder expresarlo. Siendo así, la práctica artística es el medio idóneo para plasmarlo.

Pareciera que toda experiencia de vida podría ser un detonante para iniciar una investigación artística. Sin embargo, no todas lo son y esto se debe a que nuestra relación con el mundo es diferente y singular en cada uno de nosotros. En este sentido, nuestras necesidades estéticas también lo son. Por ello, es pertinente retomar una idea planteada por Marx, quien menciona que el hombre es un ser operativo regido por los sentidos, el cual da primacía a la vista y después el oído, razón por la cual se puede comprender un tanto el desarrollo que han llevado las propuestas en el mundo del arte (Sánchez Vázquez, 1997).

Sin embargo, lo que realmente interesa de las ideas de Marx para este texto es la propuesta sobre como el indivi-

el texto de Ramón Xirau, "V. El camino de la crítica: La Ilustración", un apartado de su libro *Introducción a la historia de la filosofía*, donde expone que en la Francia del siglo XVIII, a partir del pensamiento ilustrado, se considera necesario ordenar y clasificar el conocimiento por medio de dos grandes herramientas que hasta hoy día marcan una pauta en el desarrollo de la educación y el conocimiento: el diccionario y la enciclopedia, logrando así la "oficialidad" de las diferentes ramas de estudio del conocimiento, todas ellas derivadas de las actividades y necesidades que el hombre desarrolla desde el inicio de la humanidad.

duo al encontrarse ante una pieza de arte, vive una experiencia estética que le detonará una serie de sensaciones, las cuales, en el mejor de los casos, cubrirán sus necesidades estéticas y le motivarán a actuar. He ahí la base de la operatividad, la contemplación como parte de un proceso que incita a reflexionar y por ende a proceder. Retomo esto ya que él propone al arte como un reflejo de su sociedad e incluso, como una necesidad dentro de la misma, lo que invita a entablar la relación con lo expuesto unos párrafos atrás. El arte en sí puede ser investigación, cuyo fin es ayudarnos a comprender nuestra relación con el mundo.

Cabe aclarar que el que el arte pueda ser investigación, se cumple, siempre y cuando, la intención sea declarada y el proceso conlleve reflexión de la información. De esta forma, se propicia una propuesta que va más allá de la simple recopilación de información, ya que de lo contrario podría confundirnos al pensar que toda producción es investigación, y no siempre lo es, ya que para considerarse como tal, debe generar conocimiento.

Considero pertinente retomar un planteamiento de la doctora Adriana Raggi:

La producción artística no es hoy en día —y en realidad nunca lo ha sido— un lugar de producción y venta de objetos, es un lugar de producción de conocimiento del mundo en el que vivimos. Para Leonardo da Vinci o Marcel Duchamp, el arte se hacía desde una crítica y una búsqueda de conocer y comprender lo que sucede en nuestra sociedad. Chris Burden se hizo disparar el brazo para crear un proceso crítico de la violencia de su país. Los pasos ante la cámara de Bruce Nauman y la relación con un coyote de Joseph Beuys, nos hablan de procesos de crítica del arte ante el sistema (s/f).

Podemos entonces afirmar que existe la investigación artística y que esta produce conocimiento; quizá lo que no está del todo circunscrito son las metodologías para llevarla a cabo, ya que en realidad se sirve de experiencias

previas y en parte también de métodos aplicables a otras ramas del conocimiento, pues al contar con una intencionalidad existen planteamientos, cuestionamientos y objetivos, lo cual genera intercambio a través del diálogo entre artistas o entre productores y espectadores. Incluso también entre piezas y público, la interacción es una de entre las vastas propuestas del arte actual. Cabe decir que la investigación artística no solo está inscrita dentro del ámbito de la teoría, sino que lo es también en el ámbito de la praxis, no sobra subrayar que es una investigación integral, pues la investigación se realiza desde dentro de la práctica misma.

Es a través de la complementariedad de la teoría y la práctica que la investigación artística logra definir o establecer conocimiento o, mejor dicho, comprensión de nuestra relación con el mundo. Para ello se requiere tanto de información discursiva como de la habilidad para el manejo formal de la técnica. Y es que, al hablar de la investigación artística con base en la experiencia, no podemos dejar de lado el desarrollo tecnológico ya que en gran parte es gracias a él que los procesos de investigación y, por ende, de producción en las artes se han ido transformando.

A la par del proceso de investigación² que realicé en el posgrado en Artes Visuales, daba también clases de Teoría e Historia del arte en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Autónoma de México (FAD). Dicho ejercicio fue develador para mí ya que, de inicio, acrecentó la comunicación entre mi persona como maestra y los estudian-

² *Sobre cómo la mirada mágica pone en escena al ser, a la vez que éste se devela en el proceso creativo*, tesis que para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales presentó Angélica Jarumi Dávila López. El documento se puede consultar en la página web de la Biblioteca Central de la UNAM.

tes,³ pero también desde mi ser como productora visual hallé una retroalimentación muy rica, al encontrarnos dialogando de temas afines, sobre todo en la parte correspondiente a tomar conciencia sobre la importancia de la experiencia en el proceso creativo. En esa época, parecía que lo único de realce en la producción artística era la pieza terminada, el “objeto” final listo para exponerse; sin embargo, tras el inicio y desarrollo de nuestros proyectos —yo desde el posgrado y ellos desde la licenciatura— caímos en la cuenta de que nuestras propuestas no tenían la intención de generar objetos como fin último, sino que nuestros procesos⁴ eran la pieza misma, los cuales sí conllevaban generación de objetos, pero no eran el objetivo principal.

A partir de lo anterior, reflexionamos sobre la importancia de los procesos que involucra la creación artística y fue cuando para mí, quedó claro que había un proceso de investigación artística. No solo por el hecho de generar una propuesta teórico-práctica, sino porque dicha propuesta conllevaba a una mejor comprensión de mi relación con el mundo. Es por ello que resulta de vital importancia hacer consciencia sobre la gran importancia de la integración a nivel educativo entre la teoría y la práctica, ya que la interacción entre estas genera un diálogo que nutre y retroalimenta las propuestas de la investigación artística. Dicho vínculo deriva de la experiencia y, por ende, genera comprensión, lo que conlleva a la re-

3 Cabe mencionar que, desde mi perspectiva, esta experiencia de realizar los estudios de maestría y dar clases a la par fue también un gran curso de actualización y resultó realmente enriquecedor para mi práctica como docente.

4 Sabíamos de la propuesta del arte procesual que se desarrolló durante la segunda mitad del S.XX, sin embargo, recién tomábamos conciencia de que nuestras propuestas podrían tener referencias a dicho momento.

flexión a la vez que detona propuesta y forma criterio propio.

Desde hace poco más de doce años, tengo la oportunidad de compartir lo aprendido día con día acerca de temas variados sobre la producción artística, a partir de las experiencias de mi propio proceso creativo y como docente —ya sea desde el enfoque histórico o bien desde el ámbito teórico—, cuestión que más que marcar una diferencia, ha propiciado una complementariedad. No han sido pocas las veces que los alumnos me comentan sobre la inquietud de cómo lograr esa misma complementariedad entre las materias teóricas y los talleres; les respondo que, a mi juicio, la relación es fáctica. Sin embargo, al hacer retrospectiva de mi paso por la licenciatura, me vislumbro en una situación similar, la cual no logré subsanar sino hasta casi finalizada la carrera.

Esto me ha llevado a reflexionar acerca de los intersticios en los procesos de enseñanza. Para contextualizar, retomo por principio un planteamiento de Pierre Bourdieu (Pardilla, 2018) en el cual expone cómo los sistemas de enseñanza están diseñados hoy en día para fabricar a las personas sobre la réplica de estructuras sociales, con la finalidad de generar un capital cultural cuya base reside en “saber hacer”, en un conocimiento a nivel técnico, sin ocuparse del desarrollo personal a consecuencia de la “falta de tiempo” —situación que deriva de los dinámicos procesos de la sociedad actual, de los cuales no sobra decir, responden a necesidades prefabricadas, masificadas y, por tanto, enajenadas, dejando totalmente de lado la autoconstrucción y el crecimiento personal—.

Dentro de esta vorágine industrializada que enmarca nuestro entorno socio-político-cultural, dejamos de lado un factor detonante en la enseñanza: me refiero a la experiencia. ¿Cómo hablar o explicar algún tema si no se ha buscado comprenderlo primero? Retomo aquí la propuesta de Nietzsche (Romero, 2006) con respecto a la ex-

perencia directa como medio para comprender. Más allá del uso de las palabras o el lenguaje y, por lo tanto, más allá de la información que podamos tener y transmitir, tenemos la opción de invitar a percibir y, por ende, a sentir, acción poco reflexionada pues tenemos ya muy poca consciencia de ella.

Considero que en el proceso de compartir conocimiento debemos darnos la licencia de sentir, y en consecuencia, de experimentar, logrando con ello empatía para transmitir. Es ahí donde la vinculación es determinante, ya que los temas del arte abarcan sus variadas disciplinas; no digo que haya que practicarlas todas, sino que hay que intentar adentrarse en sus procesos para, por principio, conocerlos y en determinados casos, si nuestro interés y necesidad así lo demanda, ahondar en su práctica para buscar comprenderlos y desde esa experiencia compartir los descubrimientos, las reflexiones e incluso los cuestionamientos.

Como ya mencioné, en mi experiencia, el hecho de desarrollar mi propio proyecto de investigación artística y registrar mi proceso creativo tanto teórico como práctico, me permitió una mayor comprensión de varios de los temas que impartía en las clases, lo que generó una mayor integración con el grupo de alumnos logrando exponer de manera más clara las posibles vinculaciones de sus respectivos proyectos desde mi materia teórica con las actividades prácticas en sus talleres.

Considero importante retomar una idea de Zygmunt Bauman (Pardilla, 2018) en la cual plantea cómo es que debido al dinámico ritmo de vida actual, ha surgido el síndrome de la impaciencia, hecho que repercute en que se vea a la educación como un producto y no como un proceso, lo cual lleva a que se considere a la misma una acción continua de la vida para dedicarse exclusivamente al fomento de actividades técnicas. Lo anterior reitera el planteamiento de Bourdieu, y si lo relacionamos con la falta

de integración entre la teoría y la práctica en la escuela, lo que se evidencia es la falta de reflexión y de discurso en las propuestas de los alumnos, ya que pueden describir el trabajo y hablar del cómo lo hicieron (técnicamente hablando), pero no del qué buscan con ello. Por ello es esencial la reivindicación del proceso creativo, ya que es durante el registro del mismo que se realiza un ejercicio de reflexión que va develando o esclareciendo las intencionalidades de la propuesta, lo que por ende conforma a la investigación artística.

Cierro entonces esta parte del texto sobre mi experiencia individual con un planteamiento de Manuel Castells (Pardilla, 2018): las formas de aprendizaje son formas de poder y necesitamos criterios para buscarlas y para combinarlas en nuestros proyectos. Con ello generamos empoderamiento intelectual y al generar interacción, producimos conocimiento.

El acompañamiento en el camino

Se puede ver a la investigación como un gran viaje:⁵ tienes idea de la ruta a seguir, pero estás siempre a la expectativa de lo que encontrarás en el camino. En mi caso, durante el transitar, me encontré con un grupo de compañeros interesados en la investigación. En el año 2014, la doctora Adriana Raggi invitó a varios maestros de la FAD a conformar un grupo de investigación, cuya línea base es la investigación artística vista desde el ámbito del académico que produce y se desarrolla profesionalmente en su respectiva disciplina o en varias de ellas. Es así que este grupo de investigación da salida a una pluralidad de voces.

5 El concepto de la investigación como un viaje, lo retomo de la propuesta de Santiago Vera Cañizares (2004), catedrático de la Universidad de Granada, España, quien lo expone en el texto que lleva por título *Proyecto artístico y territorio* España: Universidad de Granada.

Los integrantes somos: la maestra Carmen Rossette, la maestra Luisa Gámez Tolentino, el maestro Carlos Romualdo, el maestro Benjamín Martínez, Rubén Cerrillo, la artista Liz Misterio, la doctora Gabriela Piñero,⁶ el doctor Daniel Montero,⁷ el maestro Pedro Ortiz y yo, la maestra Jarumi Dávila, bajo la coordinación de la doctora Adriana Raggi. Como se puede ver, hoy en día el grupo consta de profesores de la FAD, pero también de otras instancias, lo cual enriquece todavía más la retroalimentación a través del intercambio de ideas.

El grupo lleva por nombre Intervenciones Críticas Desde el Arte Contemporáneo (ICDAC),⁸ cada integrante manifiesta sus inquietudes inter, multi y/o trans disciplinares en el ámbito de la producción artística, eso sí, todos abiertos al diálogo, al intercambio y a la confrontación de ideas con el fin de retroalimentar, comprender y reflexionar sobre los procesos que vivimos de cotidiano acerca del quehacer del artista en el ámbito profesional en el contexto actual, el cual a su vez, es reflejo de las transformaciones políticas, sociales, culturales, tecnológicas, etc.

Una de nuestras principales herramientas para el fin antes mencionado es el cuestionamiento, ya que este es el detonante por excelencia para el desarrollo de conocimiento, por lo cual, la riqueza del intercambio radica justamente en la diversidad. Nos une el interés por ahondar en la investigación artística desde nuestra labor docente. Cada integrante desde su propia actividad e interés ha detonado diversos cuestionamientos, y en la búsqueda de las respuestas no siempre estamos de acuerdo entre nosotros, pero hemos respetamos todas las voces, generamos diálogo e intercambiamos puntos de vista. Nuestro

6 De la universidad de Buenos Aires, Argentina.

7 Del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México.

8 <https://icdac-investigacioneducativa.com/>

fin, no es homogenizar el pensamiento, sino retroalimentarnos.

Gracias a dicha apertura es que se ha posibilitado el trabajo colaborativo. Como grupo comenzamos por responder al cuestionamiento ¿qué es y qué hace la investigación artística? Antes de dar paso a la respuesta, considero pertinente presentar algunas de las líneas de interés de los integrantes del grupo, con la finalidad de contar con referentes a dichos resultados.

Comienzo con la maestra Carmen Rossette, quien se desarrolla como artista en el ámbito de la cerámica y la instalación y actualmente realiza sus estudios de doctorado en Artes Visuales en la FAD con la investigación titulada: *Armado de colaboración. Produciendo un modelo*. Su tesis deriva de su proceso de interacción entre las dos sedes donde se desempeña como docente, la FAD y el Faro Tláhuac, situación que le ha brindado experiencias desde los ámbitos de la educación formal y de la educación no formal respectivamente, lo que la ha llevado a reflexionar acerca de los procesos de formación y desarrollo profesional de la práctica artística.

