

# Más Allá de los Campos de Imaginación Material.

Rastros Activos y Nuevas Bases Ficcionales del Sujeto Viajeto en el Arte

João Wesley de Souza



UNIVERSIDAD DE GRANADA

TESIS DOCTORAL

**MÁS ALLÁ DE LOS CAMPOS DE IMAGINACIÓN MATERIAL.  
RASTROS ACTIVOS Y NUEVAS BASES FICCIONALES DEL  
SUJETO VIAJERO EN EL ARTE.**



PRESENTADA POR JOAO WESLEY DE SOUZA

DIRECTOR: SANTIAGO VERA CAÑIZARES

DEPARTAMENTO DE PINTURA

AÑO 2014

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Joao Wesley De Souza  
ISBN: 978-84-9125-044-9  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/39858>

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
DEPARTAMENTO DE PINTURA



El doctorando João Wesley de Souza y el director de la tesis D. Santiago Vera Cañizares garantizamos, al firmar esta tesis doctoral titulada MÁS ALLÁ DE LOS CAMPOS DE IMAGINACIÓN MATERIAL - RASTROS ACTIVOS Y NUEVAS BASES FICCIONALES DEL SUJETO VIAJERO EN EL ARTE, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 04 de diciembre de 2014

Director de la Tesis

Doctorando

Fdo.:

Fdo.:

## **AGRADECIMIENTOS:**

Antes de iniciarnos en esta lectura, siento que debo recordar la importancia que algunas personas e instituciones tuvieron, de modo directo o subjetivo, en el proceso que me conllevó a esta monografía:

Muchas gracias a la Universidad de Granada, UGR, por la franca receptividad a los investigadores oriundos del extranjero, permitiéndonos compartir su excelencia académica.

Mi gratitud a la Universidad Federal do Espírito Santo, UFES, por concederme cuatro años de excedencia de mis actividades de enseñanza para cursar este doctorado.

Mi agradecimiento a la Fundación CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Ministério da Educação del Gobierno Brasileño, por la concesión de mi beca para cursar este programa doctoral en el extranjero.

Mi gratitud a mi director de tesis Santiago Vera Cañizares y a las profesoras Fernanda García Gil y Consuelo Vallejo, por la posibilidad de convivir y aprender con ellos.

Mis agradecimientos a La Facultat Gestaltung / Bauhaus de la Universidad de Weimar por mi estancia investigadora en el extranjero. Especialmente a los profesores Karl Schawelka (mi tutor), Norbert Hinterberger y Naomi Salomon por lo que me han aportado con esta experiencia académica en Alemania.

Mis agradecimientos a mi esposa Lineia Flor da Conceição y a mis hijos João Wesley de Souza Junior, Pedro Wesley de Souza y Gustavo Wesley de Souza por quedarse en Brasil, cuidando de la retaguardia de mi estancia estudiantil en España.

Mis agradecimientos a los nuevos amigos y colegas que colaboraron con la aportación de sus conocimientos personales en el desarrollo de mi estancia investigadora en Granada: José María Castellano Cervilla, Carmen Genis, Visy Ortega y Aitor Pereira.

Un agradecimiento especial a Rosa Ortega Rubio.

Dedico este trabajo a mi afectuoso padre João Alexandre Hatab  
que tanto se ha empañado en mi educación en todos los niveles.

## RESUMEN

Definir, profundizar y trascender a los límites de los conceptos de Campos de Imaginación Material, Sujeto Viajero, Ficción, Umwelt, Arte Público, Arte Privado, Proxemia y de Normose, son las condiciones fundamentales en las que se sostiene un reto de formulación *a posteriori*, de un método hacia la orientación y elaboración del proyecto artístico del alumno de Artes Visuales, en su final de curso. La Prospección y Construcción Poética, el sistema que logramos estructurar en este recorrido, formalizado y justificado por estos campos conceptuales de referencia, constituyen el marco donde se es posible, en teoría, orientar al alumno de Artes, hacia un proyecto artístico de investigación, que incluye los contenidos tácitos aprehendidos en su propia experiencia personal, teniendo en cuenta que tal metodología, también busca integrar estos conocimientos al sistema discursivo del ámbito académico.

**Palabras clave:** Proyecto artístico, Metodología del arte, Construcción poética, Prospección.

## **ABSTRACT:**

Define, deepen and transcend the limits of the concepts of Imagination Material Fields, Subject Traveler, Fiction, Umwelt, Public Art, Private Art, Proxemic and Normosis, are the fundamental conditions under which is sustained “*a posteriori*” the formulation of a method to the orientation and development of the artistic project of Visual Arts student in his final work. Prospecting and the Poetics Construction, the system which we structured in this journey, formalized and justified by these conceptual reference fields, establish the framework where it is possible, in theory, lead to the Arts student towards an artistic research project, which includes the tacit knowledge accessed in their own personal experience, given that this methodology also seeks to integrate this contents into the academic discursive system.

**Keywords:** Artistic Project, Methodology of Art, Poetic Construction, Prospecting.

# MÁS ALLÁ DE LOS CAMPOS DE IMAGINACIÓN MATERIAL.

RASTROS ACTIVOS Y NUEVAS BASES FICCIONALES DEL SUJETO  
VIAJERO EN EL ARTE

## ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	12
INTRODUCCIÓN.....	16
<b>PARTE I. DELIMITACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>24</b>
I. Motivos y justificación del tema.....	24
II. Hipótesis .....	32
III. Objetivo general.....	33
IV. Objetivos específicos.....	34
V. Plan de trabajo – El reto inicial.....	36
VI. Metodología - Algunas consideraciones sobre métodos hacia una metodología.....	39

**CAPITULO 1 – LOS CAMPOS DE IMAGINACIÓN MATERIAL.....43**

1.1 Antecedentes.....	43
1.2 El concepto de Imaginación Material.....	44
1.3 Los Campos de Imaginación Material.....	52
1.3.1 1En el marco de la liquidez.....	53
1.3.2 Bajo la égida de la tierra.....	69
1.3.3 El fuego como transcendencia material.....	82
1.3.4 La levedad del aire.....	90
1.4 Los Campos de Imaginación Material como antecedentes.....	95

**CAPITULO 2 – CONSIDERACIONES SOBRE EL SUJETO VIAJERO.....97**

2.1 El caminar turístico como un modo de viajar.....	98
2.2 El Viajero investigador.....	101
2.3 El Viajero que conoce al caminar.....	104
2.4 El Sujeto Viajero en el Arte.....	106

## CAPITULO 3 – EL ARTE COMO HECHO FICCIONAL.....107

3.1	El concepto de <i>Ficción</i> .....	107
3.1.1	Ficciones Abstractivas o Negligentes.....	110
3.1.2	Las Ficciones Simbólicas.....	115
3.2	Del hecho intuitivo en el <i>Umwelt</i> hacia el concepto de Ficción...117	
3.3	Un deseo para Trinidad, una primera <i>Ficción</i> .....	119
3.3.1	Sentidos subjetivos y cartografía del espacio de la experiencia.....	121
3.3.2	La Sierra de Caparaó como <i>Site Specific</i> .....	126
3.3.3	Rastros activos de la experiencia.....	130
3.3.4	El paso de una Ficción Libre a una Ficción Eficiente.....	136
3.4	El Proyecto Movie.....	139
3.4.1	Presentación.....	140
3.4.2	El deseo de reconstrucción de hilo roto con el mundo natural.....	144
3.4.3	El juego <i>Anadiômeno</i> .....	146
3.4.4	El instante fotográfico, la derivación temporal y la parálisis.....	149
3.4.5	El lenguaje videográfico como deseo de duración.....	152
3.5	El hecho artístico como hecho ficcional.....	155

**CAPITULO 4 SOBRE EL USO PRIVADO DE LA COSA PÚBLICA Y AL REVÉS.....156**

4.1 Algunos ejemplos históricos sobre el uso del arte en el espacio público.....	159
4.2 Sobre la interferencia creativa en el espacio público desde los años treinta.....	170
4.3 Sobre las acciones urbanas y las estrategias de aparición.....	179
4.4 Más allá de los recortes históricos .....	186
4.4.1 Intervención en Santa Teresa y el budismo filosófico conciliador.....	188
4.4.2 Ego trip pré-sal, o cuando el outdoor se convierte en basura.....	195
4.4.3 El proyecto Huellas - Una ficción hacia un imaginario ubicado.....	202
4.4.3.1 Preámbulo.....	204
4.4.3.2 La aparición del MAC... ..	205
4.4.3.3 Un hecho memorable.....	207
4.4.3.4 ¿Un hecho nuevo, o una repercusión del hecho ufológico?.....	209
4.4.3.5 La búsqueda, reencuentro y testimonio.....	211

4.4.3.6	Sobre la identidad visual del Proyecto Huellas.....	213
4.5	Consideraciones parciales sobre el intermedio entre el arte y el espacio público.....	215
<b>CAPÍTULO 5 PROSPECCIÓN Y CONSTRUCCIÓN POÉTICA.....</b>		<b>218</b>
5.1	Antecedentes metodológicos.....	218
5.2	El principio de la compasión.....	221
5.3	El legado del recorrido escrito.....	222
5.4	La Prospección y Construcción Poética.....	225
5.4.1	Presentación.....	225
5.4.2	El Arte como forma de conocimiento.....	229
5.4.3	La Academia y el Sistema Discursivo.....	231
5.4.4	Un argumento para una convivencia responsable.....	235
5.4.5	La posibilidad de ampliación del concepto de Campo de Imaginación Material.....	239
5.4.6	La formación de los Campos de Imaginación Material.....	240
5.4.7	Proposición del proyecto artístico.....	243
5.4.8	Un ensayo sobre la génesis del proyecto de investigación artístico.....	246
5.4.8.1	El proyecto en sí.....	252
5.5	Ha de ser breve la duración de un programa disciplinar.....	254

<b>CONCLUSIÓN, O CONSIDERACIONES FINALES.....</b>	<b>255</b>
6.1 Sobre una intención de ausencia del texto conclusivo conclusivo.....	256
6.2 Sobre la dicotomía Arte-Ciencia.....	257
6.3 Sobre el tránsito entre el particular y el universal.....	258
6.4 La tesis como un recorrido auto reflexivo y su consecuencia.....	259
6.3 Pendencias.....	262
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>265</b>
<b>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....</b>	<b>273</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>279</b>
<i>Inmateriales.....</i>	<i>281</i>
<i>El Nihilismo como punto de inflexión en el proceso de la enseñanza artística.....</i>	<i>339</i>
<i>Estar Ahí, entre lo Moderno y lo Contemporáneo.....</i>	<i>350</i>
<i>Simulacro e jurisprudência – Sobre o desejo de Normose frente aos subterfúgios da criação.....</i>	<i>364</i>
<i>Algunos argumentos metodológicos para los hijos de la Gama – Prospección y Construcción Poética.....</i>	<i>371</i>
Resumen expandido en Inglés.....	381
Conclusión en Inglés.....	385

# MÁS ALLÁ DE LOS CAMPOS DE IMAGINACION MATERIAL.

RASTROS ACTIVOS Y NUEVAS BASES FICCIONALES DEL SUJETO VIAJERO EN EL ARTE

## PRESENTACIÓN:

¿Cómo escribir una tesis en el marco académico sin rechazar el contenido tácito que cargamos, empapados en nuestro cuerpo físico y mental, y que logramos a lo largo de nuestros años de experiencia con la producción de imágenes? ¿Cómo es posible olvidarse de lo inolvidable, puesto que no tenemos una tecla “suprimir o *delete*” en nuestro cerebro? ¿Qué estrategia elegimos para que esta monografía sobreviva, en un ambiente donde el modo discursivo de presentar un trabajo domina y dificulta la relación con todo aquello que no se puede medir y demostrar en este formato?

Lejos de la estratégica adoptada por los científicos, en la cual, cuando se ponen a escribir sus trabajos académicos, niegan, se olvidan o, intencionalmente, alejan todos los aspectos tácitos que hayan participado en su experiencia creativa elegimos, también intencionalmente, rechazar esta actitud. Para esto vamos a intentar construir un desarrollo narrativo centrado en el ámbito específico del “presente autor”<sup>1</sup> y de su relación con su alrededor cultural tangible, delimitado por su propio recorte histórico-temporal, puesto que también partimos del principio de que hay una forma de conocer que es específica, reducida y válida solamente para este mismo referente, como apunta Arthur Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*: “*Todo este mundo es solamente objeto de referencia de un sujeto, intuición de alguien que intuye*”

---

1 El término “presente autor” aquí aplicado es un recurso que busca subjetivar el autor que escribe, sin citarlo directamente.

*(...) todo lo que pertenece y puede pertenecer al mundo adolece inevitablemente de ese estar condicionado por el sujeto y existe sólo para el sujeto. El mundo es representación*". (SCHOPENHAUER, 1988: 22). De este modo, estaremos considerando esta referencia para introducir el conocimiento que el presente autor logra con su experiencia en el marco del hacer artístico. Partimos también, de una otra premisa filosófica de Arthur Schopenhauer en la misma obra anterior, (1988), donde apunta: "*(...) El arte reproduce las ideas eternas captadas en la pura contemplación. Lo esencial y permanente de todos los fenómenos del mundo (...)*". (SCHOPENHAUER, 1988:112). De este modo, podemos parafrasearlo diciendo: *el arte es un particular que contiene lo universal*, o sea, una cuestión oriunda del círculo privado del sujeto puede, en teoría, trascender este límite y reflejar contenidos universales que pueden ser comprendidos por una multitud de otros sujetos insertados en la esfera pública del mundo.

Siguiendo estas consideraciones vamos entonces a escribir una tesis, de carácter ensayístico que, a priori, no tiene la intención de limitarse al modo discursivo "exclusivamente". Vamos a considerar también la experiencia del sujeto en su recorrido procesual para que, a partir de los campos de conceptualización a los que el mismo puede acceder y construir, introduzcamos en el contexto de la presente disertación estos contenidos aportados por su propia experiencia. A estos campos conceptuales generados en la observación de los contenidos subjetivos pertenecientes a sus imágenes, los llamaremos "Campos de Imaginación Material"<sup>2</sup>.

El trabajo de investigación que sigue bajo el título "Más allá de los campos de imaginación material – Rastros activos y nuevas bases ficcionales del sujeto viajero en el arte", empieza con **la hipótesis de que el arte es, entre otras, una forma específica y compleja de conocimiento que oscilando según las**

---

2 Concepto en tesis.

**conveniencias circunstanciales del sujeto específico que lo crea, transita entre dos posibilidades distintas de conocimiento, atravesando los modos tácitos y discursivos que son recurrentes, inicialmente, en un sistema de empatía intuitiva pre-académico y, posteriormente en el marco de la enseñanza del arte.** Para llegar a esta idea haremos, por análisis comparativo y por correspondencias histórico-conceptuales, un recorrido por los *campos de la imaginación material* y de la lógica que son suscitados por el propio proceso de producción visual del autor a lo largo del tiempo. Más allá de estas consideraciones, expectativas y del consecuente reconocimiento de una posibilidad de coexistencia entre estas distintas actitudes delante del saber a través del arte, estaría intrínsecamente insertada la investigación sobre la naturaleza *ficcionab* del proyecto artístico que conlleva cada sujeto.

Para admitir la posibilidad de circulación ambigua entre dos polos distintos de conocimiento, argumentamos tal hecho como consecuencia directa de la imposibilidad de olvido, una ineluctable contaminación del saber tácito, logrado por la experiencia libre del sujeto pre-académico que sigue con él durante toda la vida, puesto que es una impresión que no se puede borrar del imaginario. Sumándose a esta posibilidad también estaría, en teoría, la capacitación conceptual y cultural añadida en una fase posterior, donde el sujeto, ya envuelto en el ámbito de la enseñanza académica, accede al modo discursivo propio de este marco.

Una vez observados, a lo largo del desarrollo de esta narrativa, los cambios de actitud y de entendimiento reflejados en el modo de producción del sujeto, relacionados a su vez con una delimitación de su burbuja cultural específica,

---

3 Hans Vaihinger eleva la ficción a la idea de motor principal de la autocomprensión del pensamiento. *La ficción es para Vaihinger una construcción, un instrumento del pensamiento que crea ideas, valores, objetivos, la moral o imágenes divinas – siempre respondiendo a la necesidad humana de supervivencia.* (VAIHINGER, 2011: 22).

podríamos, en teoría, comprobar y explorar como posibilidad metodológica este tránsito oscilatorio en dirección a una idea de “sujeción compleja”, una posible condición admisible para el sujeto envuelto en la creación de imágenes, alejada de las reducciones simplificadoras del modo discursivo. Tal reto constituye el objeto de esta investigación y de su narrativa.

## **INTRODUCCIÓN.**

Un título amplio como “Más Allá de los Campos de Imaginación Material- Rastros activos y nuevas bases ficcionales del sujeto viajero en el Arte” conlleva una gran responsabilidad al intentar definir, de modo sintético, toda una red compleja que fue construida a lo largo de mucho tiempo de actividades cercanas al arte y que ahora, una vez más en el ámbito académico, intensifica su necesidad de formalización general como una tesis doctoral. Para introducir esta trama, vamos a empezar por el primer concepto del título, los Campos de Imaginación Material. Creemos que, al empezar así, las otras bases substanciales, que también son importantes para aclarar el carácter semántico de los conceptos dentro de la narrativa general, irán poco a poco presentándose y uniéndose naturalmente durante el recorrido del propio texto.

El sujeto viajero, un segundo concepto también presente en este contexto, es concebido como aquel que se desplaza en el tiempo y el espacio, afectado directa e indirectamente por sus interacciones con su alrededor físico y cultural inmediato. Esta sería la concepción que proponemos, como la mejor posible, para el entendimiento de un enfrentamiento entre el sujeto y el mundo que termina produciendo configuraciones visuales que, en última instancia, presentan un modo de recepción particular de este mismo sujeto y que, en determinados casos, pueden ser nombradas como arte.

Dentro de un sistema cultural, también altamente cambiante en el tiempo, y para intentar hacer que las imágenes generadas en este contexto, sean aceptadas y sigan sobreviviendo en este gran “acuerdo” llamado sistema de arte, este sujeto añade a sí mismo características también altamente cambiantes, su comportamiento es un reflejo directo de su inmersión ambiental.

Observamos como apunta Friedrich Nietzsche en *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*, (2010), una posibilidad de correspondencia entre la naturaleza intrínseca del sistema de arte, considerando en este caso, la similitud de su forma de construcción, con la idea de las construcciones de las verdades instituidas:

*¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes (...).*

Nietzsche (2010: 28).

Encontramos aquí entonces, una tríade que entrelaza conceptos tales como verdad, sistema de arte y la necesidad de normalización relacional del sujeto, frente a estas égidas previamente institucionalizadas que el mismo encuentra en su recorrido.

Nuestro sujeto viajero en el arte, por analogía, sería entonces la conformación de un punto equivalente al centro de su propia cúpula cultural, delimitada por su creencia de verdad y de sistema de arte. Una vez insertado ahí, él funciona como una celebración de la identidad móvil, como indica Stuart Hall en *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, (1998)

*El sujeto que previamente ha vivido como una identidad unificada y estable, se está volviendo fragmentado, compuesto no de una única, sino de varias identidades (...) Este proceso produce al sujeto posmoderno, conceptualizado como un ser que no tiene una identidad fija, esencial o permanente. La identidad se convierte en una celebración móvil formada*

*y transformada continuamente en relación a las formas por las cuales somos representados en el sistema cultural de alrededor<sup>4</sup>.*

Hall (1998: 13-14).

Su concepción de identidad sería como algo eternamente moldeable, amorfo, no fijo, que se encuentra envuelto en una permanente búsqueda de eficiencia, una condición fundamental para lograr una relación proficua con su alrededor cultural. En este sentido, para que sus imágenes puedan acceder al status de imagen artística, las mismas dependen, directamente, del éxito de la relación entre el sujeto y su burbuja cultural.