La maestra Rossette comenta:

En la formación personal se producen vueltas cíclicas que pueden comenzar en la formación artística formal, es decir, es posible identificar una búsqueda diferente y saciarla en la educación no formal gratuita. En esta última, además, se obtiene un sentido de realidad muy importante, ya que se está frente a otras visiones. La educación artística no formal, entonces, además de generar un espacio para los sectores más postergados, se ha convertido en un remanso para algunos estudiantes provenientes de la Universidad (2017).

Con lo anterior se puede evidenciar de nueva cuenta, cómo la experiencia es determinante a la vez que también da cuenta de que la investigación se concibe tanto fuera como dentro del área académica, por lo cual, genera sus

propias estrategias y, por lo tanto, posibles métodos para mantener y fomentar su desarrollo, mostrando así que el conocimiento se puede complementar en instancias consideradas periféricas y a las cuales no se les reconoce las más de las veces como centros de desarrollo profesional, sin embargo, ofrecen herramientas para desarrollar habilidades a la par de generar reflexión y propuestas.

Otro es el caso del maestro Carlos Romualdo, quien se desempeña en el ámbito de la fotografía, la instalación, la pintura y el arte sonoro. En el ámbito académico, se interesó por las posibilidades de cómo lograr la activación del aula, para lo cual desarrolló una reflexión tomando como base (a su consideración) a los tres agentes dentro del binomio educación / arte:

...La figura del docente como facilitador del conocimiento que, funciona como puerta de entrada a un terreno sumamente inestable que se llama campo artístico. Como segundo agente se localiza al estudiante de arte, un sujeto con miles de cuestionamientos, incertidumbres y pequeñas certezas con las que trata de ingresar al conocimiento y práctica del mundo del arte, práctica con la cual él trata de entender su propio mundo. Por último, encontramos la figura de la escuela de arte, academia o institución de arte, que insertada en diferentes contextos culturales-sociales-políticos, tiene una función específica hacia una sociedad que necesita el arte como un catalizador mismo de las diferentes presiones socio-culturales (2015).

Para dar forma a su propuesta, el maestro Romualdo propone un marco teórico derivado de un planteamiento de Noam Chomsky: “la educación, se puede entender como un sistema de adoctrinamiento; donde el alumno tiende a ser colocado en un marco de referencia para aprender a acatar órdenes, donde se acepta sin cuestionar para al final obtener más formación vocacional, o la educación como un recurso que posibilita el aprender por sí mismo, donde se permita el desafío y el cuestionamiento, un es-

pacio que permita la búsqueda de alternativas y se permita el uso de la imaginación”.⁹ Romualdo propone:

...retomar un cuestionamiento que le ha dado vueltas en la cabeza por las posibles conexiones metafóricas o significaciones que se pueden suscitar con ella dentro del campo pedagógico, así como la dificultad que se tiene para explicar las cosas y el arte. [La referencia es] *Wie man dem toten hasen die Bilder erklärt / Cómo explicar cuadros de arte a una liebre muerta* (1965), pieza realizada por el artista y docente Joseph Beuys (Krefeld 1921-1986), [la cual consistió en que el artista] pasó horas en una galería llevando entre sus brazos el cuerpo de una liebre muerta y mientras caminaba, iba explicando en susurros el significado de obras de arte al animal muerto. Si bien la escena no está directamente conectada con un escenario académico, sí conlleva un interés por denotar la dificultad de explicar arte no únicamente el pensamiento intelectual, sino desde lo sensible, esto no es para mí algo tan diferente de los acontecimientos que se suceden dentro de un aula dedicada a la enseñanza artística. Podríamos conectar a un profesor con la imagen de Beuys, a los estudiantes de artes con la imagen de una liebre muerta, y finalmente al recinto-galería como una institución educativa; a los mejor si regresamos a nuestras conocidas aulas podremos ver algunos paralelismos y relaciones (2015).

Lo anterior es un claro ejemplo de cómo la investigación artística, puede desarrollarse desde la práctica artística, mediante la acción y la reflexión teórica derivada de la misma. Carlos toma como base una obra artística, donde si bien el objeto es más bien el registro de la propuesta, le da base y fundamento para generar una reflexión; pero lo más interesante, desde mi punto de vista, es que el propio

⁹ Entrevista a Noam Chomsky, <http://lasdisidentes.com/2015/07/24/chomsky-el-objetivo-de-la-educacion/> consultado el 25 de agosto de 2015.

Beuys realizó esa pieza como parte de su propia investigación artística. Esto da cuenta de cómo el conocimiento generado por la práctica artística sirve para fundamentar una investigación propiamente del área de las artes.

Ser docente es mi más importante obra de arte.

Lo demás es un desecho, una demostración.

Joseph Beuys, Artforum, 1977.

Retomemos entonces la pregunta que como grupo nos dimos a la tarea de contestar: ¿qué es y qué hace la investigación artística? Fue a partir de las diferentes respuestas derivadas de las experiencias de cada cual, que logramos consensuar que: consideramos a la investigación artística como una forma de desarrollar conocimiento; no consideramos que haya una metodología precisa ya que cada artista desarrolla procesos singulares a su carácter y necesidades, por lo que la metodología es flexible al proceso mismo; estamos conscientes de la relación determinante entre la teoría y la práctica, así como de la importancia del proceso y el registro del mismo como parte esencial en la propuesta, la cual es posible gracias a la reflexión de ambas actividades, la teórica y la práctica. Todo ello con el fin, no de encontrar una verdad, sino de comprender mejor nuestra relación con el mundo, con nuestro entorno.

Estamos aún dando forma a nuestras reflexiones, pero lo ya avanzado intentamos llevarlo a la práctica en nuestro espacio de trabajo. Comenzamos en noviembre del año 2015 al mediante un encuentro al que nombramos *1ra Mesa de Disección. La Educación en el arte* (Fig. 1), donde nos dimos a conocer como grupo de investigación dentro de la FAD y a la par, presentamos nuestros principales intereses a partir de las inquietudes surgidas en el trabajo en las aulas. Algunos de los conceptos que planteamos y pusimos a debate sobre la mesa fueron: la comunidad, la empatía, la importancia de la experiencia, el empoderamiento de los estudiantes, la periferia, la teoría



Figura 1.



Figura 2.

queer y la libertad, con los que invitamos a los estudiantes a compartir sus inquietudes sobre dichos temas.¹⁰

El ejercicio fue bien recibido y dio paso a un seminario de investigación integrado por estudiantes y profesores de la propia facultad, el cual derivó, en octubre de 2016, en un segundo encuentro que llevó por título *Diálogo abierto: ¿con qué trabaja con la educación artística?*¹¹ (Fig. 2) Este se organizó con la idea de escuchar dentro de la facultad las voces de diversos agentes del mundo de la educación y del arte, bajo la modalidad de mesas de diálogo.

El diálogo resultó bastante fructífero, a tal grado que se logró un proyecto en alianza con el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM. Fue en el

10 Cabe decir que los textos de los integrantes del ICDAC citados anteriormente en este mismo artículo, fueron resultado de este primer ejercicio de socialización de nuestras experiencias.

11 Se pueden ver los videos de registro de dichas mesas en el canal de YouTube ICDAC Investigación Educativa.

mismo 2016 que comenzamos con el proyecto Académico ICDAD-MUAC en colaboración directa con Luis Vargas, quien entonces era el Subdirector de Programas Públicos del MUAC (hoy en día la subdirectora es Mónica Amieva). Desde el inicio trabajamos de la mano de Miriam Barrón y Natalia Millán quienes han sido nuestros enlaces en el museo colaborando de forma intensa y comprometida.

Dentro de dicho proyecto se han generado diversas actividades dirigidas a los estudiantes con el fin de acercarlos a la investigación artística. A partir del diálogo con artistas, curadores, gestores, entre otros profesionales del medio, ya sea por medio de conferencias, charlas, visitas guiadas —no solo a las exposiciones sino también a los acervos y a las diversas instancias que conforman al museo mismo—, los estudiantes han podido ver y conocer desde dentro la vida del espacio museístico. No quedarse solo con la idea del museo como espacio que muestra, sino que logren comprender las diversas actividades que lo nutren.

De entre dichas actividades cabe destacar las charlas que han tenido lugar en el auditorio Francisco Goitia de la FAD, plantel Xochimilco, donde el curador en jefe Cuauhtémoc Medina, ha acompañado a los artistas Yoshua Okon y, más recientemente, a Carlos Amorales, para comentar sobre los procesos correspondientes a la curaduría y el montaje de las exposiciones *Colateral* y *Axiomas para la acción*, respectivamente. En ambas la curaduría proponía abarcar la producción de dichos artistas, pero no a la manera de la retrospectiva histórica, sino desde la revisión de sus procesos creativos respectivamente, lo cual dio cuenta de las transformaciones de ambos artistas como productores e incluso como investigadores. Este ejercicio ha resultado de gran retroalimentación.

En el conversatorio del día martes 24 de abril de 2018 (Fig. 3), el propio Amorales, después de escuchar a Cuauhtémoc comentar sobre su trabajo, dijo que recién

caía en cuenta de que había logrado comprender parte de su propio proceso como artista al desarrollar la obra *Black Cloud*, presentada en ese momento en el museo: Medina presentó las propuestas que fue bosquejando para armar el recorrido de la exposición y el cómo intentó que la obra mencionada tuviera la intensidad requerida para el objetivo de envolver al espectador. La explicación le permitió a Carlos entender, en ese momento, un planteamiento que venía reflexionando de tiempo atrás. Esta situación deja en claro que la charla no solo acercó al público presente al trabajo tanto del curador como del artista, sino que, incluso, llevó a que el propio artista comprendiera parte de su propio proceso. Amoraes no dio los detalles de su epifanía, sin embargo, hizo saber que sus pensamientos le brindaban algo de luz sobre un cierto “método” aplicado en su proceso creativo, del que no había sido consiente.

Lo anterior da muestra de que cada artista desarrolla sus propios métodos de acuerdo a sus propias necesidades y experiencias, aunque no siempre logra tener conciencia de los mismos, pero eso no le impide ejecutarlos. Es un hecho que algunas veces se requiere de la vista desde fuera para notar lo que en uno es intuitivo o incluso “mecánico”, pero que produce singularidad, ya que caracteriza una forma de trabajo y, por ende, de pensamiento.

Hay otras actividades dentro de este proyecto académico como las CRITS *Sesiones de Crítica*, en las que estudiantes de los últimos semestres de la licenciatura de Artes Visuales, presentan sus proyectos a curadores y artistas con el fin de tener una retroalimentación sobre sus propuestas, y a la vez también un acercamiento al medio profesional fuera de la facultad. Los comentarios de los participantes han mostrado que la experiencia les ha brindado herramientas para apuntalar sus respectivos procesos creativos, ya sea por recomendaciones de fuentes de información, nombres de artistas y proyectos cer-



Figura 3.



Figura 4.

canos en líneas temáticas, así como de manejo de técnicas o incluso de ejercicios más personalizados, como por ejemplo, llevar bitácoras de registro con el fin de tener con mayor claridad los pasos que se realizan durante el proceso, lo cual, a la larga, brinda posibles “metodologías”.

Se generó también un seminario a partir de la muestra *Sublevaciones*.¹² Dicho seminario se tituló *Supervivencia de las Luciérnagas, Sobre la obra de Didi Huberman* (Fig. 4) y estuvo a cargo de Roselin Rodríguez y Mario Morales. La exposición dio evidencia sobre cómo es que la investigación artística puede producir obra derivada de una disciplina, o bien, textos como reflexión teórica que, en sí, son la propuesta, a través de las obras incluidas en la misma se intentó mostrar procesos investigativos de

12 La exposición tuvo lugar en el MUAC del 24 de febrero al 29 de julio de 2018, bajo curaduría de Didi-Huberman.

distintos momentos de la historia del arte —y en particular, en México—:

El proyecto se reedita en cada sede. Para el MUAC, Didi-Huberman incluyó obras locales de distintas disciplinas, entre ellas: los manifiestos en náhuatl de Emiliano Zapata, el Manifiesto estridentista, una foto del rector Javier Barrios Sierra en la manifestación por la autonomía de la universidad en 1968, los Papalotes de Francisco Toledo de los 43 estudiantes desaparecidos, una imagen de la comandante Esther hablando ante el Congreso, y obra de Graciela Iturbide, Tercerunquinto, Vicente Razo, Silvia Gruner, No Grupo, Ulises Carrión, Javier Téllez y Francis Alÿs, entre otros.¹³

Si bien, varias de las propuestas de los artistas citados anteriormente no se generaron como parte de una investigación artística, sí son material de información para sustentar una. Esto remite a lo que ya había planteado cuando me referí a la analogía entre la pieza de Beuys y el proceso de conocimiento: qué mejor base fundacional para la investigación artística que la obra de otros artistas; los referentes más sólidos deberíamos encontrarlos en los planteamientos, experimentaciones y propuestas derivadas de la información y reflexión de otros creadores.

Una más de las actividades que se realizan en el marco de este proyecto colaborativo, es la que lleva por título *Jornadas de Desintoxicación* (Fig. 5), la cual se realiza de forma anual, y está dirigida a docentes del área de educación artística de diversas instituciones. Hasta este momento (octubre de 2018), se han realizado dos encuentros en los que han participado profesores de las siguientes instituciones: Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, la Escuela Superior de Artes de Yucatán, la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, la Universi-

13 Texto curatorial de la exposición.



Figura 5.



Figura 6.

dad Autónoma del Estado de Morelos, la Universidad Veracruzana y la Universidad Nacional Autónoma de México.

Estas sesiones tienen como objetivo compartir las impresiones del ámbito educativo desde las diversas instancias en que los integrantes se desenvuelven, generando así un diálogo de retroalimentación, el cual parte de la depuración a través de la catarsis, al externar los sentires y pensares sobre la práctica docente dentro de la institucionalidad. Se han desarrollado actividades tipo taller y grupos de diálogo, donde se han abordado temas como: la relevancia de la inclusión de ejercicios propios de la pedagogía disruptiva en el aula académica (Acaso, 2014) o la necesidad de generar ambientes de confianza y empatía, para mayor fluidez de intercambio de saberes a la vez que se busca hacerlos significativos.