Un artista viajero en el espacio y el tiempo estaría siempre “sujeto” a las necesidades de adaptación en relación a su burbuja cultural específica, su *Umwelt*<sup>5</sup>, como es posible comprender en la relación analógica de este concepto, cuando Oscar Castro García comenta en *Jakob von Uexküll. El concepto de Umwelt y el origen de la biosemiótica*, (2009):

*Es por eso que las experiencias subjetivas del espacio y del tiempo serán para Uexküll los fundamentos de la construcción de la “Seifenblasen” o “burbuja de jabón” individual que da sentido al “mundo externo del sujeto” (Umwelt) y a su “mundo interno” (Innenwelt) que conecta con el entorno (Umgebung), un Umwelt que es propio de cada organismo, y que constituye el mundo subjetivo del cual extrae significación respecto a la conectividad entre los signos locales y los signos de dirección que constituyen el espacio, y los “signos-momento” que constituyen el tiempo.*

Castro García (2009: 89).

---

4 Traducción del autor.

5 *Umwelt*, término alemán que se origina de la unión entre Um (alrededor) y Welt (mundo), es decir, el mundo alrededor de cada sujeto.

Esta contextualización del sujeto hace uso directo de este concepto de Jakob Von Uéxkull, el cual intentaremos establecer aquí desde una lectura más cultural y menos biológica, digamos ya más alejada del contexto original de su concepción. Esta burbuja cultural, este Umwelt, este mundo al alcance de la experiencia posible del sujeto, es también el área conocible, delimitada biológica y culturalmente, donde el sujeto está inmerso y éste tiene que crear una posibilidad de convivencia eficiente con esta ubicación para garantizar su propia continuidad en este juego relacional entre el Arte, la vida y el mundo circundante.

Considerando las visibles diferencias percibidas a lo largo del tiempo en los contenidos conceptuales y técnicos de la producción visual del presente autor, podemos decir que el mismo varía mucho, y este hecho puede ser perfectamente relacionado con la noción de sujeto como una *celebración móvil*. Este cambia constantemente de medios expresivos, medios técnicos y de substancias conceptuales. Esto quiere decir que el sujeto en cuestión, el autor de estas obras y del presente texto, viene cambiando siempre, viene atravesando diversos campos de conocimientos muy variados, de modo sistemático, a lo largo de su recorrido. Una noción de “no permanencia” y de eterna movilidad en el mismo, sobre el sentido visual del conjunto de sus imágenes, sin hablar necesariamente de las posibles analogías con el perfil identitario del sujeto. Tal característica podría suscitar un *descentramiento*, una *fragmentación*, concepto definido por Stuart Hall nuevamente en *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, 1998: “Las viejas identidades, que por tanto tiempo estabilizaran el mundo social, están en declive, haciendo surgir nuevas identidades y fragmentando al individuo moderno, hasta aquí comprendido como un sujeto unificado”<sup>6</sup>. (HALL, 1998: 07). Sin intentar cambiar esta característica que, en este punto, ya admitimos como referencia constante hoy tan común en los personajes del contexto cultural contemporáneo, podríamos decir que este

---

6 Traducción del autor.

descentramiento, esta movilidad del sujeto, donde él parece siempre estar intentando adaptarse al juego del ámbito cultural donde está incluido, puede ser comprendida como una estrategia de supervivencia del mismo en el sistema del arte, del cual participa efectivamente.

Comprendemos entonces que este juego, esta política cultural entre el sujeto y su *Umwelt*, es análogo al concepto de adaptabilidad selectiva que encontramos en la *Teoría del Origen de las Especies* de Charles Darwin. Siendo esta característica admitida como adaptabilidad funcional para otros contextos, por silogismo, optaremos por admitirla como un fundamento que justifica la variación de actitudes y de la incertidumbre del sujeto a lo largo de su trayectoria, relacionada también con la cultura. Proponemos entonces para el sujeto en cuestión, una noción de perfil identitario en construcción, o una analogía con una inclinación poética en proceso, que actúa como algo permanentemente móvil, inestable, no fijo y siempre sujeto a cambios radicales.

Así como Schopenhauer afirma en *El mundo es mi representación*, la importancia de poner el sujeto en el centro de la cuestión, cuando se trata del conocimiento empírico, logrado a través de la experiencia del mismo en el *trato* con su mundo, es posible reconocer una similitud con José Ortega y Gasset cuando escribe en *Meditaciones del Quijote*: “Yo soy yo y mis circunstancias, y si no las salvo a ellas, no me salvo yo (...) Salvar las apariencias, los fenómenos, es decir, buscar el sentido de lo que nos rodea.” (ORTEGA Y GASSET, 1914: 43-44). Bajo esta adecuada y conveniente equivalencia entre Schopenhauer y Ortega y Gasset, seguimos entonces con la introducción de la tesis que buscará desarrollar un argumento que, en última instancia, se enfrenta continuamente al reto de esclarecer la dificultad entre la producción del arte y su convivencia con el medio académico sin olvidar, en ningún momento, que todo este recorrido posible está basado y viabilizado en las circunstancias de producción,

circulación y de reflexión sobre las imágenes artísticas, donde se encontró, se encuentra y se encontrará insertado el sujeto en la *duración*<sup>7</sup> de su obra visual.

La pulsión inicial de este nuevo reto académico para este sujeto específico tiene su origen en el hecho de las latitudes circunstanciales, presentes en la primera ficción planteada en la Tesis de Máster *Un Deseo Para Trinidad – Latitudes Circunstanciales de un Trabajo* defendida en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Rio de Janeiro UFRJ/2001, o sea, esta primera disertación, con todos sus fracasos y logros, así como toda la producción visual que la antecede, son nuestros puntos de partida.

El texto que vamos a construir es, entonces, una intención de analizar las experiencias estéticas ya establecidas en el pasado, buscando ahora, actualizar tales contenidos substanciales, adecuándolos a los nuevos conocimientos añadidos, para potencializar sus posibles desdoblamientos futuros. Para esto, intentaremos aprovecharnos de los hechos explicitados en la fase que antecedió al ingreso del sujeto en la academia de arte, fase que comprendemos como el ámbito del dominio de los Campos de Imaginación Material, para compararlos también con la producción post-académica, con el objetivo de investigar sus posibilidades de adecuación y desdoblamientos posteriores.

El hecho que pretendemos explorar con el extenso estudio de los antecedentes, o preámbulo, que vamos a desarrollar en este trabajo será exactamente el de intentar explicitar el carácter ficcional implícito en las obras y textos producidos

---

7 El uso del término *duración* implica reconocer que la producción visual de sujeto carga consigo, y es concebida, con todo el acúmulo de la experiencia del mismo, así como indica Henri Bergson en *Duração e simultaneidade: “a propósito da teoria de Einstein: “Es decir, es imposible distinguir entre la duración, por más corta que sea, que separa dos instantes y una memoria que los ligase entre sí, pues la duración es esencialmente una continuación de lo que no es más, en lo que es”*. Traducción del autor. (BERGSON, 2006: 57).

hasta entonces. Comprender la producción visual del sujeto como un ensayo que antecede a los posibles desarrollos futuros, es decir que las obras hechas en el periodo que antecede al contacto del sujeto con el ambiente académico, son configuraciones visuales restringidas al *Campo de Imaginación Material*, y sin embargo, podrían ser comprendidas como *ficciones libres*. Tal concepción y referencia la podemos observar cuando Hans Vaihinger apunta en *La voluntad de ilusión de Nietzsche*, (2010):

*Las suposiciones más erróneas son precisamente las más indispensables para nosotros, pues sin admitir la validez de la ficción lógica, sin medir la realidad con el mundo inventado de lo incondicionado, lo idéntico en sí mismo, el hombre no podría vivir; y que una negación de esta ficción (...) es equivalente a una negación de la vida misma. Admitir la falsedad como condición de la vida: esto implica, ciertamente, una terrible negación de las valoraciones acostumbradas. (...) El conocimiento es, por su naturaleza, algo que inventa, algo que falsifica.*

Vaihinger (2010:105.).

Basados en esta noción, presentamos entonces ordenadamente los contenidos latentes que estaban adormecidos en la disertación “Un Deseo Para Trinidad - Latitud Circunstancial de un Trabajo”, hecha para el máster de la Escuela de Bellas Artes de la UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil, 2001, que fue de difícil digestión para esta institución de enseñanza artística. Afortunadamente, a lo largo del tiempo posterior a este primer contacto, parte de sus contenidos siguieron existiendo y tomaron forma material, precipitándose sobre la realidad física y perceptible del sujeto, como hecho innegablemente insertado en la realidad.

Centrados en este hecho, en esta posibilidad de eficiencia, en que los devaneos imaginativos generados en el ámbito del conocimiento tácito del sujeto pueden, en teoría, saltar de la condición de ficción al hecho, podemos admitir que a través de la experiencia a lo largo del tiempo, las configuraciones visuales producidas pueden cambiar desde la condición de imaginación ficcional, hacia la

condición de presencia visual, alcanzando de este modo, como imagen y soporte material, la realidad donde también se inserta el propio autor.

Basados en esta posibilidad, plantearemos entonces la continuación y verificación de esta hipótesis, a través de procedimientos pensados con antelación, propuestos para este fin. Pretendemos seguir planteando nuevas ficciones soportadas en configuraciones visuales que tomarán la forma de nuevos proyectos, o de posibles capítulos de esta disertación. Estas nuevas ficciones se harán ahora de modo consciente, o sea, intentaremos construir un recorrido discursivo adaptado a las necesidades de la academia pero que, en teoría, no se aleja de inmediato de los contenidos del conocimiento tácito, oriundos de la experiencia del sujeto lograda en su recorrido anterior a su ingreso en la academia. Recordamos aquí, convenientemente, la comprensión de Michael Polanyi sobre esta forma de conocimiento, apuntada en *The tacit dimension*: “(...) Teníamos previsto el conocimiento tácito en primer lugar como una forma de saber más allá de lo que se puede decir.”<sup>8</sup> (POLANYI, 1983: 17-18), o sea, el conocimiento tácito es una más de las muchas formas de conocimiento, la cual sentimos que existe pero que al mismo tiempo escapa del marco discursivo.

---

<sup>8</sup> Traducción del autor.