Para ello se ha trabajado mucho en las necesidades que el entorno requiere para que lo anterior pueda consolidarse, razón por la cual en este momento se trabaja en posibles instrumentos (encuestas, cuestionarios, entre-

vistas, etc.), para lograr un diagnóstico que posibilite dar inicio a acciones directas, pero de acuerdo a las necesidades de cada institución. El proyecto a desarrollar más adelante, sería justo, fomentar la investigación artística, comenzando por comentar que esta existe, pues a partir de las sesiones ya trabajadas y los comentarios vertidos en ellas, se evidenció que en las diversas instituciones a las que pertenecen los participantes, los alumnos no saben siquiera que existe dicha posibilidad, ya que ven al ámbito artístico en su mayoría como un espacio de producción de obra.

A la par de dicho proyecto, el ICDAC mantiene en práctica los seminarios con diversos enfoques. En el año 2017 se realizó el *Seminario de Producción Artística*, impartido por el Dr. Daniel Montero (Fig. 6), en el cual se trabajó sobre los procesos de desarrollo de un proyecto artístico. Si bien, a lo largo del seminario, el doctor Montero puso de manifiesto diversas herramientas para fomentar y desarrollar investigación, su fin no era generarla, sino hacerle saber a los participantes que era posible forjarla teniendo claras las intenciones que le servirían de base.

Se han realizado también actividades bajo temáticas específicas como fue el caso del ciclo titulado *Proyectos Visuales desde la Disidencia*, realizado durante el año 2017, dentro del cual se desarrollaron diversas actividades como conferencias, laboratorios, acciones y charlas con colectivos y artistas. Tal fue el caso de la charla *Arte político, activismo de desapariciones forzadas y caso Ayotzinapa*, por el colectivo Huellas de la Memoria. (Fig. 7)

Es importante señalar que este colectivo nació a raíz de una exposición con el mismo nombre, realizada por Alfredo López en agosto de 2016 en la galería de la Escuela de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Coahuila, en la que se reunieron los zapatos, chanclas y botas desgastadas por el andar de personas que no se han

rendido en la búsqueda de sus seres queridos. “Imagina que un día, tu hijo sale de casa para hacer sus actividades cotidianas y no regresa. Desaparece, nadie sabe nada de él y las autoridades no responden para ayudarte en la búsqueda. Esto le ha sucedido a miles de personas en México”.

A título personal, puedo comentar que mis alumnos de octavo semestre de la licenciatura de Diseño y Comunicación Visual asistieron a dicha charla y quedaron bastante sorprendidos al ver que se podían realizar propuestas artísticas en las que la propuesta no era tal cual un objeto, sino todo el proceso como tal, incluso con la intención y finalidad de que la “obra” tuviera una incidencia de carácter sociopolítico, pero también de catarsis personal para los familiares o amigos de quienes comparten los zapatos para realizar *las piezas*. Hago la mención ya que me serví de dicha actividad para mostrarles a los alumnos que se puede realizar investigación desde la producción y la reflexión.

Si bien el enfoque tanto del proyecto como el de este texto es con referencia al ámbito de las artes, considero pertinente comentar que también en el área del Diseño y la Comunicación Visual se puede realizar investigación, que las propuestas pueden ir más allá de los objetos o las teorías, que conciliando ambas cuestiones se puede generar un conocimiento, el cual reitero una vez más, nos ayuda a tener una mejor comprensión de nuestra relación con el entorno. En el caso de la propuesta de *Huellas de la memoria*, se logró que los alumnos asistentes se sensibilizaran con respecto a las desapariciones en el país, a la vez que les abrió la posibilidad de incursionar en temas del ámbito social desde un ángulo distinto al de la mercadotecnia, que comúnmente venían abordando.

Otra de las actividades del ciclo *Proyectos Visuales desde la Disidencia* fue la activación de *El tendadero*, pieza de la artista Mónica Mayer (Fig.8). En palabras de la pro-



Figura 7.



Figura 8.

pia artista, “*El tendedero* es una obra mayor de edad que ha aprendido a tomar su propio camino. En ocasiones me visita y yo la hago, pero a veces otras personas se encargan de darle vida”. La trayectoria de dicha artista es de más de 40 años durante los cuales ha desarrollado variedad de proyectos, en los cuales se puede evidenciar claramente la investigación, ya que ha escrito varios libros en los que recopila y reflexiona sobre las cuestiones de género, específicamente sobre el feminismo —es pionera de dicho movimiento en México—.

Como bien lo señala ella en la cita, para la activación de esta pieza se puede o no contar con su presencia. En el caso de la FAD, Mónica estuvo presente, y en colaboración con un grupo de alumnas y alumnos voluntarios dieron vida “al tendedero”, una instalación participativa en la que se invita a la comunidad del entorno inmediato a ella a que escriba en un papel, la respuesta a una pregunta. Esta se formula a partir de situaciones previamente estudiadas y que requieren de la atención de la propia

comunidad para visibilizarlas. En el caso de la facultad, la pregunta fue: ¿han transgredido tu espacio vital en la FAD? ¿Cómo? Se entregó a los participantes un papel como del tamaño de un cuarto de hoja carta con dicha pregunta impresa. Tras responder, de manera anónima en el espacio sobrante, aquel se colocó con una pinza de ropa en un lazo, tal cual, como en un *tendedero* (de ahí el nombre).

Algunas de las respuestas se pueden ver en el sitio en línea de la propia artista.¹⁴ Ahora bien, el impacto de la pieza, nuevamente evidenció que no se trata de un objeto, sino de un proceso, además de que en este caso en particular, la propia Mónica ha señalado cómo es que en cada espacio en que *El tendedero* se ha presentado, ha tenido que considerar situaciones diversas, pero a la vez, estas le han permitido generar un proceso de trabajo y de activación y participación, lo cual da muestra de que ha logrado establecer sus propios “métodos”.

Como se puede apreciar, la oferta es variada, sin embargo, la constante es una temática que ayude a posibilitar la apertura, la difusión y la participación en actividades que fomenten el pensamiento crítico, en la línea de la investigación artística como actividad formadora y de profesionalización del estudiante de artes visuales. La idea es fomentar y alentar el desarrollo de la investigación artística.

Todo el proceso que conlleva realizar estas actividades nutre nuestra formación como docentes, pero también como investigadores. Las reuniones de trabajo para generar proyectos, acordar eventos, programar acciones y comentar lo ya realizado son momentos de diálogo y confrontación, de crítica constructiva; exponemos puntos de vista, divergimos de algunos, apoyamos otros y re-

¹⁴ <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-pmr/el-tendedero/item/299-las-respuestas-del-tendedero-de-la-fad.html>

flexionamos sobre lo andado para proponer el siguiente paso.

A lo largo del texto y las diversas reflexiones generadas a partir de la experiencia en el planteamiento y ejecución de diversas actividades, podemos afirmar que no existe una metodología para el desarrollo de la investigación artística, sino que existen varias de acuerdo con las necesidades y procesos de cada uno a la vez, evidenciamos que existe dicha investigación y que no es algo nuevo, sino que se ha dado desde hace siglos. Si retomamos el ejemplo planteado en la cita del texto de la doctora Raggi, en la actualidad se ha puesto mayor atención al área de las artes y, por ende, a lo generado dentro de ella, ya no solo desde la producción de objetos o discursos, sino también desde la producción del conocimiento.

Y esto último responde a las investigaciones que demuestran la importancia de la educación artística en el proceso de formación del individuo:

La UNESCO, al igual que muchos organismos internacionales, se esfuerza para que se reconozca la importancia de la educación artística. Esta importancia radica en la formación de seres humanos sensibles, empáticos y creativos que desarrollan un importante elemento clave de interacción social. De acuerdo al psicólogo e investigador Howard Gardner, el desafío de la educación artística consiste en modular de un modo eficaz, los valores de la cultura, los medios disponibles para la educación en las artes y los particulares perfiles de desarrollo de los estudiantes a educar (Auca Proyectos Educatius, 2017).

Es entonces un compromiso asumido por el ICDAC, el fomentar no solo la educación artística, sino que ya estando dentro de ella —desarrollando procesos, estrategias y herramientas para su impartición—, es esencial visibilizar y fomentar la investigación artística.

Como respuesta a lo anterior, actualmente el grupo se encuentra en el desarrollo de un proyecto dentro del

Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), que brinda la UNAM, bajo el título: *Investigación de las formas docentes en la profesionalización de las artes, el diseño y la comunicación visual*, el cual tiene como objetivo hacer de las prácticas de investigación y producción una estrategia de formación teórica y metodológica de los docentes, especialmente de asignatura, para explorar nuevas formas de transmisión de saberes que trasciendan los modelos de enseñanza tradicional. La estrategia hace referencia a los antecedentes de talleres y jornadas con docentes y alumnos de diferentes instituciones del país con el fin de analizar y reflexionar sobre la problemática de la enseñanza para la creación y producción artística.

Si bien su base es totalmente educativa, como ya mencioné antes, se entrelaza con la investigación artística. Esto se podrá ver evidenciado en las tesis de los estudiantes que como becarios forman parte de dicho proyecto y son asesorados por los docentes del ICDAC, cuyos proyectos de investigación tienen relación con la vertiente educativa, pero también, en algunos casos, con su producción artística, lo cual a su vez plantea una investigación artística.

Como parte también de dicho proyecto, en octubre de 2018 tendrá lugar el coloquio "*¿Qué saben los artistas? La educación artística como constructora de conocimiento. El Posgrado en Artes y Diseño y otras experiencias de formación académica.*" (Fig.9) Organizado por el ICDAC como un tercer momento de las actividades que se han venido realizando anualmente, a manera de reflexión sobre las implicaciones de la educación artística en el ámbito académico, el coloquio dedicará una de sus mesas a la investigación artística:

Mesa 1. Cambios de paradigmas en la producción artística desde la Teoría, la Historia y los Estudios Visuales.

Mesa 2. Posgrado y profesionalización.

Mesa 3. La Investigación Artística en el futuro de la academia.

Mesa 4. Conversaciones entre el arte contemporáneo y la multi, la inter, la transdisciplina.

Si retomamos la idea de la investigación como *el ir en busca de una pista*, pareciera que, a estas alturas, tenemos ya un buen número de ellas para darnos a la tarea de apuntalar una teoría en torno a la investigación artística. Y son encuentros como el llevado a cabo el 28 y 29 de junio de 2018 bajo el título de *Sentidos IN Estables. 1er Encuentro de Investigación Artística*, organizado por el Seminario Permanente de Investigación Artística (SPIA) del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, a cargo la Dra. Natalia Caderón, los que nos acercan al intercambio y la retroalimentación para tratar de consolidar no solo ideas, sino que también proyectos y colaboraciones.

PROGRAMA

23 Y 24 OCTUBRE 2018
Auditorio de la Unidad de Posgrado, Ciudad Universitaria.

COLOQUIO: ¿QUÉ SABEN LOS ARTISTAS?
 La educación artística como constructora de conocimiento.
 El posgrado en Artes y Diseño y otras experiencias de formación académica.

<p>Martes 23 de octubre 10:00 Conferencia Inaugural Mónica Arriaga Subdirectora de Programas Públicos del MAC</p> <p>11:00 Mesa 1 Cambio de paradigmas en la producción artística desde la teoría, la historia y los Estudios Visuales Pilar Latorre y Ana Juncos Pedro Pablo Cervantes García Mario Alberto Morales Domínguez Nani Navarro</p> <p>14:00 Mesa 2 Posgrado y profesionalización Renée González Melillo Sergio Domínguez Aguilar, Xavier Cazor Angulo y Jaqueline Díaz Arreola Mónica Sánchez García-Rivera Daniel Utrilla</p>	<p>Miércoles 24 de octubre 10:00 Mesa 3 La Investigación artística en el futuro de la academia Pedro Ochoa Antón Natalia Caderón Mayra Huerta Jiménez Mónica Galván</p> <p>11:00 Mesa 4 Conversaciones entre el arte contemporáneo y la multi, la inter y la transdisciplina Gian Ori María Cordero Acuña Maqui Espinosa Díaz Mónica Estévez Lango Jhovani Lozano</p> <p>14:00 Conferencia de clausura Jessica Iturranga Taylor Caderón en jefe de la Fundación Aurrerá</p>
---	--

Patrocinado por: **FAC** (Facultad de Artes y Ciencias), **UNIV** (Universidad Veracruzana), **ICAVC** (Instituto de Artes y Ciencias de la Universidad Veracruzana).

Figura 9.

Bibliografía

- Nietzsche, Friedrich. (2010). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*, Madrid, España: Tecnos.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. (1997). *Antología: textos de estética y teoría del arte*, México: UNAM.
- Vera, Santiago. (2004). *Proyecto artístico y territorio*, Granada, España: Universidad de Granada.
- Xirau, Ramón. (2003). *Introducción a la historia de la filosofía*, México: UNAM.

Fuentes

- Acaso, María. (s/f). *María Acaso. Arte + Educación*. Recuperado de: <http://www.mariaacaso.es/> (consultado 6 de octubre de 2018)
- Auca Projectes Educatius. (29 de mayo de 2017) “La importancia de la educación artística en la escuela” [mensaje en un blog]. *Auca Projectes Educatius*. Recuperado de: <https://www.auca.es/la-importancia-de-la-educacion-artistica-en-la-escuela/> (consultado el 4 de octubre de 2018)
- Etimologías de Chile. (2017). “Investigar”. Recuperado de: <http://etimologias.dechile.net/?investigar> (consultado el 24 de enero de 2017)
- Huellas de la memoria. Recuperado de: <http://www.huellasdelamemoria.org/>
- Huellas de la memoria. Recuperado de: <https://www.facebook.com/huellasmemoria/>
- Mayer, Mónica. (26 de noviembre de 2016). “El tendadero” [mensaje en un blog]. *Si tiene dudas, pregunte*. Recuperado de <http://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra-viva/el-tendedero> (consultado el 6 de octubre de 2018)
- Museo Universitario Arte Contemporáneo (2018). “Sublevaciones”. Recuperado de: <http://muac.unam.mx/exposicion/sublevaciones>
- Pardilla, Santiago. (2014). “La educación según Pierre Bourdieu, Zygmunt Bauman, Manuel Castells, Mariano Fernández y Noam Chomsky” [mensaje en un blog]., *sociólogos, Blog de sociología y actualidad*. Recuperado de: sociologos.com/2014/07/23/la-educacion-segun-pierre-bourdieu-zygmunt-bauman-manuel-castells-mariano-fernandez-y-noam-chomsky/

- Raggi, Adriana. (s/f). "La educación artística como comunidad" [mensaje en un blog], *ICDAC. Investigación educativa*. Recuperado de: <https://icdac-investigacioneducativa.com/investigacion/la-educacion-artistica-como-comunidad/>
- Romero, Víctor y Mazzotti, Giovanna. (abril 2006)., "Arte y experiencia estética como forma de conocer", *Casa del tiempo*, no. 87. Recuperado de: http://www.difusioncultural.uam.mx/casadel tiempo/87_abr_2006/casa_del_tiempo_num87_31_38.pdf
- Romualdo, Carlos. (s/f). "Tres agentes dentro del binomio educación / arte. La activación del aula dentro de los terrenos del arte". Recuperado de: <https://icdac-investigacioneducativa.com/investigacion/tres-agentes-dentro-del-binomio-educacion-arte-la-activacion-del-aula-dentro-de-los-terrenos-del-arte/>
- Rossette, Carmen. (2017). "La educación no formal. Reflexiones sobre una brillante alternativa", *Metal. Memorias, escritos y trabajos desde América Latina*, no. 3, Recuperado de: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/472/901>

Trans-citar la periferia

Luis Alberto Sánchez Ortiz / LASO

La fuerza de la carretera es distinta si uno la
recorre a pie o la sobrevuela en aeroplano.
Así, también la fuerza de un texto es
distinta si uno lo lee o lo transcribe
Walter Benjamin

Desde el desplazamiento por el territorio, me he planteado hacer una investigación artística que sume no solo las ideas sino también sus reflexiones desde las experiencias, las emociones y las sensaciones. Esta aproximación es el primer paso para hablar de las implicaciones socioculturales y estéticas que podamos encontrar en el recorrido por los márgenes de lo que comúnmente llamamos centro, ya sea físico o cognitivo, de lo que ocupamos y de lo que conocemos.