## MOTIVOS Y JUSTIFICACION DEL TEMA

Como hasta ahora siempre estuvimos enfatizando y, en cierto modo, defendiendo la validez e importancia para el sujeto de los hechos que sus producciones visuales suscitan para él, entonces podemos intentar comprender, por analogía, que dichas producciones visuales son simultáneamente las representaciones hechas en el ámbito fenomenológico de su conocimiento tácito. Sobre la importancia de las imágenes producidas en el marco del conocimiento tácito, podemos verificarla, una vez más, cuando Michael Polanyi escribe en *The tacit dimension*, (1983):

*(...) sin embargo, los significados son los productos informales de una integración tácita en la cual un punto de vista incorporado proviene de las pistas subjetivas para un todo. La tríada del conocimiento tácito se compone de la conciencia de un agente (A), que depende de su conciencia de los elementos auxiliares (B) mientras los integra en un punto de vista. Vivimos dentro de nuestra conciencia auxiliar, así como hacemos con nuestro propio cuerpo. Todos los agentes conscientes confían en un cuerpo. Para un intelecto incorpóreo, que no tiene experiencia con el dolor, lujuria o confort, las palabras de los lenguajes más naturales podrían ser incompresibles<sup>9</sup>.*

Polanyi (1983. 14).

Las imágenes producidas por el sujeto, admitidas aquí como representaciones de sus entendimientos, originadas en su encuentro con el mundo, sus experiencias, son en última instancia las representaciones que constituyen su mundo, es decir, una idea de mundo totalmente centrada y restringida a la

---

<sup>9</sup> Traducción del autor.

condición individual y circunstancial del referido sujeto en cuestión, como apunta una vez más, Arthur Schopenhauer en *El Mundo Como Voluntad y Representación*, (1988):

*El mundo es mi representación” esta es la verdad que vale para todo ser viviente y consciente, aunque solo el hombre puede llevarla a la conciencia reflexiva abstracta y, cuando lo hace realmente, surge en él la reflexión filosófica. Entonces le resulta claro y cierto que no conoce ningún sol ni ninguna tierra, sino solamente un ojo que ve el sol, una mano que siente la tierra, que el mundo que le rodea no existe más que como representación, es decir, solo en relación con otro ser, el representante, que es él mismo. Si alguna verdad a priori puede enunciarse, es esta, pues ella constituye la expresión de aquella forma de toda experiencia posible e imaginable<sup>10</sup>.*

Schopenhauer (1988. 22)

Poniendo entonces a este sujeto en el marco de la experiencia y de la intermediación con el mundo, y sin olvidar el carácter fenomenológico que esta proposición contiene, podemos decir que el mundo del sujeto es su representación, en la medida en que lo que él logra conocer y decir, estaría directamente relacionado también con lo que él toca y conoce fenomenológicamente por su propia experiencia.

En este sentido, nuestro trabajo de investigación se sirve de estas referencias filosóficas para centrarse en la producción visual del sujeto e intenta, de este modo, buscar en su narrativa general la construcción de los argumentos, convincentes o no, con la ilusión de justificar esta decisión.

Aprovechamos este momento, para volver a parafrasear al poeta y filósofo español José Ortega y Gasset, también reafirmando: “Yo soy yo y mis

---

10 Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María.

*circunstancias, y si no las salvo a ellas, no me salvo yo*". Vamos entonces a compartir todos los riesgos que esta afirmación contiene en sí, y plantearnos poner estos trabajos, las imágenes producidas por el presente autor, como los fundamentos tácitos de esta disertación.

Para seguir explorando las posibilidades de correspondencia entre estas producciones visuales y algunos soportes conceptuales, deberíamos recordar la proximidad que puede haber entre el entendimiento de Schopenhauer, que pone el sujeto en el centro de la relación y entendimiento con su mundo relativo, a la vez que el mismo es también el soporte de las sensaciones que estarían en la base del proceso que construye el fenómeno, o sea, la noción de conocimiento empírico indicada por Immanuel Kant en *Crítica de la razón pura* (2012):

*La experiencia es un conocimiento empírico, es decir, un conocimiento que determina un objeto por sus percepciones. Es pues una síntesis de las percepciones que no está contenida en sí misma en la percepción, sino que contiene la unidad sintética de lo múltiple de la percepción en una conciencia; esta unidad sintética construye lo esencial de un conocimiento de los objetos de los sentidos, es decir de la experiencia (no solo de la intuición o sensación de los sentidos).*

Kant (2012. 100)

Tal *conocimiento empírico* que nace como el propio *fenómeno*, es decir, como producto directo de la experiencia no deja también, a su vez, de tener una relación estructural que dialoga directamente con el concepto de *Umwelt* de Jakob von Uëxkul, ya citado anteriormente, puesto que todos estos conceptos convergentes ocurren dentro de una misma burbuja, siempre limitada por el alcance de una posible experiencia de un sujeto, que se ubica en el centro de este espacio relacional. Para reafirmar esta observación, acudimos una vez más

a cuando Oscar Castro García en *Jakob von Uexkull. El concepto de Umwelt y el origen de la biosemiótica*, (2009)<sup>11</sup>, escribe:

*(...) idea de que los seres vivos perciben un mundo circundante que está limitado de forma kantiana por la condición de posibilidad de su mundo interno (Innenwelt), el desarrollo fisiológico de sus círculos funcionales que, ligados al Bauplan estructural están en conformidad con el Plan (Planmäßigkeit) en su desarrollo armónico de vida.*

Castro García (2009. 11)

Llamamos la atención sobre el hecho de una equivalencia posible entre los fundamentos fenomenológicos del sujeto, con su modo específico de recepción y entendimiento del mundo circundante, con el concepto de Umwelt y con la noción de “*El mundo como mi representación*”. Sobre esta tríada pretendemos sostener esta disertación, puesto que reconocemos una fuerte identificación entre sus substancias y sus fundamentos.

Dichas proposiciones, sean de Kant, Schopenhauer o Uëxkul, descienden igualmente de estructuras fenomenológicas equivalentes. Adoptaremos entonces estas referencias filosóficas que confluyen análogamente en la idea de un sujeto en el centro de esta burbuja relativa. Tales nociones conceptuales confluyentes, de aquí en adelante, las nombraremos como *Umwelt Cultural*.

Para no negar el principio de comunicación del arte, ni olvidarnos del reto que es estar tratando de esta problemática, una investigación metodológica en el ambiente de la enseñanza del Arte, recordamos también el límite de esta

---

11 Consultado en 23 de enero de 2014,  
<http://uab.academia.edu/OscarCastro/Papers/368813/Pg.11>

intención, puesto que debemos considerar que estamos hablando de una producción artística desde fuera y dentro de la Academia del Arte.

Creemos que una gran parte de la producción visual contemporánea que llamamos Arte, seguirá siendo lanzada al mundo, inicialmente, a partir de este *Umwelt* tácito del sujeto porque todo sujeto empieza a producir sus imágenes, inicialmente, de modo intuitivo. La academia del Arte, lugar del conocimiento histórico y de análisis sobre el hacer artístico, casi siempre es buscada a *posteriori*, o sea, los artistas que se acercan al hecho artístico inicialmente por empatía intuitiva, buscan las facultades de Bellas Artes para dar un paso más adelante, después de que el sujeto ya estuviera convincentemente identificado con el mundo del Arte, del hacer artístico y de las imágenes. A respecto de este empezar empático e intuitivo, veamos una vez más una consideración de Michael Polanyi apuntada en *The tacit dimension*, (1983):

*Si cuando estamos viviendo la belleza de un paisaje, intentamos comunicarlo y demostrarlo por medio de argumentos racionales a una persona insensible a la belleza, rápidamente comprendemos que hemos empleado medios inadecuados en nuestro empeño. Pues los valores estéticos no pueden ser percibidos intelectual ni discursivamente, sino sólo en una forma intuitiva y emocional. La frase del poeta es verdadera: "Si no lo sentís, es inútil que anheléis obtenerlo"<sup>12</sup>.*

Polanyi (1983: 101).

El problema crucial se concentra entre estos dos momentos, en la diferencia de actitudes y de procedimientos que distinguen estas dos ubicaciones que atraviesa la producción artística, un antes y un después de la academia, un paso desde el conocimiento tácito hacia la necesidad discursiva presente en la

---

12 Traducción del autor

academia. Sobre la definición del “*modo discursivo*” del conocimiento, propio del ambiente académico, recordemos cuando Johannes Hessen escribe en *Teoría del Conocimiento*, (1925):

*Lo que singulariza la certeza intuitiva es, precisamente, que no se puede ser probada de un modo lógicamente convincente (discursivo), universalmente válido, sino que sólo puede ser vivida por el sujeto que intuye (...) Muchas de las objeciones que se presentan contra la intuición y el conocimiento intuitivo se han originado porque quienes las proponen no distinguen adecuadamente entre lo que es la objetividad y lo que es la validez universal del conocimiento.*

Hessen (1925. 114).

Cuando empezamos a preocuparnos por unas necesidades de adaptación entre el hacer artístico y su validez académica, estaremos entonces llegando al punto donde este trabajo pretende desembocar, o sea, buscar a partir de aquello que se conoce de modo tácito una posibilidad de relación con aquello que se puede conocer en la Academia de Arte. Buscaremos entonces plantear un nuevo camino experimental y reflexivo donde se pueda, en teoría, investigar la posibilidad de existencia de una metodología para la práctica artística insertada en la Academia, es decir, buscar las pequeñas brechas, minúsculas grietas, donde el sujeto del conocimiento intuitivo del arte pueda, en teoría, penetrar con su subjetividad en otro mundo, donde reina la discursiva científica, acortando, de este modo, esta distancia entre estas distintas formas de conocimiento.

El esfuerzo de este trabajo debería, de igual manera, aunque usaremos todo el recorrido demostrativo y textual, estar centrado en las obras de él, sobrepasar esta particularidad del sujeto, perforar este *Umwelt*, para lograr de este modo el hecho de explicar algo útil que pudiese, también, identificar a otros sujetos envueltos en el mismo reto, o sea, el problema de producir intuitivamente y tener que presentar el producto de este trabajo en un formato inteligible dentro

de una posible discursiva académica, puede, en teoría, trascender a la esfera de un sujeto particularizado e interesar a una multitud de otros sujetos ubicados en el mismo dilema.

Por minúsculo que sea el éxito obtenido en este reto, por más pequeña que sea la posibilidad relacional entre estos dos distintos campos de conocimientos, este es nuestro reto. Podemos decir que la ilusión en lograr un aparato metodológico que permita un mínimo acercamiento entre el conocimiento tácito del arte y la discursiva sobre el hacer artístico constituye nuestro objeto de investigación.

Sabemos con antelación que la validez de cualquier noción obtenida en una experiencia centrada en el individuo tendría, consecuentemente, su “verdad” restringida a su modo particular de recepción y entendimiento del mundo, pero aún conscientes de estas restricciones, seguimos ilusionados en encontrar otro modo de validación para el hacer artístico.

Considerando la posibilidad de estar tocando el *sentido común*, esta particularidad de un individuo apartado puede, en teoría, reflejar alguna substancia de validez para una multitud de otros sujetos. Veamos como Immanuel Kant indica en su *Crítica del Juicio*, (2007), la función del *sensus communis*:

*Así, sólo suponiendo que haya un sentido común (sensus communis – por lo cual entendemos, no un sentido externo, sino el efecto que nace del juego libre de nuestras facultades de conocer), sólo suponiendo, digo, un sentido común semejante, puede el juicio del gusto ser enunciado.*

Kant (2007: 154)

En este caso estamos hablando de sujetos insertados en este mismo campo de incertidumbre, hablamos de posibles correspondencias e identificaciones entre sujetos que se encuentran simultáneamente insertados en el tránsito entre estas

dos diferencias y dificultades. Hablamos y escribimos para artistas y estudiantes de arte que también circulan dudosamente con su producción visual entre los sistemas intuitivo y racionalista.

## **HIPÓTESIS**

**El arte es una forma de conocimiento compleja que acciona, alternativamente, otras formas de conocimiento, en sí mismas, antagónicas. El arte, entre otras posibles formas de conocimiento, es un saber que empieza a desarrollarse de modo tácito y puede, en teoría, trascender a la forma discursiva cuando el sujeto que la hace accede también a la Academia del Arte. Como consecuencia directa de estas premisas, la producción visual posterior a esta fase de transición estaría ubicada más allá de esta dicotomía, confluyendo estas dos formas distintas de conocer simultáneamente.**

**Mejor dicho, es posible lograr un mínimo acercamiento, o encontrar una metodología que pueda ser comprendida como posibilidad relacional, entre el conocimiento tácito del Arte y la discursiva académica sobre el hacer artístico, cuando se desarrolla un texto analítico y comparativo centrado en el recorrido de la producción visual de un sujeto cualquiera, también contextualizado en esta misma problemática.**

## OBJETIVOS

### OBJETIVO GENERAL

Investigar la dificultad relacional entre el hecho artístico y la discursiva académica, construyendo un mapa de la producción visual del sujeto-autor en un recorte temporal que antecede a la relación con la Facultad de Bellas Artes. Identificar los contenidos formales y conceptuales de esta fase, para relacionarlos, posteriormente, con la noción de Conocimiento Tácito y de la Imaginación Material. Definir el concepto de Campos de Imaginación Material. Desarrollar una disertación basada en el análisis de una producción visual intuitiva, para observar después, las posibles reorientaciones hacia el modo discursivo. Proyectar nuevos planes de trabajo, admitidos como nuevas bases ficcionales conscientes. Profundizar estas citadas nociones, *a priori*, hacia la construcción de una metodología para la enseñanza del arte, plasmada en la imaginación material del individuo, *a posteriori*.

## OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Establecer conexiones entre el Arte y la Ciencia, en el contexto específico de esta disertación.
- Ordenar cronológicamente y mapear la producción artística del presente autor, en el recorte temporal que atraviesa la fase donde las imágenes se producen intuitivamente, o sea, construir un mapa conceptual del periodo pre académico.
- Definir los conceptos de “sujeto viajero” y de los Campos de Imaginación Material, observando su sintaxis con el objetivo general de la disertación.
- Identificar los contenidos formales y conceptuales que constituirán, en teoría, los Campos de Imaginación Material.
- Observar la recurrencia de estos contenidos, antes y después del contacto del sujeto con la academia de Arte, definiendo el punto de inflexión entre el saber tácito y el discursivo.
- Buscar una correspondencia, por analogía, entre los conceptos identificados con los posibles argumentos filosóficos disponibles.
- Relacionar la experiencia estética centrada en el modo exclusivo de recepción y entendimiento del sujeto sobre el mundo con el concepto de *Umwelt*.
- Investigar la posibilidad de aplicación del desdoblamiento conceptual de “*Umwelt Cultural*”, como herramienta de identificación del contexto que envuelve la actividad creativa del sujeto.
- Relacionar la producción visual intuitiva del sujeto con el concepto de *ficción libre* de Hans Vaihinger.

- Verificar en el primer planteamiento académico del autor, la posibilidad del paso del concepto de *ficción libre* a una condición de *ficción eficiente*.
- Proponer nuevos planes de trabajo, que serán desarrollados durante los próximos dos años, como nuevas ficciones conscientes.
- Estrechar la relación entre el conocimiento tácito implícito en el hecho artístico y la necesidad discursiva de la academia de arte.
- Proponer una metodología para la enseñanza del arte que atraviese la problemática reconocida en el recorrido de la presente tesis.
- Escribir sobre algunas posibles consideraciones finales, en lugar de una conclusión.

## PLAN DE TRABAJO – EL RETO INICIAL

*Más Allá de los Campos de Imaginación Material - Rastros activos y nuevas bases ficcionales del sujeto viajero en el Arte*, en pocas palabras, se reduce a una reordenación de la producción visual de un sujeto, con el objetivo de analizar sus contenidos substanciales y contextos teóricos para replantear las latencias afloradas en este proceso como posibilidades de nuevos proyectos ficcionales. Como consecuencia investigadora tendremos una monografía, que pretende ser presentada como tesis doctoral. En este sentido, lo que vamos a observar es un planteamiento general, que constituye nuestro plan de trabajo. Estos nuevos proyectos que, en teoría, podrán potencializar antiguos intentos y proponer otras novedades, que serán entendidas como nuevas ficciones libres que pueden demostrar su eficiencia o no. En el texto que sigue, se plasma un deseo de transcendencia sobre el recorrido de la experiencia estética del sujeto, basado inicialmente en el conocimiento tácito logrado en esta andadura, y en su acercamiento a la discursiva del ambiente académico posterior.

El primer capítulo, titulado antecedentes, es un trabajo de mapeamiento y organización de la producción visual que antecedió al ingreso del sujeto en la Academia de Arte. Este preámbulo constituye el universo formal y visual de donde son extraídos los contextos históricos y contenidos conceptuales que deberán, en teoría, pertenecer a las articulaciones reflexivas del cuerpo de la tesis. Tal hecho permitirá la constitución de un texto donde pretendemos definir el concepto de Campos de Imaginación Material, estableciendo relaciones análogas entre estos y la *imaginación material* de Gastón Bachelard.

Proponemos un segundo capítulo en el cual, a través de un breve corte epistemológico en el término “Sujeto Viajero” como premisa, buscaremos encontrar una nueva terminología para definir la movilidad imaginativa del sujeto en su viaje estético-experimental en el tiempo.

En un tercer capítulo, pretendemos realizar un recorrido histórico sobre la lógica y su relación directa con la discursiva académica, para fundamentar una delimitación de esta posibilidad de saber, apuntando sus límites. Siguiendo aún en este mismo capítulo, trataremos de la posibilidad de elaboración de nuevos proyectos que utilizaran obras ya hechas y otras que se encontraban en curso en este momento. Para esto, desarrollaremos estos capítulos que son la segunda parte de la disertación que, en términos de su cualidad de ensayo proyectual, pueden ser comprendidos como nuevas ficciones que trascienden la fase intuitiva primera de los Campos de Imaginación Material.

El cuarto capítulo propuesto sería un pretexto para la investigación de las cuestiones de orden teórico que envuelven las prácticas de las intervenciones artísticas en espacios públicos. Para esto, analizaremos dos obras del sujeto, “Intervención urbana en Santa Teresa” y “Ego trip pré-sal”, para relacionar con las mismas las posibles consideraciones teóricas que pudieran surgir. El objetivo de este capítulo es proyectar una nueva intervención urbana nombrada “MAC”, una nueva ficción, “Proyecto Huellas”, que será planteada considerando los parámetros teóricos que aparecerán, en teoría, en los análisis de los trabajos anteriores.

En el quinto capítulo pretendemos organizar una propuesta metodológica para la enseñanza del Arte, basada en las problemáticas y definiciones conceptuales que los capítulos anteriores van atravesar. La citada intención de proposición metodológica reflejaría, en teoría, la hipótesis de que el enfrentamiento de un sujeto específico insertado en el contexto de la cultura contemporánea, podría contener cuestiones universales pertinentes a una multitud de otros sujetos, también insertados en el mismo recorte temporal.

Con el nombre “Consideraciones Finales”, el último capítulo de la tesis tiene como misión desarrollar las posibles consideraciones teóricas que fueron aportadas en la tesis, hasta entonces. Bajo el entendimiento de que el proceso creativo del sujeto-artista-visual está siempre abierto, así como su propia noción de identidad, que también es algo en un proceso continuo de transformación,

escribiremos estas consideraciones finales en lugar de la aplicación del concepto de conclusión, para comprender la naturaleza continua y mutante de este proceso.

En última instancia, en la referida disertación, relacionaremos y presentaremos todas las posibles referencias bibliográficas citadas e directamente relacionadas con el tema del texto.

Como información anexa, fuera del cuerpo principal de la tesis, presentaremos un listado de trabajos paralelos desarrollados durante el periodo de investigación relativo al curso de Doctorado en Arte. Esta información incluirá una lista de las exposiciones de artes visuales en las cuales participó el autor, así como las comunicaciones en congresos y seminarios. También serán listadas todo tipo de publicaciones que se relacionan con el contenido de la tesis.

## **METODOLOGIA - Algunas consideraciones sobre métodos hacia una metodología.**

La Fenomenología, la fricción Hermenéutica y el análisis comparado hecho desde dentro de una observación participativa, constituyen la tríada que proponemos como base y recurso teórico en la cual pretendemos sostener el sistema de abordaje de esta tesis.

El arte visual está inexorablemente ligado al hecho artístico, la producción de imágenes, y en el centro de este hacer está el sujeto. Elegimos entonces la Fenomenología como fundamento filosófico de referencia, puesto que tanto Schopenhauer, que argumenta “El mundo es mi representación”, como Heidegger, Hans Vaihinger, Kant y Jakob von Uëxkull, con sus abordajes fenomenológicos del conocer, ponen al sujeto en el centro de intermediación con una realidad que, de este modo, transmuta sus representaciones (ideas de mundo) de acuerdo con el fenómeno que es posible a cada uno. De hecho estas referencias filosóficas, entre tantas otras, parecen humanizar y ampliar las posibilidades de lecturas e interpretaciones sobre las imágenes, aquí vistas como el propio fenómeno, o sea, un conocimiento empírico que nace en la propia experiencia del sujeto.