En esta investigación, *trans-citar* alude a abrazar la tierra, a un compartir el tránsito, los deseos, el cansancio, el esfuerzo, el sudor, las pérdidas, las lágrimas, las vivencias y la sangre; así como trasladar los textos a las ideas, las miradas y los pensamientos a los conocimientos y viceversa.

Trans-citar es ponerse ante los hechos que no controlamos y que pensamos podrían ser diferentes.

Este texto comienza con una breve visión o anotación de lo que ha sido el desarrollo de Occidente, la modernidad y su contextualización a nuestro tiempo neoliberal y capitalista, problematizando cómo estos paradigmas generan graves consecuencias en el pensamiento y en el espacio que habitamos. Posteriormente, dichas ideas se compararán y reflexionarán y serán la base de un dibujo entendido como recorrido y como texto. Para finalizar, retomaremos qué es o cómo se entiende la investigación artística desde el desplazamiento, el recorrido o el *trans-citar*. Es así que el acompañamiento por el texto con el que el lector se encuentra, buscará compartir los encuentros y conflictos que se suscitan al recorrer los márgenes de la ciudad, así como las reflexiones en torno a ideas que sumen a la discusión. Es decir que al leer este escrito, también se estará haciendo una metáfora del acompañamiento del recorrido.

En *Calle de sentido único*, Walter Benjamin hace un paralelismo entre el texto y el territorio, y muestra la importancia de involucrar tanto al autor como al lector en un recorrido que es a la vez teórico y físico. Retomo esta idea de Benjamin para transitar los cruces entre el espacio físico y el conceptual. Parto de un simple desplazamiento cotidiano: de casa al taller. En este devenir es posible observar cómo se pasa del paisaje vegetal —característico de lo que alguna vez fue la zona montañosa del centro del estado de Veracruz— a un paisaje urbano de lo que ahora entendemos como Xalapa.

En este transitar cotidiano, me surge la interrogante sobre el centro y la periferia: qué tipo de centro puede ser el de Xalapa, no únicamente visto desde sus márgenes sino desde el enfoque de la globalización. Del mismo modo, me pregunto si la actividad artística forma parte de las dinámicas jerárquicas propias de esta última y de ser así, cómo salir de dicho mandato. También me cuestiono si es que este sistema universalista y homogenei-

zante excluye las prácticas poco usuales o distintas de lo que es considerado como arte, y cómo dar validez a nuestros procesos artísticos sin necesitar la autorización central.

Conexión personal -> Teórico

De manera análoga pienso que la investigación no se encuentra alejada de la experiencia empírica o común. Es una búsqueda que se construye a partir de intereses básicos. La investigación procede de un designio y de su interrogante, que muchas de las veces tiene que ver con el lugar que habitamos. Para que un texto o una imagen tengan sentido deben responder a un principio de honestidad, a una intención clara y a una implicación, es decir, asumir el lugar que ocupamos en la sociedad y en el mundo.

Para Bernat Lladó, autor del libro *Franco Farinelli, Del mapa al laberinto* (2013), el mapa es un dispositivo que antecede al territorio: lo construye a partir de una retícula que, desde la modernidad, busca la homogenización de los intercambios sociales y del espacio físico. Así como el territorio, nuestro pensamiento también es construido previamente por nuestros referentes textuales y contextuales. Esta situación ha ido normalizando lo que entendemos por ciudad, como un territorio natural y dado, pero que esconde un tramado artificial y construido para el desarrollo de la sociedad moderna. Esta y, consecuentemente, el neoliberalismo fundaron la idea del individuo como ser superior que a través de la técnica y el intelecto puede someter, controlar y dominar la naturaleza solo para su beneficio, sin pensar mucho en las consecuencias ambientales y en la solidaridad con el otro (Lezama, 2014). Generalmente, la sociedad actual justifica su existencia y permanencia en un mapa de confrontaciones dicotómicas como lo bueno y lo malo, lo superior y

lo inferior, la naturaleza y la cultura o el sentido común y lo racional.

Conexión teórico modernidad - Representación -> Consecuencias

Esta construcción histórica de lo que es y ha sido el crecimiento desmedido de la sociedad actual es la causante del desgaste de la Tierra. Durante años, se ha difundido la idea de que el desarrollo de una sociedad surge a partir de sus fuerzas de producción, lo que contrae un mayor uso de los recursos naturales y la precarización. Pero, ¿qué pasa cuándo nos acabamos dichos recursos?, ¿de dónde obtendremos más? El hombre ha encontrado que después del desgaste y la destrucción del territorio, se puede seguir con el abuso y explotación de la humanidad, de su cuerpo y de su cognición.

El filósofo italiano Franco Berardi, Bifo, nos recuerda que “se negaron y olvidaron los límites orgánicos, se menospreció, se escondió y se segregó el cuerpo orgánico de la Tierra y la entropía inherente a la vida humana” (2014, p. 88). Coincido con él. Vivimos en un mundo donde gran parte de la humanidad es heredera de un pensamiento poco sensible con el entorno. Comúnmente entendemos a la naturaleza únicamente como espacios verdes, es decir, no contemplamos nuestros cuerpos y las relaciones con los otros como parte del entorno natural. La explotación de las fuerzas físicas y cognitivas de los trabajadores conlleva también un desgaste y sobreexplotación de la vida. Consideremos que el humano es un ser orgánico, natural y constantemente explotado y en explosión; un ser entre demás seres.

En ese sentido, las modificaciones del entorno para un beneficio propio y colectivo, que alteran el paisaje, aún podemos cambiarlas por una relación menos destructiva. ¿Por qué reproducimos una forma de relación tóxica con nuestro entorno? ¿Cómo dejar de perpetuar un vínculo

con la naturaleza que la limita solo para nuestro recreo, expansión o dominio?

Eder propone la construcción de una historia humana de la naturaleza a partir de tres supuestos: a) El primero se refiere a la existencia de una construcción cognitiva de la naturaleza. Bajo este supuesto, la interacción cognitiva de la gente con la naturaleza determina formas específicas de relación hombre-naturaleza. b) El segundo supuesto tiene que ver con la construcción normativa de la naturaleza. En este sentido la naturaleza es el medio del intercambio social y de los procesos de distribución, resultando afectada por ellos. c) El tercer supuesto alude a la construcción simbólica de la naturaleza. En este caso, la naturaleza socialmente producida funciona como un sistema semiótico para simbolizar pensamientos desconocidos o no comprendidos, haciéndolos comunicables (Lezama, 2014, p. 413).

Hablar de naturaleza en sus diferentes manifestaciones y cultura, de centro y periferia o de cuerpo y cerebro por separado, nos mantiene en un espacio de pensamiento dicotómico donde el resultado común es la confrontación y el conflicto. La intención es salir de la mera exhibición de diferencias a una relación más dinámica que oscile entre uno y otro, que nos haga cambiar de perspectivas y de parecer. Mi investigación transita por las ideas, las imágenes y el espacio físico; funciona como el pretexto y la posibilidad para construir un dibujo que hace repensar el territorio, recorriendo el borde distante y adyacente del centro establecido, visibilizando sus relaciones, desenfocando y difuminando sus límites y sus bordes.

No perdamos de vista que la naturaleza es parte de la cultura que todos los seres compartimos, y que es fundamental en el desarrollo de la sociedad contemporánea. No asumir el compromiso cultural, donde todos estamos imbricados, nos ha llevado a una indiferencia observable en la contaminación del aire y mareas por plástico, a la

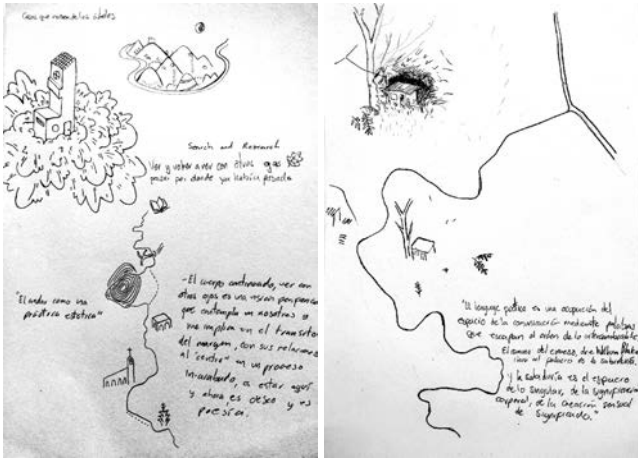
que se suma la sobreexplotación del agua, o en prácticas sumamente agresivas con la destrucción del suelo como la minería a cielo abierto o el *fracking* que si bien su práctica se encuentra alejada de la ciudad y de sus márgenes, está íntimamente ligada a la noción de que constituye una fuerza de desarrollo para esta.

Las prácticas mencionadas recaen y amplían directa e indirectamente nuestras formas de relacionarnos con la naturaleza física y social. Estos hábitos insensibles son parte de esta herencia a la que Bifo nombra como *desterritorialización global del capitalismo financiero*. Además, explica que esta explotación de los trabajadores, ya sea tanto de manera física como cognitiva “... ha esparcido la precariedad, la fragilidad psíquica y la insolidaridad” (2014, p. 55). Los mecanismos de invisibilización que el sistema utiliza para oculta los estragos de esta explotación, neutraliza las resistencias sociales.

Conexión a investigación artística

Necesitamos entender que el proceso artístico está más allá del dibujo y del texto. El recorrido que este proyecto propone puede funcionar como una pieza artística en sí pues pretende trazar caminos entre ideas e imágenes que atraviesen de lo conceptual a lo práctico, de lo natural a lo artificial, de la mente al cuerpo, mirándolos con otros ojos y ampliándolos. Es decir, busca no solo verlos como una confrontación dividida en partes y en una sola dirección, sino como una exploración dinámica y relacional.

Las ideas antes expuestas, por naturaleza abstractas, necesitaron de un emplazamiento donde ser depositadas. En esa línea, mi investigación artística pretende mostrar las marcas que dejamos en el territorio. A través de dibujos y fotografías, busco registrar de una manera sensible las huellas de nuestra intervención en el espacio para presentarlas como una manifestación de la permanencia, aunque sea simbólica, del propio tránsito. También pro-



Figuras 1 y 2: Bocetos en bitácora. ©LASO 2018

pongo articular estos dibujos con citas textuales —inscristas en este ensayo— para generar una relación entre el territorio físico y el de las palabras.

En las primeras anotaciones que hice (figuras 1 y 2), exploré, a partir de observar una interacción orgánica entre los espacios construidos y la morfología del lugar y su vegetación, una aproximación estética y/o poética de las formas más cercanas y significativas a mi tránsito. Mi primera percepción se centró en la paradoja entre una integración orgánica del humano y su hábitat y el desgaste que la modificación genera en su entorno. Algunos ejemplos formales que animaron mi práctica artística fueron una casa que sobresalía por arriba de unos grandes árboles, pequeñas casas que se encontraban en cerros continuos, con escaleras y jardines rodeándoles, y pequeñas capillas, bibliotecas y canchas.

A partir de lo anterior, puedo decir que al trabajar *en* y *con* el entorno jalapeño es inevitable percibir la variedad de vegetación y espacios naturales que se encuentran

ahí. Sin embargo, con el paso de los años, es más evidente su transformación paulatina. Macnaghten y Urry apuntan que la naturaleza-sociedad es “algo mediado por prácticas sociales específicas. “Para ellos la naturaleza posee significados diferentes para cada sociedad. Por esta razón no es posible explicarla abstraída de su referente social específico” (Lezama, 2014, p. 2414). Esto reafirma mi consideración de la vegetación como símbolo y motivo de importancia del territorio transitado: cómo se está construyendo y apropiando la naturaleza en la periferia de Xalapa, cómo el crecimiento poblacional deriva en un mayor uso de los recursos del territorio y, por ende, en su desgaste, a la vez que se producen más interacciones, comuniones y desencuentros con los habitantes de la zona.

Para observar algunas dinámicas del crecimiento poblacional en la periferia, podemos mirar los fraccionamientos o unidades habitacionales de conjunto que proliferan en este cinturón de la urbe. Por otro lado, en la zona montañosa han ido apareciendo más y más construcciones pequeñas pertenecientes a habitantes con bajos recursos económicos. En ambas situaciones, la transformación del espacio es evidente al recorrer los bordes de la ciudad. Y en ambos casos, aunque en distinta intensidad, no parece haber una consciencia de la relación con los otros, ya sean árboles, zonas verdes, animales o hasta los mismos humanos.

Pienso que no es suficiente con el paso del cuerpo por un lugar, también necesitamos reflexionar sobre los escenarios que estamos transitando, a la par que *trans-citar* el recorrido teórico, es decir, extraer al texto de su lugar físico —del libro, de la hoja de papel, de las bibliotecas o de los librerías— y activarlo con la voz, con el gesto que brinda el dibujo a mano, con la posibilidad de perderse entre los textos y en los callejones, de desbordar los marcos teóricos y del terreno, de encontrar nuevas rutas y de orientarse en el pensamiento.