Como en esta tesis estaremos siempre haciendo comentarios sobre imágenes, este hecho nos permite como resultado una búsqueda sistemática de la construcción de una narrativa que tiene la imagen como punto de referencia. Estaremos entonces frecuentemente envueltos en la tarea de intermediación entre la imagen y su inteligibilidad escrita. Para este fin elegimos, entre un par de otras posibilidades de interpretación, la concepción de Hermenéutica que Hans George Gadamer indica en *Verdad y Método I - Fundamentos de una Hermenéutica filosófica*, (1977):

*La analítica temporal del estar ahí humano en Heidegger ha mostrado en mi opinión, de una manera convincente, que la comprensión no es uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino el modo de ser del propio estar ahí. En este sentido, es como hemos empleado aquí el concepto de «hermenéutica». Designa el carácter fundamentalmente móvil del estar ahí, que constituye su finitud y su especificidad y que por lo tanto abarca el conjunto de su experiencia del mundo.*

Gadamer (1977:12)

En este sentido, la Hermenéutica, elegida como herramienta, puede actuar como una función interpretativa que plantea explícitamente, de forma escrita, los contenidos latentes en la imagen que analiza, o sea, la Hermenéutica como aparato filosófico puede actuar revelando las sustancias significativas que existen en la subjetividad de una imagen, que en última instancia apunta también, de forma indirecta, algunas especificidades del sujeto-autor.

Otro hecho que es peculiar del hacer artístico, y que se encuentra cuestionado en este trabajo monográfico, es el acercamiento entre el sujeto y su condición de personaje envuelto en la espacialidad del propio taller. Esta proximidad, que al principio puede parecer peligrosa, cuando se mira desde otro ángulo, puede suscitar una solución metodológica. Si pensamos en esta proximidad entre el sujeto, el espacio de producción y las imágenes generadas en este contexto, podemos decir que, cuando el papel del investigador se confunde con el sujeto, encontramos una condición donde el investigador está inmerso en el propio objeto de investigación. A esta condición, donde el investigador puede contaminarse del objeto, por estar demasiado involucrado con el mismo, el antropólogo Claude Lévi Strauss la nombró “*tiempo de impregnación*”, como podemos observar en *Tristes Trópicos*, (1986):

*Aprendí que la verdad de una situación no se encuentra a través de una observación cotidiana, sino en esta destilación paciente y fraccionada que el equívoco del perfume me llevaba, ya quizás, a poner en la*

*práctica, bajo la forma de un juego de palabras espontáneo, vehículo de una lección simbólica que yo no era capaz de formular con claridad. La exploración es más una búsqueda que un camino; solo un escenario fugaz, un rincón del paisaje, un reflejo aprehendido en el aire, permiten comprender e interpretar horizontes que de otro modo permanecerían estériles*<sup>13</sup>.

Leví Straus (1986: 42).

Entonces, para estar preparado para producir una narrativa que pretendiese interpretar este objeto, el investigador insertado en este contexto debería estar seguro de su grado de impregnación con el mismo. A este método de abordaje de un objeto de estudio antropológico que desplaza al investigador hacia dentro del propio objeto de investigación, Leví Strauss lo llamó "*Impregnación e interpretación*".

En nuestro caso específico, donde el sujeto es el propio autor y analista de las imágenes que produce, comprendemos, por analogía, la posibilidad de una correspondencia directa con esta propuesta metodológica, y la elegimos como referencia, pero recordamos que esta misma idea de Strauss tiene hoy otras interpretaciones, entre ellas citamos como ejemplo la "*Observación Participativa*".

En suma, observar ubicado en el interior del propio objeto, interpretar los significados de esta dimensión tácita, sin olvidarse de que el sujeto es un elemento de intermediación con lo real y que también es limitado por su burbuja fenomenológica, constituye nuestro trípode metodológico de apoyo en este deseo de conocerse a sí mismo, y a los otros, a través de imágenes.

Por otro lado, puesto que nuestro texto camina entre ponderaciones racionales e intuitivas, tendríamos que pensar otra estrategia que pudiese constituir una posibilidad de abordaje metodológica, o de referencia metodológica, fuera del

---

13 Traducción del autor.

ámbito formal y conocido de lo que venimos apuntando hasta entonces. Para esto, vamos a recordar el hecho de que Honoré de Balzac en 1834, tras la publicación de *La búsqueda de lo absoluto*<sup>14</sup>, concibió la idea, que podemos comprender analógicamente como un método, de configurar una sociedad ficticia, su narrativa principal, haciendo aparecer los mismos personajes en distintos relatos, lo que empezó a dar a su obra un sentido unitario.

Para la construcción de nuestra narrativa, es decir de nuestra tesis-ensayo, que buscaría crear, en teoría, un ambiente favorable a la aparición de una supuesta metodología para la enseñanza del Arte, proponemos entonces, que cada capítulo desarrollado, presente por recurrencia y entrelazamiento de conceptos, contenidos metafóricamente equivalentes a los personajes que Balzac presenta y hace que reaparezcan en otros contextos. En este caso, los conceptos presentados y relacionados, posteriormente, en la trama o en la narrativa general, comprendidos como personajes que parecen y reaparecen en distintos contextos, aquí comprendidos como capítulos, objetivan lograr al final del recorrido textual el tan ilusionado sentido unitario.

Recordamos esta posibilidad estratégica usada por Balzac, que viabiliza un modo más informal, el uso de otro modo de mirar, tocar y de hacer las cosas. Buscamos con esto abrir espacio, también, para otro modo más suave, un poco más alejado de nuestro ya tan pisado terreno de las metodologías de investigación. Es decir, esta tesis en su proposición metodológica hacia la construcción de otra hipotética metodología, estará haciendo uso tanto de los modos de abordaje basados en conceptos filosóficos, como de las dilataciones procesuales y poéticas del citado escritor.

---

14 Honoré de Balzac. (2007). *La búsqueda de lo absoluto*, Madrid, Editorial Nórdica.

## CAPITULO 1 LOS CAMPOS DE IMAGINACION MATERIAL

### 1.1 ANTECEDENTES

Al empezar esta tesis, puesto que en su desarrollo estaremos sistemáticamente volviendo al tema de la involucración oscilante del sujeto entre el modo de producción intuitivo y académico de sus configuraciones visuales y sus posibles conceptos inmanentes, necesitaremos atravesar el recorrido cronológico procesual de la referida producción visual, objetivando en principio explicitar el origen de esta dicotomía fundamental y de la problematización que busca una metodología para esta convivencia del sujeto entre estos extremos, la cual dirige esta investigación. De hecho, nuestros antecedentes se concentraron en definir y relacionar el concepto de *Campos de Imaginación Material* como el hecho o tensión teórica pre-existente. Buscaremos explicitar este término, relacionando algunas referencias filosóficas con el análisis de las imágenes oriundas de la cultura contemporánea, así como también con las imágenes originales del propio autor, donde a través de sus posibles relaciones analógicas intentaremos establecer, de este modo, una correspondencia con su alrededor cultural, sea esta burbuja cultural relativa al sistema del Arte donde se inserta el referido sujeto, o al ámbito de las ideas que tal recorrido construido por imágenes suscita. Vayamos entonces a este reto.

## 1.2 EL CONCEPTO DE IMAGINACION MATERIAL

Para producir imágenes, necesitamos de las técnicas y de los soportes. Inexorablemente, estos elementos ya conocidos aún son indispensables. Aunque una imagen, en la actualidad, pueda ser tan inmaterial como la luz codificada en puntos de una proyección videográfica, o como en la aparición de figuras en nuestras recientes y numerosas formas de pantallas electrónicas, estas imágenes aún requieren una superficie material para su fruición e interacción con el observador. Hecho que no aleja, en definitiva, los posibles desplazamientos, en el modo de recepción de estas imágenes por el sujeto, que estos cambios técnicos apuntan. Sobre estos cambios significativos que los nuevos medios tecnológicos vienen provocando, acudimos a Jonathan Crary cuando cita a Kant en *Techniques of the observer* (1988):

*Claramente Kant en "La revolución Copernicana" (Drehung) del espectador, ha propuesto en el prefacio de la segunda edición de su "Crítica de la razón pura" (1787), un síntoma definitivo de una nueva forma de organización y posicionamiento del sujeto. Para Kant, el uso continuo de figuras ópticas, es decir, "un cambio en el punto de vista," de manera que nuestra representación de las cosas como vienen dadas, no se ajusta a estas cosas tal como son en sí mismas, sino que estos objetos son apariencias, que se ajustan a nuestro modo de representación.*

Crary (1988: 05).

En este mismo sentido, veamos una vez más, como escribe Jonathan Crary en *La modernidad y la cuestión del observador* (1996)<sup>1</sup>, sobre estos nuevos medios de fruición de las imágenes:

---

1 Traducción Flavia Costa. Extraído de La Revista "Artefacto" nº 1, Buenos Aires, 1996.

*Si se puede decir que estas imágenes se refieren a algo, es a millones de bits de datos matemáticos electrónicos. Crecientemente, la visibilidad estará situada en un terreno cibernético y electromagnético, donde la abstracción visual y los elementos lingüísticos coinciden y circulan, se consumen e intercambian globalmente.*

Crary (1996: 02).

Como podemos percibir, incluso delante de las nuevas tecnologías que cambiaran decisivamente la presentación, circulación y consecuentemente, los *modos de recepción* de las imágenes artísticas en los últimos años, la relación de estas imágenes con el espacio y su irrefutable materialidad, aún sigue siendo una condición innegable, puesto que en última instancia estas imágenes aún necesitan de una superficie material para presentarse ante nosotros.

Seguimos ahora con algunas consideraciones sobre la relación de las imágenes como medios de experiencia, representación e interpretación del sujeto, con los materiales como elementos que contaminan esta tarea, con sus cargas semánticas e imaginativas. Vamos entonces a recorrer un camino, con varios puntos de vista distintos, en los cuales, al final de su trayectoria, objetivamos construir un corte epistemológico que alumbraría, en teoría, el concepto de imaginación material de Gastón Bachelard, que se destina a insertar sentido a nuestra proposición de *Campos de Imaginación Material*, idea primordial para el fundamento primero y empírico de esta tesis.

En un primer momento, vamos a observar como apunta Gastón Bachelard en su obra *El agua y los sueños – Ensayo sobre la imaginación de la materia*, (1978)<sup>2</sup>, la relación entre un imaginario impregnado en el *Trato*<sup>3</sup> con su

---

2 Traducción de Ida Vitale.

3 Veamos aquí como Heidegger relaciona el concepto de “*Trato*”, cuando también define su “estar ahí, existencia”. “*Dasein como ser-en-el-mundo significa ser en el mundo de modo tal que este ser quiere decir tener trato (umgehen) con el mundo; perdurar (verweilen) donde (hei) él, en el modo del llevar a cabo, el poner en marcha, el despachar, pero también [en el modo] de la contemplación, la interrogación, el determinar que contempla y compara*”. HEIDEGGER, MARTIN. (2009) *Ser y tiempo*. Editorial Trotta, Madrid, p. 10.

alrededor físico (mundo inmediato del sujeto), y los posibles desdoblamientos que esta contaminación puede suscitar en las imágenes producidas en este contexto:

*Para tener esta constancia del sueño que produce un poema, es necesario tener delante de los ojos algo más que imágenes reales. Es necesario perseguir esas imágenes que nacen en nosotros mismos, que viven en nuestros sueños, esas imágenes cargadas de una materia onírica rica y densa que es un alimento inagotable para la imaginación material.*

Bachelard (1978: 35).

Como podemos percibir, por analogía, es posible decir que la experiencia del sujeto en su *trato* con el mundo material, conlleva *impresiones* que duran y afectan directamente a la imaginación del sujeto. Convergiendo también en este mismo sentido, en que el contacto físico del sujeto con la realidad material donde, a través de esta experiencia, acaba consecuentemente contaminando los posibles entendimientos futuros, las impresiones experimentales pueden ser consideradas como ladrillos fundamentales de posibles ideas. Tal correspondencia podemos verificarla, cuando David Hume, un filósofo empirista de otro tiempo, coincidentemente escribe en *Del Conocimiento*, (2013)<sup>4</sup>:

*(...) (En la terminología de Hume, las percepciones se dividen en dos categorías: Impresiones e ideas. Las impresiones son las vivas sensaciones que se experimentan al ver, oír, tocar, etc.; Ideas son los recuerdos de aquellas sensaciones. Las ideas son, por tanto, copias de las impresiones; estas son causa de las ideas, pero no viceversa).*

Hume (2013: 17-18).

---

4 Esta edición es un compendio de la introducción del *Tratado de la naturaleza humana*, una selección de las partes y secciones más substanciales de su primer libro, llamado *Del conocimiento*.

Considerando que las ideas coinciden con el lienzo de fondo, el plano soporte sobre el cual se proyectan las imágenes, tales marcas profundas, las *impresiones*, distintas de las fantasías grabadas en el cerebro, duran y comprometen la pureza de las imágenes producidas *a posteriori* de la experiencia del sujeto, una vez que ellas están, debido a la *imaginación material*, comprometidas con la condición corpórea del sujeto que estaría inevitablemente insertado en el mundo material.

De este modo, las relativas cargas semánticas, cada una con su profundo y recóndito significado mitológico, que cada material conlleva y que habitan adormecidas en la memoria, al final podrían emerger de las profundidades del imaginario del modo que Bachelard nombra como *Imaginación material*. De este modo, creemos que las imágenes artísticas se ligan con dicho concepto. Copiar, hacer igual que, mimetizar, comparar, nos parecen actividades corrientes en la experiencia del sujeto con los materiales. A los modos específicos de la *imaginación material* que estarían presentes en la construcción de las imágenes advenidas de esta forma de conocer es posible acceder, por analogía, cuando observamos a Gastón Bachelard escribir en *El agua y los sueños – Ensayo sobre la imaginación de la materia*, (1978)<sup>5</sup>:

*Esta unión pancalista<sup>6</sup> de lo visible y de la visión ha sido sentida por innumerables poetas que la han sentido sin definirla. Es una ley elemental de la imaginación. Por ejemplo, en su Prometeo Liberado, Shelley escribe: “El ojo gracioso de una violeta mira el cielo azulado hasta que su color se vuelve semejante a lo que mira” ¿Podríamos acaso sorprender a la imaginación material en su tarea de mimetismo substancial?*

Bachelard (1978: 51).

---

5 Traducción de Ida Vitale.

6 Aquí comprendemos este término como doctrina filosófica que interpreta la realidad desde el punto de vista de la belleza.

De este modo, por correspondencias analógicas y subjetivas difícilmente explicables, en el lenguaje establecido dentro del marco de la propia lógica, por comparación, entre las impresiones que cada experiencia nos deja a través de las sensaciones básicas que la experiencia ofrece, la *imaginación material* construye sus imágenes cargadas de las impurezas del mundo. Imágenes, ideas amplias y traducciones restrictas al modo de recepción de cada sujeto, dilatadas poéticamente, afloran a través de la *imaginación material* de un sujeto en su *trato* con el mundo.

En suma, *estar ahí*, en el *trato* con el mundo, es la condición primera donde residen las sensaciones, percepciones y, consecuentemente, las ideas que pone el sujeto en medio de este proceso, insertado en esta forma fenomenológica de conocer. Admitiendo que, de este modo, es posible generar un saber inevitablemente ligado a la condición *empírica*, o sea, un saber cómo un *fenómeno* que emerge directamente de la experiencia, coincidimos con Bachelard, y también reafirmamos el concepto de *imaginación material* como nuestro aparato referencial de entendimiento, que utilizaremos para abordar las imágenes que el sujeto ha producido antes de su contacto con la Academia de Arte.

Una vez admitida la experiencia del sujeto en su relación con las dimensiones materiales del mundo, como fuente de las posibles *imaginaciones materiales* que pueden venir de esta condición, vamos a intentar reducir la diversidad material dispuesta en la multitud del mundo en cuatro grupos que constituirían los fundamentos imaginativos relativos a cuatro condiciones materiales: tierra, fuego, aire y agua<sup>7</sup>. Sobre esta base material reducida a cuatro elementos se insertarían imaginativamente, en teoría, toda una diversidad de mezclas materiales disponibles para la experiencia del sujeto.

Aquí reconocemos que por estar tratando de un tema de difícil discernimiento lógico, como su concepto de *Imaginación Material*, Gastón Bachelard hace uso

---

7 Ocurre aquí una coincidencia con los cuatro elementos básicos de la alquimia. Hecho que no viene al caso para nuestro argumento. Aquí simplemente hacemos caso a una elección de Bachelard, sin adentrarnos y comprometernos con sus implicaciones místicas más profundas.

de una simplificación, o grado de referencia, igual que aquellas que ocurren en algunas formulaciones teóricas de la ciencia, o incluso en algunos procedimientos del arte<sup>8</sup>. Sobre el uso de *un grado de referencia*, u otros medios de simplificación usados para atender a un deseo de comprender la multitud compleja que el mundo natural nos presenta, creemos que más adelante, quizá en la conclusión de esta disertación, inevitablemente tendremos que volver a este tema. Por ahora aceptaremos este condicionamiento para seguir con nuestra intención de aclarar la definición y la utilización del concepto de *imaginación material*.

Al proponer esta reducción simplificadora a estos cuatro elementos y sus contaminaciones mitológicas e imaginativas, Gastón Bachelard, considera que las posibles combinaciones entre ellos amplifican y dan sentido al concepto de *composición* ligado directamente a la *imaginación material*. Tal hecho es descrito por Gastón Bachelard en *El agua y los sueños – Ensayo sobre la imaginación de la materia*, (1978)<sup>9</sup>:

*La imaginación de los cuatro elementos, aunque favorezca a uno de ellos, gusta de jugar con las imágenes de sus combinaciones. Desea que su elemento favorito impregne todo, que sea la substancia de todo un mundo. Pero a pesar de esta unidad fundamental, la imaginación material quiere conservar la variedad del Universo. A esto tiende la noción de combinación. La imaginación formal necesita la idea de composición. La imaginación material necesita la idea de combinación.*

Bachelard. (1978: 144).

Recordamos que aún siendo el concepto de *imaginación material* un concepto propuesto por un filósofo, que en un primer momento parece estar ubicado en el otro lado del río, en relación a la Ciencia y su método discursivo, Gastón

---

8 Recordamos aquí que las estructuras de referencia, líneas verticales y horizontales, utilizadas es algo común y recurrente, como podemos verificar tanto en los escritos cuneiformes sumerios como en los bajo relieves egipcios, o incluso en las composiciones de Mondrian o Cézanne.

9 Traducción de Ida Vitale.

Bachelard también hace uso de las *reducciones falsificadoras* y de proposiciones basadas en correspondencias metafóricas de la realidad, cuando sintetiza toda la materialidad disponible para la experiencia en cuatro elementos de referencia imaginativa, recurso este tan corriente también en algunas simplificaciones de la Ciencia. Una ponderación importante, para aclarar esta contradicción, podemos encontrarla cuando Friedrich Nietzsche escribe en *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*: “El impulso hacia la construcción de metáforas, fundamental en el hombre, no se deja aplastar por la colosal “necrópolis de intuiciones” que es la Ciencia, sino que busca un nuevo campo en el Mito y en el Arte”. (NIETZSCHE, 2010: 17). De hecho, si nos ponemos entonces más allá del conflicto<sup>10</sup> entre las nociones de verdad y mentira, exactitud lingüístico-discursiva y sentido intuitivo, podemos admitir la *imaginación material* como una relación metafórica sobre la experiencia del sujeto, que atravesaría diagonalmente las impresiones que la misma puede añadir a su imaginario, que posiblemente influirán, *a posteriori*, en las interpretaciones y significados de imágenes que nacen en este contexto. De este modo, la reducción a los cuatro elementos de referencia imaginativa no es más que una proposición que trasciende, intencionalmente, esta dicotomía que divide formas distintas de conocer. La *imaginación material*, más allá del modo tácito o discursivo de conocer, elige los mitos como sus fundamentos indispensables y permanentes, fuerza que sigue latiendo incluso después de que todas las verdades absolutas sean deconstruidas.