*Fig. 3, 4 y 5: Registro fotográfico (selección)
del recorrido por la periferia de Xalapa*

Didi-Huberman (2012) menciona en su ensayo *Arde la imagen* que “Kant se preguntaba en otro tiempo: ‘¿Qué es orientarse en el pensamiento?’ No solamente uno no se orienta mejor en el pensamiento desde que Kant ha escrito su opúsculo, sino que aún la imagen ha abierto tanto su territorio que se vuelve difícil, hoy, pensar sin tener que ‘orientarse en la imagen’” (p.10) . En este sentido, orientarse en el pensamiento, en la imagen o en el espacio físico y contextual no solo nos sirve para entender que la ubicación sea física o virtual siempre es transitoria y provisional, sino que también nos sitúa. Situarse, en este marco de referencias, es encontrarse en la consciencia del lugar que ocupamos en el pensamiento, de la imagen que construimos y del espacio/universo que habitamos, así como la posibilidad de explorar las relaciones que establecemos entre ellos.

Situarnos no es quedarnos quietos, sino orientarse y actuar mientras nos movemos, una búsqueda orientada en la teoría y en la práctica como una manifestación de las posibilidades que da la investigación artística para pensar y construir nuestro mundo. Como antes mencioné, no solo se trata de mirar o aproximarse al territorio desde una perspectiva que ubica los conflictos y las confrontaciones de poder, no solo se trata de legitimar una visión dicotómica, más bien, lo que se intenta es buscar otras rutas menos transitadas y que su uso no afecte tanto el territorio explorado; se trata de buscar en el margen del territorio físico y conceptual, en lo profundo de calles oscuras, de las fisuras y de los intersticios, a los humanos, a los árboles, a los ríos, a las plantas, a los animales y a los sentimientos abandonados, destruidos, contaminados y casi olvidados.

Los fragmentos de las imágenes antes presentadas (fig. 6 y 7) surgieron del recorrido y del registro; ahora con el dibujo, se empiezan a conjuntar en una pieza artística que denomino dibujo postcartográfico (fig. 8). Esto se

Mostrar una imagen no mimética ni contemplativa del todo sino subversiva, saturada y poética, conlleva entender una relación del centro con la periferia que no sea excluyente, sino descentrada y relacional. En este sentido, la periferia resulta cercana y valiosa para aproximarnos al escape de los flujos consentidos y estables del centro, cuya fuerza radica en ejercer el poder en una sola dirección.

Las reflexiones que he ido recolectando en mi trayecto se ven reflejadas en este dibujo postcartográfico que representa, no de manera mimética, una mirada situada respecto a la construcción del territorio. En este ir y venir situó mi investigación como una singularidad que está siendo construida, colocada, comprometida y levantándose, no sin admitir que aún falta demasiado por recorrer, que tenemos unos marcos y mapas de presupuestos que hay que desbordar, desbaratar y repensar.

Mi proyecto de investigación, que finalmente se materializó en este dibujo, me llevó, en un primer momento, a recorrer la periferia utilizando el cuerpo como principal medio de observación, producción e intervención del espacio. A la par de este recorrido, fui recolectando un registro audiovisual que narra los encuentros, los contrastes socioculturales y el paisaje. Posteriormente agregué algunos textos para provocar la reflexión entre texto e imagen con la intención de generar semejanzas poéticas o la construcción de metáforas visuales.

Al ir avanzando por el territorio, tanto físico como conceptual, me he tropezado con obstáculos o manifestaciones de una estructura expandida que inclina al pensamiento colectivo a mantenerse contenido en un frasco, una reja o una jaula. La sociedad contemporánea exige un rigor académico parecido a las exigencias del mercado hacia territorio físico, una sociedad cada vez más receptiva —sin cuestionar los enunciados que vienen desde un mandato “universal” que busca homogeneizar el territo-

rio—. En este sentido, trans-citar la periferia es una postura política que busca la flexibilidad para construir un texto-imagen comprometido con el entorno sin atender o supeditarse a las normas que constriñen el pensamiento por un rigor que considero, la mayor de las veces, innecesario. Aclaro que con ello no niego la importancia de esos tipos de textos para becas y para la legitimación en su campo, más creo que esa misma dinámica los excluye y los mantiene en un centro de control y de estratificación jerárquica; lo mismo aplica para con las imágenes que estoy desarrollando: no busco el mimetismo con la realidad formal, ni el orden y sentido normal de las cosas. Lo anterior busca el poder engranar los textos y las imágenes lo más al margen posible.

Quiero mencionar algunos apuntes para reflejar dicha situación. Un escenario transcurre al encontrarme desorientado en una calle, por la periferia de la ciudad, buscando un camino que no me lleve al centro o a lo civilizado, sino que circunde; sin embargo, en estos espacios se reducen las brechas, se pierde la señal telefónica para poder buscar un mapa virtual —donde tampoco están marcados todos los caminos—, lo que me lleva a preguntar a los habitantes de la zona por dónde proseguir, a lo cual me contestan: “Para allá no hay salida”. ¿Cómo salir del espacio abierto? ¿Se sale entrando al centro? Por otro lado en las discusiones en el SPIA a menudo sale a flote la problemática sobre cómo manifestar nuestros pensamientos fuera de la estructura lógica del lenguaje académico, formal, científico o como quiera llamársele; por mi parte, quiero considerar que existe la forma de manifestar ideas y emociones fuera de este marco de referencias centralizadas, estables y establecidas, a lo cual algunos, desconfiados, responden que no se puede salir del lenguaje. Pero, ¿de qué lenguaje se está hablando? Se está considerando un único lenguaje. Y sucede lo mismo con los habitantes de la periferia, las personas que incluso

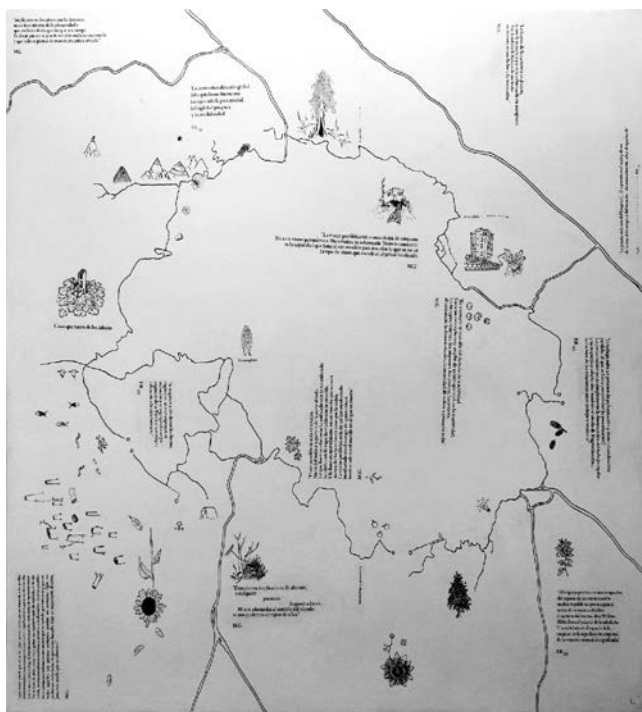


Fig. 8: "Trans-citar la periferia". Acrílicos y transgrafía sobre madera. 122x122cm. ©LASO 2018

ubicándose en el margen de la ciudad y de las ideas academicistas aún consideran que no hay salida.

Imaginándolo así, el recorrido no solo se presentaría como una línea continua (—), ni como un dibujo claro del espacio físico, también existirían las líneas punteadas del espacio discontinuo, del pensamiento y sus pausas (- - - -), y los nudos aludiendo a sus cruces, choques y/o enredos por el recorrido del espacio (*). El tránsito por los márgenes nos brinda la materia prima para trabajar en relaciones que, como he mencionado, no siempre pueden ser lógicas o racionales. El *trans-citar* como metáfora de

trasladar las cosas de un lugar a otro y encontrar poesía, el movimiento nos muestra cosas efímeras que probablemente no volvamos a ver. Generar memoria a partir de dibujos de lo transitorio, me parece algo poético; generar residuos o imágenes de un espacio que estamos devorando y pronto no estará, me parece valioso.

Trans-citar la periferia es reajustar nuestros preceptos, borrar, desenfocar o reducir los contrastes con el centro, en sus múltiples manifestaciones, como la de mantener el control social a un mayor número de personas, hacernos creer que el humano está sobre la naturaleza y no en ella, o que todos somos iguales y homogéneos. Preguntarnos qué es el centro y qué lo legitima y viceversa, qué legitima o designa a la periferia, viene a ser lo mismo: ¿será necesario legitimar la periferia? ¿Existe periferia en el centro y centro en la periferia? La periferia no existe hasta que se está en ella, y estando en ella desaparece, los bordes que la representan se esfuman...

Así mismo, concuerdo con Marina Garcés al mencionar que “nos hace falta ir más allá del dictado de la actividad, hacia un concepto más amplio de acción que incluya, [sobre todo] la inactividad, los tiempos muertos, los impasses, los desvíos, [las pausas, los enredos, lo perdido], los errores, el cansancio, la desorientación, la necesidad de volver a pensarlo todo” (2013, p. 60). Es esta capacidad de considerar lo que comúnmente se posterga al campo del ocio como algo útil para el cambio de perspectiva; considerar el desgaste de los huesos y músculos al recorrer el territorio, el cansancio cognitivo que conlleva pensar diferente o los momentos que nos damos para cuestionarnos el continuar y resistir en una idea, de perdernos o de desviarnos, es algo que definitivamente nos hace falta revalorar. Así mismo, me pregunto: ¿qué pasa con lo que no vemos y está ocurriendo en el espacio periférico? ¿Qué pasa con los desplazamientos por falta de oportunidades o exceso de violencia? ¿Qué pasa con ese

espacio que se encuentra entre lo público y lo privado, que antes de ser privado fue territorio común o tierra de nadie?

De la misma manera podemos llegar a pensar que “implicarse es descubrir que la distancia no es lo contrario de la proximidad y que no hay cabeza que no sea cuerpo. Es decir que no se puede ver el mundo sin recorrerlo y que solo se piensa de manera inscrita y situada” (Garcés, 2013, p. 47). De ahí que situándonos en la periferia podemos difuminar las divisiones ficticias con el centro, ya que los problemas comunes se encuentran tanto al borde como en el centro y son de unos y de todos.

Mencioné el libro *Calle de sentido único*, de Walter Benjamin, que recopila no sus textos teóricos sino su prosa breve. Si bien el autor no señala como tal la palabra ‘implicarse’, es por demás sabido que él fue un personaje implicado y comprometido con su contexto. De ahí retomo sus palabras en el epígrafe de este texto: “La fuerza de la carretera es distinta si uno la recorre a pie o la sobrevuela en aeroplano. Así, también la fuerza de un texto es distinta si uno lo lee o lo transcribe” (2015, p.16). Me parece una frase reveladora de la relación texto e imagen, y al igual que Marina Garcés, afirma la importancia de involucrarse tanto con el espacio físico como con el conceptual para desbordarlo e ir más allá.

En ese sentido y para concluir provisionalmente, quiero aludir a Franco Bernardi, Bifo, cuando dice que “el lenguaje poético es una ocupación del espacio de la comunicación mediante palabras que escapan al orden de lo intercambiable: el camino del exceso, dice William Blake, lleva al palacio de la sabiduría. Y la sabiduría es el espacio de lo singular, de la significación corporal, de la creación sensual de significado” (2014, p. 37). Así esta *search and research* (búsqueda e investigación) es una forma de darle voz a lo necesario, a lo excedido y a la permanencia de la naturaleza por medio de la poesía. Este recorrido logrado por la investigación artísti-

ca es una de las muchas formas de contribuir al rescate y cuidado de lo que nos hace vivir. Buscar y volver a buscar es ubicarnos continuos e inacabados al margen del universo existente, el aquí y ahora.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. (2015). *Calle de sentido único*, Madrid, España: Ediciones Akal.
- Berardi, Franco (Bifo). (2014). *La sublevación*, México, DF: SurPlus Ediciones.
- Didi-Huberman, Georges. (2012). *Arde la imagen*, Oaxaca, México: Ediciones Ve.
- Garcés, Marina. (2013). *Un mundo común*, Barcelona, España: Ediciones Bellaterra.
- Lezama, José Luis. (2014). *Teoría social, espacio y ciudad*. México, DF: El Colegio de México.
- Lladó, Bernat. (2013). "Crítica de la razón cartográfica: de la razón de estado a la razón instrumental". En *Franco Farinelli, Del mapa al laberinto* (pp. 241-267). Barcelona, España: Icaria, Estudios Críticos.

Arte, creación e investigación. Sobre el proceso creativo en el arte

Natalia Juan Gil

Un aspecto que sobresale en el contexto de las instituciones educativas de nivel superior como la nuestra, la Universidad Veracruzana, en donde existe toda una infraestructura académica dedicada a la enseñanza de las artes y a la difusión y práctica artística, es que el tema de la investigación artística se vuelve cada vez más crucial. En parte, el interés detonado hacia la investigación en las artes se ha visto retroalimentado no solo por las mismas prácticas artísticas, sino por los nuevos criterios epistemológicos que las instituciones educativas han ido adquiriendo con respecto a la formación artística, sus procesos creativos y sus particulares metodologías. Lo que ha emergido a partir de esto es la necesidad de llevar al ámbito académico la discusión y reflexión en torno a la investigación en las artes. En el contexto filosófico, las perspectivas abiertas para salir del añejo dualismo que colocaba el arte como una actividad secundaria en relación con el pensamiento, se han visto reflejadas en el campo de la hermenéutica, la fenomenología, el pensamiento postestructuralista y las teorías postmodernas. Esta apertura hacia la investigación artística corresponde también a un cambio de posicionamiento que a nivel epistemológico y

ontológico se ha ido dando no solo en el ámbito filosófico, sino en el marco de las ciencias sociales, donde disciplinas como la Historia, la Antropología, la Sociología, han participado en la creación de este nuevo horizonte epistémico.

En *El debate en la investigación en las artes*, el investigador holandés Henk Borgdorff (2005) subraya que en el intento de desentrañar los elementos distintivos de la investigación artística, los estudios sobre investigación en las artes harán uso de distintos campos para encontrar lo propio de su proceso investigativo; sin embargo, al adentrarse en la problemática del campo investigativo artístico, Borgdorff observa tres orientaciones de las cuales es necesario partir para diferenciar la investigación en las artes: (a) investigación sobre las artes, (b) investigación para las artes y (c) investigación en las artes (p. 8). Esta diferenciación, de acuerdo al investigador holandés, permite establecer la relación de cercanía o distancia que entre sujeto y objeto de estudio se establece. Sin embargo, va a señalar que si bien puede afirmarse que por el modo en que opera la investigación en las artes es la más difícil de discernir, esta tricotomía no es suficiente para abarcar las distintas modalidades que implica la investigación artística.

Considerando ese señalamiento, nuestra reflexión apunta hacia un aspecto que nos parece está en el centro de la discusión teórica sobre la investigación en las artes. Se parte del texto del investigador holandés arriba citado, en el que se afirma que para que algo sea considerado como investigación debe ser original y contribuir al conocimiento: “investigación ha de ser entendida como original emprendida para ganar conocimiento y entendimiento” (Borgdorff, 2005, p.13).

Borgdorff subrayará que es en la “investigación en las artes” donde se da lugar un proceso que no encuentra separación entre teoría y práctica, donde conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazadas,

argumentando que, por esta razón, el arte es siempre reflexivo, es decir, que es parte de un proceso mental donde la actividad creadora está vinculada a multiplicidad de conexiones; de ahí que señale que el arte es simultáneamente un campo multidimensional donde lo estético va a interactuar con otros ámbitos: ontológicos, epistemológicos, religiosos, éticos, morales y afectivos. Sin embargo, como señala Borgdorff, el asunto es que no todo puede ser considerado investigación, ya que “si todo es investigación, entonces ya nada es investigación” (Borgdorff, 2005, p. 12).

Un asunto que se vuelve crucial, entonces, es saber qué se entiende por original, y es en este punto donde la reflexión espera contribuir para acercarse a la idea, no tanto de lo que sería lo original, sino a aquello que está intrínsecamente ligado a ella: la idea de creación. No es nuestro objetivo aquí profundizar en lo que podrían ser las diferencias constitutivas que desde el punto de vista filosófico han emergido a lo largo del tiempo con relación a la idea de creación, sino intentar clarificar que es en la base misma del proceso creativo donde se da lugar la configuración de un tipo particular de investigación que distingue al arte.

La reflexión se conduce a través de la propuesta teórica de Gilles Deleuze, un pensador cuya obra se distingue por su ruptura con la filosofía tradicional y por acercarse a campos no filosóficos como el arte, con la finalidad de gestar nuevas interrogantes para detonar otra forma de pensar. Deleuze va a subrayar que el arte es de gran importancia para el pensamiento filosófico porque permite crear conceptos, y crear conceptos es crear algo nuevo. Gilles Deleuze va a concentrarse en pensar aquello que habría sido eje rector en el ámbito del arte: la idea de creación; un elemento que habría sido y sigue siendo, una preocupación y un objetivo central en la práctica artística, particularmente desde el arte moderno. Y si bien la

originalidad y la creación han sido temas centrales de la filosofía y la ciencia, en el campo artístico adquieren una relevancia particular. El arte es central para la reflexión filosófica porque es una actividad potencializadora del pensamiento. Para el autor francés, la importancia de la actividad artística en la reflexión filosófica reside en que es una actividad potencializadora del pensamiento; esta capacidad afectiva propia del arte sobre el pensamiento proviene de la afinidad que comparte con la filosofía: una preocupación y un interés particular por detonar lo nuevo, por crear algo aún inexistente.

No obstante, el arte es una forma de acceder a la realidad diferente que procede por inversión y multiplicación de las perspectivas dominantes. Es en este sentido que la actividad artística no es considerada repetidora, sino productora de algo nuevo. Al sustraerse a los ordenamientos y determinaciones imperantes, el arte activa un cuestionamiento profundo de lo existente; algo que deviene en sí, en un proceso de investigación constante y permanente sobre el sentido del mundo. Sin embargo, este proceso investigativo asume unas particularidades que no proceden bajo la lógica del pensamiento racional, sino por algo más, algo que para Gilles Deleuze se efectúa a través de un tránsito complejo donde el cuerpo y la sensibilidad activan el pensamiento y detonan la posibilidad de un acto de creación singular.¹

1) El horizonte cognitivo deleuzeano

Al interrogarse sobre qué es el acto de creación en su sentido más profundo, Deleuze encontrará que crear en su pro-

1 La reflexión comparte algunas ideas desarrolladas en mi investigación doctoral; para una ampliación de las mismas, remito directamente a ella: Juan Gil Natalia, Tesis doctoral *Una reflexión estética sobre el cuerpo en el arte contemporáneo a partir del pensamiento de Gilles Deleuze*, Instituto de Filosofía, Universidad Veracruzana, Xalapa, diciembre de 2016.

ceso genitivo implica la gestación de ideas. Pero tener una idea es algo tan inusual que es todo un acontecimiento, algo que corresponde al orden de lo excepcional, y lo es porque las ideas no se encuentran ya hechas, las ideas hay que producirlas, hay que crearlas: “las ideas son potenciales, pero potenciales ya comprometidos y ligados en un modo de expresión determinado. Y es inseparable del modo de expresión determinado” (Deleuze, 1987, p. 1). Tener una idea no corresponde al orden de las generalidades, sino pertenece siempre a un dominio, está instaurada sobre un plano específico. Lo anterior quiere decir que crear una idea en cine, en pintura, en danza, no son lo mismo. Cada disciplina, cada ciencia, cada lenguaje artístico va a detonar distintas interrogantes que hacen posible concebir ideas, bloques de espacio-tiempo singulares que estarían en relación directa con la actividad o dominio en que se realizan. En *¿Qué es la filosofía?* (2009), Deleuze y Guattari afirmarán que la filosofía, la ciencia y el arte son las tres formas que tiene el pensamiento para enfrentar el caos. Y un caos no designa un desorden, sino una actividad donde el pensamiento se enfrenta con la fugacidad, la indiscernibilidad y la inaprehensibilidad de algo que se le escapa. Crear es abrir la posibilidad de un encuentro en el que la actividad subjetiva, como zona de confluencia, se pone en relación con un afuera donde multiplicidad de flujos circulan afectando al cuerpo y el pensamiento.

Deleuze y Guattari introducen la idea de *caos* para nombrar esta inmensidad de posibilidades del pensamiento que encierra una multiplicidad de derivas y desviaciones: “uno se encuentra en presencia de algo a veces sin haberlo buscado, bajo el signo de la coincidencia, pero también bajo la presión de un choque que ejerce una cierta violencia por contravenir lo que en principio se esperaba” (Ingala, 2010, p. 234). Y es ese mar infinito de posibilidades, el que puede dar lugar a una creación. La creación como un modo de desplegarse el pensamiento,

implica penetrar al interior de un campo de fuerzas cuyos efectos incitan a crear lo que aún no es: lo no pensado, lo nuevo. “La invención le da el ser a lo que no era y hubiera no podido existir jamás” (Deleuze, 1987, p.12).

Crear como posibilidad del pensamiento, por tanto, es adentrarse en un espacio de incertidumbre, de riesgo; un proceso inestable e impredecible que se realiza sobre el rol siempre dinámico y cambiante del cuerpo. Sin embargo, al identificar las diferencias entre el arte, la ciencia y la filosofía, Deleuze observará que la función del arte no es crear conceptos, sino trazar un plano de composición que crea y despierta sensaciones únicas cada vez.

Para Gilles Deleuze, el arte tiene como finalidad hacer perdurar un conjunto de sensaciones. “El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva” (Deleuze y Guattari, 1993). Y lo que se conserva es lo irreplicable, es decir, “*un compuesto de perceptos y de afectos*” (p.164), donde los perceptos se desprenden de las percepciones de un objeto y los afectos ya no son sentimientos o afecciones de un sujeto. Lo que el arte conserva se da en su plena autonomía, independiente del momento en que surge y del creador que lo hace posible. El arte configura de esa forma monumentos, bloque de sensaciones que se conservan en sí mismos.²

Los preceptos y afectos hacen posible seres de sensación que valen por sí mismos, independientes del contexto en el que fueron creados, así como del creador y del espectador. Al deslindarse del punto de vista de un observador privilegiado, de un sujeto cuya intencionalidad iluminaría al objeto, la obra, para Gilles Deleuze, adviene como una entidad en sí misma.

2 “Bien es verdad que la obra de arte es un *monumento*, pero el monumento no es en este caso lo que conmemora el pasado, sino un bloque de sensaciones presentes que solo a ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora”. Deleuze, G. y Guattari, F., en *¿Qué es la filosofía?*, p. 169.

La cosa se ha vuelto desde el principio independiente de su «modelo», pero también lo es de los demás personajes eventuales que son a su vez ellos mismos cosas-artistas, personajes de pintura que respiran esta atmósfera de pintura. Del mismo modo que también es independiente del espectador o del oyente actuales, que no hacen más que sentirla a posteriori, si poseen la fuerza para ello (p.164).

El pensamiento deleuzeano configura de ese modo, un espacio cognitivo donde varios planos del pensamiento coexisten simultáneamente y ninguno se impone sobre el otro. Un horizonte desjerarquizado que va a colocar a los procesos creativos del arte al interior de un prolífero campo de interacción, donde series de sentidos acontecen simultáneamente, desplazándose y atravesándose constantemente. “El arte se propone crear un finito que devuelva lo infinito: traza un plano de composición, que a su vez es portador de los monumentos o de las sensaciones compuestas, por efecto de unas figuras estéticas” (p.199).

El arte construye diagramas, mapas, cartografías, donde la sensación es la que guía y conduce el trazo, el plano; cada arte crea una lógica propia, una lógica de la sensación que escapa a toda lógica representativa y genera los devenires propios del arte: espacios donde las cosas, los cuerpos se deforman; donde los objetos, las figuras, los paisajes, indiscernibles, se transfiguran y devienen otra cosa. Cada disciplina artística crea por tanto sus propios compuestos o planos de composición generando una lógica descentrada, sin posibilidad de regirla bajo criterios unificantes o universalizantes; donde cada artista extraerá de cada plano, sensaciones distintas cada vez.

2) El primado del cuerpo en la lógica de la sensación

La especificidad epistémica a que da lugar el arte en el pensamiento deleuzeano, se articula en estrecha relación

con el rol que desempeña el cuerpo, donde la conexión entre lo sensible y lo inteligible procede a través del modo en que lo corpóreo *encarna* en el pensamiento; un proceso *sui generis* que coloca a la sensación como motor del pensamiento. Es vía las sensaciones que se va a activar un modo que va a poner en movimiento los esquemas de referencia ya dados y desatará otras posibilidades de relación con las cosas y el mundo. A través del cuerpo, se va a detonar un proceso único que es referido en el pensamiento deleuzeano como la emergencia de un “cuerpo sin órganos”, una forma de nombrar un proceso psíquico y sensible que opera por descentramientos y por producir efectos que solo pueden describirse a nivel de sus variantes y gradientes de intensidad.

Del encuentro con las sensaciones, lo que emerge es un campo de variabilidades intensivas que van a deshacer ese mundo de formas ya hechas. Es en la intensidad y el momento de la experiencia abierta que el arte hace posible, que se definen las condiciones para salir al encuentro con un mundo signado ya por series intensivas heterogéneas capaces de hacer emerger una nueva sucesión organizada.³ En el plano intensivo que se detona por la sensación, las conexiones e interacciones siguen una regularidad que ya no estará sometida a un orden de causalidad ni a una estructura de representación formal.

El *cuerpo sin órganos* nombra este juego de variabilidades e intensidades, el modo particular como el arte va a detonar una forma singular de acceder a un mundo de formas ya hechas, pero que son desactivadas, puestas en suspensión y o en movimiento.

Al considerar que el problema es el organismo, cual forma de organización que sedimenta y obstruye las sin-

3 Cfr. Montenegro Vargas Gonzalo. (2010). “Deleuze y Merleau-Ponty. La carne del mundo”, *Polisemia*, (9). Recuperado de:<http://biblioteca.uniminuto.edu/ojs/index.php/POLI/article/view/181>

gularidades intensivas que registran los cuerpos, Deleuze le contrapone su desorganización, la falta de correspondencia entre los órganos y sus funciones. La noción de *Cuerpo sin órganos* que Deleuze toma de Antonin Artaud, va a designar este campo pre-individual, pre-subjetivo, que opera por intensidades. El *Cuerpo sin órganos* será la condición de materialización de la sensación como elemento diferencial. Si la sensación es la diferencia de niveles de intensidad, el *Cuerpo sin órganos* es el advenir de las sensaciones cual encuentro con fuerzas oscilantes que lo recorren. Es a través del *Cuerpo sin órganos* que la sensación deviene realidad intensiva que ya no determina datos representativos, sino variaciones alotrópicas; lo que hace del cuerpo un gradiente de variaciones que se mide por sus niveles de intensidad. Pero este cuerpo intensivo no tiene lugar más que en la forma de un devenir fugaz que expresa una diferencia intensiva, anterior a toda conformación subjetiva. Deleuze va a sostener, entonces, la diferencia entre sensación y percepción, otorgándole a la sensación un aspecto primordial, cual fuente primaria que continuamente va a desarticular el conjunto de percepciones que constituyen el entretejido estable que conforman la visión del sujeto.

El primado de la sensación sobre la percepción radica en que se desprende completamente de ese marco de percepciones ya dadas. La sensación, siendo previa a la conformación individualizante subjetiva, opera como marco desestabilizador de la visión. En *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (2002), se subraya que la tarea del artista consiste en materializar a través de la Figura un conjunto de sensaciones invisibles.

En el caso de la pintura, la Figura siendo *Cuerpo sin órganos*, no es rostro, no tiene rostro. La Figura tiene cabeza, cual parte integrante del cuerpo. El rostro es una organización espacial estructurada que está separada, no está integrada al cuerpo. La cabeza, en cambio, es espíritu

en forma de cuerpo dice Deleuze; soplo corporal que se conforma como el espíritu animal del hombre. Bacon perseguirá ese proyecto como retratista: deshacer el rostro y hacer que surja la cabeza, el espíritu animal. El espíritu animal del hombre significa el encuentro con las fuerzas cual potencias que deshacen la representación. Es la potencia misma de lo sensible que previa a su determinación desestabiliza las formas, alterando los modos de su organización. La obra como ser de la sensación alumbra hacia esa potencia que subyace previa a toda determinación.

Pero la problemática de la figuración no solo concierne a la obra cual sí misma, sino al mismo proceso de creación. El pintor debe realizar un esfuerzo supremo para salir de todo el conjunto de datos figurativos, de clichés⁴ que están sobre el lienzo. Arrancar la pintura de toda figuración y toda narración es necesario para extraer lo que Deleuze llama el hecho pictórico. Deleuze va a distinguir dos aspectos en el cuadro, el «dato pictórico» y «el hecho pictórico». La pintura como un hacer lo visible es la figuración, es el dato pictórico, y es lo que debe ser destruido. El hecho pictórico debe pasar por una catástrofe, por la presencia de fuerzas que desestabilizan la visión, pero también a la figura. “El acto de la pintura, el hecho pictórico, ocurre cuando la forma es puesta en relación con una fuerza.” (Deleuze, 2007, p. 69)

Al hacerse visibles las fuerzas invisibles, se produce una distensión del cuerpo, una deformación de la Figura. Las deformaciones por las que pasa el cuerpo, la Figura, serán entonces la presencia de *trazos animales* de la cabeza. Mediante un trabajo de cepillado y de limpieza, la ca-

4 “Una vez más los datos pre-pictóricos son el mundo de los clichés, en el sentido más amplio de la palabra, o el mundo de los fantasmas, o de la fantasía, o de la imaginería (...) Es todo eso que el pintor tiene que romper, tiene que aplastar.” Cfr. Deleuze Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, p. 63.

beza será reemplazada por un animal, pero no en cuanto ilustrar, sino en cuanto un advenir animal como trazo, como algo que no admite correspondencias formales. Se crea entonces una *zona de indiscernibilidad, de indecibilidad*, entre el hombre y el animal, una forma de existencia autónoma e indeterminada. Es un proceso de toma y daca donde el hombre deviene animal, y el animal deviene espíritu del hombre. “Esta zona objetiva de indiscernibilidad ya era todo el cuerpo, pero el cuerpo en cuanto carne [chair] o pieza de carne [viande]” (Deleuze, 2002, p. 30).

Deleuze encuentra, en ese punto extremo en que las fuerzas intensivas llevan a la Figura a la deformación, una relación particular entre el hombre y el animal, donde el cuerpo va a existir y revelarse como estructura material y como Figura, poniendo en operación una línea de fuga que hace que el hombre y el animal entren en una relación indiscernible. La pintura llevará a cabo, así, una especie de atletismo pictórico, de tensión extrema entre la carne y los huesos que hará que surja una zona de indiscernibilidad, una forma de identificación más profunda que no tiene que ver con una relación de semejanza. “Un atletismo que no es orgánico o muscular, sino «un atletismo afectivo», que sería el doble inorgánico del otro, un atletismo del devenir que revela únicamente unas fuerzas que no son las suyas, «espectro plástico»” (Deleuze y Guattari, 2009, p.174).

La carne es una noción que hace referencia a ese proceso de desgarramiento que se lleva a cabo vía la Figura para desprenderse de todo un conjunto de datos. En el pensamiento deleuziano la carne es una manera de enunciar ese encuentro con la superficie de las cosas, con los cuerpos tal como se perciben con el tacto. “La carne nos es entregada por Rembrandt tan palpable como un tejido de seda, hace que se sienta todo su peso” (Deleuze, 2002, p. 132).

En Bacon, la Figura, pieza de carne, pasa por un doble

desprendimiento: de los huesos como estructura material (la forma) y de la carne como material corpóreo de la Figura. La Figura efectúa así dos movimientos en el cuadro, de la estructura material a la Figura. El color liso va a envolver a la Figura, va a actuar como un contorno que la aísla. Y otro que coexiste simultáneamente, el que va de la Figura a la estructura material, donde el contorno cambia actuando como deformante, “la figura se contrae, o se dilata, para pasar por un agujero o dentro del espejo, experimenta un extraordinario devenir-animal en una serie de deformaciones chirriantes (...)” (2002, pp. 39-40). Pero habrá aún un tercer paso donde el contorno va a operar como una cortina, dice Deleuze, tras la cual la Figura tenderá a disolverse juntándose con la estructura.

El atletismo del cuerpo se prolonga naturalmente en esta acrobacia (tensión extrema) de la carne. Y si es necesario llegar o alcanzar esta tensión de la carne y de los huesos en la pintura es porque solo de esta forma el cuerpo se revela como potencia desencarnada. No existen, a partir de esta presencia, correspondencias formales ni estructurales; el cuerpo pasa por un devenir animal, un espacio de indiscernibilidad donde lo recorre una escala intensiva que lo desborda. Pero “sea cual sea su importancia, el devenir-animal es solo una etapa hacia un devenir imperceptible más profundo donde la Figura desaparece” (2002, p. 35).

En la medida en que la salida de los datos figurativos, afecta el acto de pintar, las formas se desvanecen. La noción de catástrofe que Deleuze introduce en el acto de pintar es la presencia de ese elemento accidental, azaroso, que desestabiliza o produce un desequilibrio en la visión del creador y hace acto de presencia en el cuadro. La catástrofe es el lugar de las fuerzas. Es el caso del pintor inglés William Turner, dice Deleuze, cuyos cuadros-avalancha o «pinturas-catástrofe» hacen de la pintura la presencia de chorros de agua, olas de tempestad, donde el

desequilibrio es parte de la composición. La catástrofe es una zona de enturbiamiento que lleva a las formas a disolverse, y hace que lo pintado y el acto de pintar tiendan a identificarse.

Pero al mismo tiempo la zona de enturbiamiento o de limpia, que hacía surgir la Figura, va a valer ahora por sí misma, independiente de cualquier forma definida, a aparecer como una pura Fuerza sin objeto, ola de tempestad, chorro de agua o de vapor, ojo de ciclón, que recuerda a Turner en un mundo convertido en paquebote (2002, p.38).

Todo acto de pintar debe pasar por tanto por una catástrofe; por la presencia de una especie de desorden, de desorganización óptica y visual previa al acto de pintar. La catástrofe es un tránsito, una fase de la creación en cuyo primer momento el pintor no ve nada y en el que se debe realizar un esfuerzo supremo en un doble sentido. Por un lado, ejecutar un borramiento, lo que representa una lucha o enfrentamiento con los tópicos, con todo el conjunto de datos que estaban ya en el lienzo antes de pintar. Por otro, sumergirse en un caos-abismo en el que impera la desorganización y una forma de ceguera; el aspecto paradójico es que solo en la catástrofe-germen cabe la posibilidad de que emerja la Figura, el hecho pictórico. La función de este caos-germen es la instauración de un marco que va a permitir salga una Figura que no opere por medios no semejantes; crear un diagrama donde los datos figurativos dejen de funcionar.

Deleuze insistirá que el lienzo del pintor nunca está en blanco; existe siempre todo un conjunto de datos que están sobre la tela y que deben ser neutralizados; es la condición pre-pictórica del acto de pintar. La función del diagrama es realizar un barrido de esos datos preexistentes.

Si el acto de pintar está esencialmente implicado en una catástrofe es ante todo porque está en relación ne-

cesaria con una condición pre-pictórica y, por otra parte, porque en esa condición pre-pictórica debe volver imposible todo lo que ya es amenaza sobre la tela, en la pieza, en la cabeza, en el corazón (Deleuze, 2007, pp. 42-43).

El diagrama es la introducción de datos no representativos que suceden en la forma de trazos y manchas libres, donde la mano liberada del ojo, procede por iniciativa propia, responde a impulsos que están fuera del control del pintor; es la presencia del azar, del desorden que se instaure en el lienzo. Es “como una *catástrofe* acontecida sobre el lienzo, en los datos figurativos y probabilísticos” (Deleuze, 2002, p.102). Es el surgimiento de otro mundo que ya no responde a la voluntad e intencionalidad del artista: “esas marcas y esos trazos son irracionales, involuntarios, accidentales, libres, al azar. Pero tampoco son significativos ni significantes; son trazos asignificantes. Son trazos de sensación, pero sensaciones confusas” (Deleuze, 2002, p. 102).

3) El proceso de creación y el arte

Deleuze va a subrayar, entonces, que cada vez que se abre la posibilidad de instaurar un plano, sea en la filosofía, la ciencia o el arte, el pensamiento deberá atravesar y/o enfrentar el caos; en el caso del arte, cada artista pasará por un proceso que implica anular un conjunto de datos pre-existentes para configurar y dar posibilidad a crear algo nuevo, a crear otro modo de relaciones entre las cosas, los objetos y el mundo. El peligro reside en que se deberá luchar constantemente contra los clichés, las formas y los códigos ya existentes, de ahí que siempre habrá un combate que se tenga que enfrentar, porque siempre existirán una serie de datos que se necesita neutralizar, borrar. Este proceso de borramiento Deleuze lo nombra *diagrama* y hace bascular todo el conjunto de referentes ya dados y va a desplazar los esquemas perceptivos y cognoscitivos con-

vencionales, acontece entonces como resultado de un doble movimiento en el plano de composición.

En el modo de darse la experiencia creativa subsiste siempre la inminencia de una caída, de un derrumbe, de una especie de avalancha, que está en el corazón mismo de todo acto de creación. La noción de catástrofe refiere a la idea profundamente deleuzeana de la creación como un proceso que procede más por desajuste, por desviación y no por acomodamiento a un conjunto de preceptos ya dados. Un proceso que opera por una desviación de la mirada, que pasa por la deformación de lo dado. En su reflexión sobre la pintura del pintor inglés Francis Bacon, Deleuze profundiza en esta idea: “La catástrofe está en el corazón del acto de pintar (...) las formas se desvanecen. Lo que es pintado y el acto de pintar tienden a identificarse. ¿Bajo qué forma? Bajo la forma de chorro de vapor, de bolas de fuego, en las que ninguna forma conserva ya su integridad” (2002, p. 24-25).

En *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, la catástrofe representa el lugar del acontecimiento, el centro neurálgico de la creación donde se va a configurar la posibilidad de pasar de la posibilidad de hecho, al hecho mismo. Parte del proceso donde el creador será atravesado por la sensación, por esa onda de choque donde los sentidos, actuando de manera desjerarquizada, harán que se configure un *Cuerpo sin órganos*; un ir y venir de las sensaciones a través del cuerpo donde las entidades sujeto y objeto entrarán en un flujo continuo y recíproco de intercambios y ya no será posible discernir uno de otro. En ese tránsito la subjetividad va a revelar su aspecto insondable, haciendo que el creador se encuentre a merced de fuerzas que lo atraviesan y lo controlan. Es el caos-germen que debe ser enfrentado para materializar, concretizar en el hecho artístico.

En el primer momento de esa catástrofe ineludible, que Deleuze nombra caos abismo, el pintor no ve nada, si

acaso alcanza a discernir algo. Es necesario, por tanto, transitar a un segundo estadio, pasar a la catástrofe-germen o caos-germen, centro mismo del acto de pintar que afecta a las formas, donde el creador comienza a ver más allá; sin embargo, en ese enfrentamiento, las figuras tenderán a fundirse, a desvanecerse y dejarán de conservar su integridad. En ese punto, las coordenadas visuales dominantes quedarán desplazadas para producir una imagen confusa; una condición pre-pictórica para dar inicio real a una gestación. Este segundo momento es el que hará imposible la existencia de todo lo que ya estaba ahí, antes de que se comenzara a pintar, sobre la tela, en la cabeza, en el corazón. Deleuze describe este proceso como una lucha contra el cliché, cual separación de todo un marco de referencias ya dadas. Al aislar la figura de todo un conjunto de representaciones existentes, el cuadro no conforma ya un paisaje como correlato de la figura, ni un fondo del cual surgirá la forma; ocurrirá en cada arte algo propio: en el caso de la pintura, la nivelación del color con la figura que produce una imagen indiscernible. Se crea una zona de borrado cuyo objetivo es configurar un diagrama que intentará suprimir todo rastro de los clichés. El diagrama introduce el caos y produce un desequilibrio del que va a salir la Figura. La Figura deviene resultado de una huida, una salida de las representaciones preexistentes.

El proceso de creación es entendido, entonces, ya no desde la perspectiva fenomenológica, como parte de un proceso unidireccional donde la intencionalidad del sujeto, cual acto de la conciencia, conduce al encuentro de la forma; una forma que se proyecta como el paso de un en sí al para sí. Todo lo contrario, la catástrofe es el caos mismo que se introduce y desequilibra todo acto intencional. La idea nietzscheana de la creación como un enfrentamiento con el caos emerge en el pensamiento deleuzeano cual modo de la presencia e irrupción de fuerzas indistin-

tas que alteran las coordenadas de referencia, y que, dependiendo del medio expresivo, pueden ser distintas; en el caso de la pintura son visuales pero también mentales. La creación adviene de esa forma como la entrada en un abismo, irrupción o presencia del caos, cuyo segundo momento, el caos-germen, se configura como una zona de limpieza de todos los datos ya dados. Es necesario observar, sin embargo, que el diagrama como movimiento de limpieza que se produce sobre la catástrofe, tiene la particularidad de no ser en absoluto una idea general; sino lo que da lugar a una posibilidad infinita de cuadros. Cada creador configura, por tanto, su propio diagrama; cada pintor crea su propio caos-germen; la diferencia entre Klee, Cézanne y Van Gogh es ese acto de limpieza que da lugar a hechos pictóricos singularmente distintos. No hay entonces página blanca, ni lienzo que no esté lleno de clichés, de aquello que se tiene que borrar, limpiar. El cliché es el dato, lo dado, lo explícito o también el mundo de los fantasmas, o de la fantasía o de la imaginiería. Se requiere, por tanto, una verdadera huida, una salida de la gratuidad dirá Deleuze.

En ese replanteamiento de lo sensible que se lleva a cabo en el pensamiento deleuzeano —y que toma como base el papel preponderante del cuerpo y su marco sensible, entendido como lugar de sensaciones—, opera un desplazamiento que a nivel epistemológico y ontológico se vuelve crucial en la investigación y práctica artística. Al configurar lo sensible como campo de fuerzas y de variabilidades intensivas que detonan modos de sentir y experimentar inusuales que ponen en actividad el pensamiento, la propuesta deleuzeana encuentra una ponderación positiva del rol desestabilizante del arte, cual modo de pensamiento que implica un constante desafío a las formas ya hechas. Es desde ese modo peculiar que procede por desarticular las premisas lógico-rationales que distinguen

otros campos, que el arte dará lugar a formas inusuales de relación y de creación de sentido.

Después de todo, ¿no es una característica distintiva de las artes, y por lo tanto también de la investigación vinculada a ellas, su gran habilidad para eludir estrictas clasificaciones y demarcaciones, y, en realidad, para generar criterios —en cada proyecto artístico individual y en cada momento— que la investigación satisface, tanto en sentido metodológico como en las formas en que la investigación es explicada y documentada? (Borgdorff, 2005, p. 11)

Importa ahora observar que, de ese proceso inestable e impredecible que se suscita a partir del cuerpo, Gilles Deleuze permite discernir elementos diferenciales para penetrar en el debate que la investigación sobre las artes suscita. Al adentrarse en la singularidad del proceso creativo del arte, el pensador francés aporta un constructo teórico que no solo despliega sus propios conceptos y se aleja de los criterios y de las categorías previamente establecidas, sino que al intentar desentrañar la complejidad y funcionamiento de los distintos modos de creación, observa que el arte conlleva en sí una práctica y un pensar, un quehacer y un reflexionar que no se encuentran separados, sino que permanecen estrechamente ligados. Y es ahí donde cuerpo y pensamiento, sentir y pensar, sensibilidad y razón se encuentran para articularse y configurar modos inéditos de expresión.

Para el autor de *Crítica y Clínica*, el arte se asemeja a una rasgadura en el firmamento, algo que produce una fisura que deja entrever algo más; aquello que como una hendidura o una grieta en un paraguas y cual paso de una luz, permite captar algo —si bien de manera fugaz— que hasta entonces permanecía imperceptible. El arte logra de esa forma un vínculo con lo inasible, con lo inaprehensible, con aquello que siempre escapa; realiza así una actividad creativa singular que nos provee de una relación

inédita con la realidad y el mundo que traza múltiples trayectos para conectarse con distintos campos de la experiencia.

Si la actividad creadora comienza cuando se instaura un orden sobre el caos para enfrentar y relacionarse con ese infinito que constantemente nos rebasa, tal vez, como expresan Deleuze y Guattari, el arte tenga ese propósito: “crear un finito que nos devuelva lo infinito” (2009, p. 199). A través de la obra, de su materialidad concreta, el arte crea un puente con ese campo abierto y potencial en que se mueve el pensamiento. Pero quizá, nadie mejor, observan Deleuze y Guattari, que Vincent Van Gogh para expresar esta relación: “en vez de pintar la pared banal del mezzquino apartamento, pinto el infinito, hago el simple fondo con el azul más vivo, más intenso” (2009, pp. 182-183).

En ese nuevo plano que el pensamiento de Gilles Deleuze instaura, y que pone en estrecha relación el arte y la filosofía, la creación adviene como un ejercicio de apertura; un modo de desplegarse el pensamiento para enfrentarse con lo indeterminado. Pero el arte, como uno de los modos del pensamiento que lucha contra el caos, lo que intenta es hacer que surja una visión que ilumine aquello que siempre escapa: el instante en que se revelan y se muestran las cosas en su inefable condición.

Si la potencia de un pensamiento se despliega a partir de las posibilidades que abre, de las nuevas relaciones que instaura y de otras lecturas que permite de la realidad y del mundo, la filosofía de Gilles Deleuze solo puede aprehenderse a partir de ese movimiento que detona e invita a articular nuevos encuentros; una potencia de pensamiento que se efectúa mediante un ejercicio crítico que elude los constructos tradicionales filosóficos y parte de concebir el pensamiento como una actividad liminal, cuya base es siempre creativa. Al partir de la premisa de que pensar es crear y crear es pensar, se detona un campo

muy amplio de posibilidades para ir más allá de las categorías dominantes.

Este modo de pensar que hace que la relación arte y filosofía emerja desde otra perspectiva, se despliega como un ejercicio que no puede eludir el espacio problemático que conlleva pensar aquello que no ha sido pensado. Crear adviene desde esa óptica como un proceso que procede por un desajuste, ya que es solo a partir de sor-tear lo ya dado, de abandonar los criterios estables y las categorías establecidas, que se incuba la posibilidad de pensar lo nuevo.

Al poner en el centro de la reflexión sobre la investigación artística algunas nociones del pensamiento de Gilles Deleuze —entre ellas la idea de creación—, nuestro propósito ha sido propiciar un encuentro, confrontar en el marco de este coloquio sobre investigación de las artes, la potencia de un pensamiento que nos invita a pensar fuera de las disposiciones dominantes y excluyentes.

A partir de ese marco teórico que procede de establecer una estrecha relación entre arte y pensamiento, el influjo de la filosofía deleuzeana en el ámbito de la investigación artística, quizá concierna más en proponer un nuevo modo de articularse la práctica artística y la especulación teórica. Al superar la distinción entre crear y pensar, la problemática de la investigación artística parece desplazar las controversias que se han generado a partir de tratar de encontrar y trazar diferencias entre proceso artístico y actividad reflexiva. Sin embargo, la investigación artística como práctica reflexiva, desde el pensamiento de Gilles Deleuze, implicaría la necesidad de mantener en perspectiva las diferencias que como procesos de creación, distinguen la actividad del pensamiento y la actividad del arte.

Fuentes bibliográficas

- Deleuze, G. (1987). *El Bergsonismo*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon. Lógica de la Sensación*, trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de Diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2009). *¿Qué es la filosofía?*, 8ª. Ed. Barcelona: Anagrama.
- Juan Gil, Natalia. (2016) Tesis doctoral: *Una reflexión estética sobre el cuerpo en el arte contemporáneo a partir del pensamiento de Gilles Deleuze*, repositorio Instituto de Filosofía, Universidad Veracruzana.

Páginas web

- Borgdorff, Henk. (2005) "El debate sobre la investigación en las artes". Recuperado de https://www.ipd.gu.se/.../1322698_el-debate-sobre-la-investigaci—n-en-las-artes.doc
- Deleuze, Gilles: *¿Qué es un acto de creación?*, conferencia dictada en la Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido, París, 17 de marzo de 1987. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>
- Deleuze, Gilles. *¿Qué es el acto de creación?*, Conferencia dada en la cátedra de los martes en la Fundación Femis. Traducción de Bettina Prezioso (2003). Recuperado de <https://gep21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>
- Ingala Gómez, Emma. (2010). "Salvar lo infinito. La filosofía de Gilles Deleuze", *Ontology Studies*, (10), pp. 233-244. Recuperado de www.ontologia.net/studies
- Pardo, José Luis Pardo. *Tiempos Deleuzeanos*, conferencia en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 12 de julio de 2010. Recuperado de: www.macba.cat/es/audio-jose-luis-pardo
- Montenegro Vargas, Gonzalo. (Enero-junio 2010). "Deleuze y Merleau-Ponty. La carne del mundo", *Polisemia*, (9). Recuperado de <http://biblioteca.uniminuto.edu/ojs/index.php/POLI/article/view/181>

Autoras y autores

Natalia Calderón. Investigadora del Instituto Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, y coordinadora del SPIA. Doctora en Artes y Educación por la Universitat de Barcelona, maestra en Bellas Artes por la Utrecht Graduate School of Visual Arts and Design y licenciada en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Su trabajo se ha enfocado en la relación entre práctica artística y producción de conocimiento y ha sido exhibido nacional e internacionalmente en Canadá, Japón, Francia, Portugal, España, Países Bajos, Georgia, Colombia, Alemania, Estados Unidos, República Dominicana y México.

Porfirio Carrillo Castilla. Biólogo por la Universidad Veracruzana. Doctorado en Ciencias por el Instituto de Neurobiología (INB) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es, desde 1985, investigador titular del Instituto de Neuroetología de la Universidad Veracruzana.

Ha participado con obra en tres exposiciones colectivas. Es profesor en el doctorado de Neuroetología y en el doctorado en Investigaciones Cerebrales. Tiene 25 publicaciones indexadas en el área de la conducta animal, 15 capítulos de libros y más de 50 publicaciones de divulgación sobre la conducta animal y el desarrollo de la biología.

Giovanna Castillejos Saucedo. Maestra en Ciencias y Artes para el diseño, docente e investigadora en temas de diseño, investigación artística y procesos creativos. Ha presentado trabajos especializados en diferentes instituciones como la Universidad Autónoma Metropolitana, la Universidad Veracruzana y la Universidad de Plymouth, entre

otras. Así mismo, ha publicado ensayos y artículos en diferentes revistas indexadas y de divulgación.

Es diseñadora especializada en Diseño Editorial con enfoque al sector cultural, educativo y artístico, dirigido a la sensibilización y divulgación de temas sociales, a la promoción de eventos artísticos y culturales. Así mismo ha ejercido el diseño profesional para el sector empresarial y gubernamental.

César Cortés Vega. Estudió la licenciatura en Diseño (Escuela Nacional de Artes Plásticas-Universidad Nacional Autónoma de México), la maestría en Artes Visuales (Facultad de Artes y Diseño-UNAM) y el diplomado en Creación Literaria en la SOGEM. Ha presentado obra visual en México, España, Dinamarca, Irlanda, Japón y Ecuador. Fue co-curador de *(G)local: microintervenciones barriales*, en Casa Talavera (Universidad Autónoma de la Ciudad de México) y *Mañana Hoy se ha ido. Exploraciones sobre el texto electrónico*, en el Centro Cultural de España (México). Algunos de sus libros de ensayo publicados son *Periferias y mentiras. Textos sobre arte, banalidad y cultura* (Fomento a la Cultura Ecatepec, 2009); *Poetas esclavos, máquinas soberanas* (Centro de Cultura Digital, 2016) y *Calibán no ha muerto* (Colores Primarios, 2018). Fue Director del área Editorial del Centro de Estudios sobre la Universidad y Director Editorial en la Universidad del Valle de México. En 2018-19 desarrolla el encuentro *Dossier; encuentros colaborativos* (dossiercolaborativo.com) apoyado el FONCA. Se pueden encontrar enlaces a sus proyectos en la página: cesarcortesvega.com.

Jarumi Dávila. Maestra en Artes Visuales con orientación en fotografía por la Academia de San Carlos, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México. Desde 2004, se ha desempeñado como docente en las áreas de Estética, Teoría e Historia del arte en la ahora Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, en las licenciaturas de Artes Visuales y Diseño y Comunicación Visual. Se desarrolla en la producción visual desde el ámbito de la fotografía, el dibujo y la ilustración. Su principal línea de exploración parte de la experiencia artística como forma de investigación, enfatizando la importancia y valoración del proceso creativo.

Nizái González Machado. Artista visual e investigadora con maestría en Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Se especializa en temas de persistencia cultural relacionada con procesos creativos y prácticas artísticas, trabajo con el que ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales y ha publicado artículos en revistas indexadas, li-

bros y memorias de congresos. Desde 2016, imparte seminarios y cursos de investigación artística y talleres dirigidos al fortalecimiento de la identidad comunitaria y para el desarrollo y bienestar infantil mediante la producción artística. Ha participado en diversas exposiciones colectivas y ha trabajado de manera independiente en diversos campos profesionales.

Natalia Juan Gil. Doctora en Filosofía por el Instituto de Filosofía de la Universidad Veracruzana, maestra en Estética y Arte por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, licenciada en Artes en Danza Contemporánea. Es profesora en la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana.

Joyce Martínez Medrano Licenciada en Fotografía por la Universidad Veracruzana. Cuenta con exposiciones colectivas dentro del estado de Veracruz, Ciudad de México y la ciudad de Graz, Austria. Ha tomado talleres y laboratorios de producción de proyectos fotográficos, cinematográficos, de emprendimiento cultural y mercado del arte, a cargo de maestros como Joan Fontcuberta y Othón Tellez.

Cursó el seminario y diplomado en Arte Terapia por el Taller Mexicano de Arteterapia, A.C. Colabora con la publicación mensual *PUNCTUM*, en la plataforma de Trasluzphoto, desde enero 2018. Es parte del SPIA del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Actualmente labora en el campo de la docencia, a nivel universitario y con diversos públicos, así como en la producción comercial y artística de forma independiente.

Jimena Ortiz Benítez. Es egresada de la licenciatura en Historia del Arte por la Universidad de las Américas, Puebla. En 2017, fue seleccionada en la Bienal Internacional de Arte Textil Contemporáneo, dentro de la categoría de Video Textil, con el proyecto “Crisálida”. Ha participado en coloquios, conversatorios y simposios, y cuenta con publicaciones de crítica de arte, historia y estudios sobre juventudes. Actualmente se encuentra realizando la maestría en Estudios sobre el arte, al mismo tiempo que cumple con labores docentes en nivel básico y superior. Desde 2017, es integrante del Seminario Permanente de Investigación Artística.

Luis Alberto Sánchez Ortiz / LASO. Productor de artes visuales. Licenciado en Artes Visuales por la Universidad Veracruzana, cuenta con diversos cursos en el ámbito de las artes. Fue seleccionado en la 7a Bienal Nacional de Pintura y Grabado “Alfredo Zalce” con la pintura *Sonrisa borrada*. Ha desarrollado el proyecto *Time Delete* junto con el científico social Felipe Bustos. Obtuvo mención honorí-

fica en la 2a Bienal de Arte de Veracruz por su pieza *No se murieron...* Participó en la última edición del HAY Festival, con sede en Xalapa, como artista emergente y en el XXXV Encuentro Nacional de Arte Joven en Aguascalientes. Actualmente trabaja como Director de Arte en la Galería Puro Choro.

Contenido

Presentación	5
Introducción	9
<i>Natalia Calderón</i>	
<i>Jimena Ortiz Benítez</i>	
Ejes de desarrollo en la investigación artística: Gestión del conocimiento, metodologías, pedagogías	21
<i>Giovanna Castillejos Saucedo</i>	
<i>Nizaí González Machado</i>	
Seminario Permanente de Investigación Artística: Bitácora de un sonámbulo en el zoológico	43
<i>Porfirio Carrillo Castilla</i>	
Dossier; encuentros colaborativos. Una estrategia de arte disidente para investigaciones en común.	65
<i>César Cortés Vega</i>	
Recuerdos compartidos; imagen común	93
<i>Joyce Martínez Medrano</i>	
La experiencia desde el cuestionamiento en colectivo. Algunas reflexiones desde el ICDAC sobre investigación artística	113
<i>Jarumi Dávila</i>	
Trans-citar la periferia	143
<i>Luis Alberto Sánchez Ortiz / LASO</i>	
Arte, creación e investigación. Sobre el proceso creativo en el arte	161
<i>Natalia Juan Gil</i>	
Autoras y autores.	183

Impreso en Códice/ Taller Editorial
Violeta No. 7 Col. Salud
Xalapa, Ver.
codice@xalapa.com

Diciembre de 2018

Coordinación y edición:
Natalia Calderón y Jimena Ortiz Benítez

Diseño de portada:
Arturo Segovia

Cuidado de edición:
Brenda J. Caro Cocotle