Para nosotros entonces, el concepto de *imaginación material* sería el aparato filosófico elegido que vamos a poner en marcha para analizar las imágenes en cuestión. A través de él vamos a determinar las posibles interpretaciones textuales sobre las imágenes artísticas presentes o suscitadas. O sea, la

---

10 Sobre la ambigüedad que carga la posibilidad de convivencia entre estas actitudes extremas que son las fuerzas causales de este conflicto, Nietzsche, en *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, apunta: “Hay periodos en los que el hombre racional y el hombre intuitivo caminan juntos, el uno angustiado ante la intuición, el otro mofándose de la abstracción; es tan irracional el último como poco artístico el primero.” Editorial Tecnos, Madrid, (2010: 36).

*Imaginación Material* es la herramienta de construcción de nuestras narrativas hermenéuticas, sobre las cuales intentaremos estructurar nuestros argumentos conducentes a la definición de los *Campos de Imaginación Material*.

### 1.3 LOS CAMPOS DE IMAGINACION MATERIAL

Empezamos ahora otro reto que trata de la definición de un concepto muy importante para esta tesis, vamos a hablar de algunas consideraciones que tocan y que estarían en los fundamentos de la noción de *Campos de Imaginación Material*.

Una primera distinción de campos basada en los cuatro elementos mitológicos apuntados por Bachelard, consistiría en un agrupamiento por género que definiría inicialmente dos grandes campos de imaginación, o sea, la tierra y el agua, como elementos que suscitan el origen, estarían relacionados con lo femenino, al mismo tiempo en que el fuego y el aire, por sus relaciones directas con las ideas de movimiento y energía, estarían relacionados con lo masculino. De este modo, empezamos entonces con dos campos fundamentales definidos por las cargas semánticas que los materiales conllevan, relativas al género.

En una segunda intención de discernimiento y desdoblamiento sobre los posibles *Campos de Imaginación Material*, vamos a recorrer cada elemento de modo individual para apuntar, *a posteriori*, sus posibles relaciones formales con algunas imágenes del Arte, pudiendo las mismas ser oriundas de la cultura o de la producción individual del presente autor.

### 1.3.1 EN EL MARCO DE LA LIQUIDEZ

El agua es un material amorfo, sin forma. Este primer campo de imaginación relativo al elemento *agua*, aparte de traer inmediatamente la cuestión de lo femenino por su maleabilidad, flexibilidad, humidificación y fluidez, también suscitaría la capacidad de moldeabilidad y adaptación, puesto que el agua toma prestada la forma de su receptáculo, su estabilidad formal estaría condicionada por las fuerzas de la gravedad y por el contenedor de la misma. El agua también es algo potencialmente cambiante, pasa de un estado físico hacia otro cuando cambia la temperatura del ambiente, dentro de algunos límites conocidos. Este elemento puede ser líquido a temperatura ambiente, sólido cuando se congela y gaseoso cuando la temperatura sobrepasa los cien grados. El agua, incluso con estas características variables acaba también sometida a nuestra necesidad de simplificación, o sea, la cualidad que más domina cuando pensamos en este elemento es siempre su liquidez. Veamos como escribe Gastón Bachelard, una vez más, en *El agua y los sueños – Ensayo sobre la imaginación de la materia*, (1978)<sup>11</sup>:

*Como ya observamos, para la imaginación material todo líquido es agua. Un principio fundamental de la imaginación material obliga a colocar en la raíz de todas las imágenes substanciales uno de los elementos primitivos.*

Bachelard (1978:178).

La cualidad líquida del agua sería entonces la principal fuerza, o vía de significación de este elemento, un vez que su cualidad fluida domina la imaginación cuando pensamos en agua.

Para demostrar la posibilidad de exploración de esta especificidad líquida y amorfa de este material en el arte, y de esta capacidad de significación

---

11 Traducción de Ida Vitale.

preexistente, vamos a observar la obra Moving Fields de Amelia Toledo (Figura 01).



Figura 01. Amélia Toledo. Moving Fields (1995). - Série Discos Tácteis PVC, agua, espumante y colorante. Dimensiones: 36 X 44 cm. múltiples.

En esta configuración visual táctil e interactiva donde al espectador se le permite tocar la obra, manipularla, experimentarla, es posible de este modo conocer fenomenológicamente esta y algunas otras cualidades de este material. En este caso el espectador, invitado a participar, necesariamente tiene que abandonar su observación pasiva. Ver sin tocar es un comportamiento común y necesario en la observación del arte en los museos, es decir, lugares de conservación donde las obras tienen que durar. Esta obra de Amelia Toledo, así como varios artistas brasileños del ya conocido *conceptualismo suramericano de los años sesenta*, hacen de esta necesidad

de experiencia interactiva entre obra y observador, una condición *sine qua non* para la aparición de un conocimiento que, en teoría fenomenológica, nace en la propia experiencia.

El fenómeno entonces es lo que realmente importa, la configuración visual, la obra, es solamente un pretexto, una trampa planteada con antelación, que abre camino a un posible conocer. En caso de que la configuración visual de los materiales se estropee en el uso, simplemente se sustituye por otra nueva. De hecho, la obra de arte es algo inmaterial que nace en la experiencia y no la cosa física en sí misma. Para ilustrar esta forma de hacer y pensar la obra de arte, vamos a observar como Ferreira Gullar explicita esta noción, cuando define su concepto de *no objeto* en su “*Teoría del No-Objeto*”, suplemento dominical del *Jornal do Brasil*, (21 de noviembre de 1960.)<sup>12</sup>:

*La expresión no-objeto' no pretende designar un objeto negativo o cualquier cosa que sea lo opuesto de los objetos materiales con propiedades exactamente contrarias de estos objetos. El no-objeto no es un anti objeto, sino un objeto especial en el cual se realiza la síntesis de las experiencias sensoriales y mentales, un cuerpo transparente al conocimiento fenomenológico, íntegramente perceptible, que acontece junto con la percepción sin dejar rastro. Una pura apariencia.*

Gullar (1960: 01).

Una vez aclarado el “énfasis” que estos artistas del *conceptualismo suramericano* dan a la experiencia interactiva del público participante, entre los cuales se inserta también Amelia Toledo, vamos entonces a volver a nuestro caso específico de los Campos Cambiantes (Moving Fields). Cuando el observador, ahora interactivo, toca la obra, puede experimentar con sus

---

12 La Teoría del *No-Objeto* surgió por primera vez en una edición del suplemento dominical del *Jornal do Brasil* como contribución a la Segunda Exposición Neoconcreta, realizado en el salón de exposiciones del Palacio de la Cultura, en el entonces Estado de la Guanabara, Rio de Janeiro, Brasil, desde 21 de noviembre hasta 20 de diciembre de 1960. Traducción del autor.

propias manos el líquido coloreado aprisionado en un material plástico transparente, percibe táctilmente su fluidez y maleabilidad. De este modo, Amelia Toledo usa su obra solamente como un subterfugio para invitar al observador a la experiencia. En este caso, nos queda claro el uso en el Arte Contemporáneo del elemento agua y de su capacidad de activar correspondencias imaginarias y fluidas.

De hecho, vayamos a otro ejemplo de artista visual actuante en el ámbito del arte contemporáneo que también explora la capacidad del agua, como elemento que puede activar el imaginario del observador. Esta vez vamos en otra dirección significativa distinta. Mónica Weiss en su instalación-performance *Ennoia*<sup>13</sup>, (Figura 2), hace uso de varios medios expresivos, tales como imagen videográfica, instalación con agua y acto performático, para así tratar subjetivamente de la cuestión de la ascensión de lo femenino que emerge de las profundidades, suscitando el nacimiento y el origen.

En esta obra, Monika Weiss hace uso del agua como elemento confluyente de algunas posibles lecturas secundarias. Su cuerpo, en posición fetal, sumergido en este líquido, nos conlleva a la idea del tiempo en que vivimos en el interior del cuerpo materno. Imagen uterina que no nos permite escapar de las nociones de inicio y de origen. Cabrá aquí enfatizar la conveniencia del título de esta obra, *Ennoia*, concepto que suscita, de inmediato, la idea de meditación y de las primordiales actividades mentales.

Otra lectura posible sobre esta instalación sería la relación directa que esta configuración permite y nos conlleva a relacionar con el primer contacto físico y material que estaría impreso en el imaginario colectivo, o sea, mucho antes de nuestra aparición en el mundo, del nuestro nacimiento, experimentamos una inmersión total, una flotación, en el líquido amniótico, donde tocamos, degustamos, respiramos y vivimos, insertados totalmente en un ambiente acuático.

---

13 El acto de pensar, Consideración, Meditación. Traducción del autor. *The New Testament Greek Lexicon*. <http://classic.studylight.org/lex/grk/view.cgi?number=1771>. [27 de febrero de 2014].



Figura 02. Monika Weiss, *Ennoia*, 2002. Instalación - performance. Diapason Gallery, Nueva York. Foto: Hermann Fieldhaus.

En este sentido, tanto el aspecto performático como el sentido evocador de esta obra de Monika Weiss, reafirman la idea de un cuerpo en su estado inicial de inmersión en un ambiente líquido. Esta configuración lleva al observador a experimentar y reconocer una condición antológica, en la cual todos nosotros somos sujetos. La imaginación del observador sobre su propio origen, que se

encontraba en estado de latencia<sup>14</sup> en su imaginario, adormecida en la memoria primigenia de sí mismo, es activada y se transforma en condición explícita<sup>15</sup> y, desde ahí, reconocible. De este modo, entonces, esta configuración visual activa estos mecanismos del imaginario y sus posibles significados, a través de las cargas semánticas que el cuerpo suscita cuando se relaciona con el elemento agua.

Esta instalación de Monika Weiss, en su noción general, es decir, por lo que comprendemos en una última mirada, crea un lugar donde adentrarse, salir y permanecer fuera del agua, nos remite por analogía a la idea de nacimiento. Para ilustrar este nexo entre el agua con el lugar de nacimiento, veamos como Sigmund Freud en *La interpretación de los sueños*, (1898), relaciona el agua con el imaginario onírico consecuente:

*He aquí un bello sueño de agua, soñado por una paciente mía y que fue objeto de un particular aprovechamiento en la cura: «Se encuentra en su residencia veraniega, junto al lago de..., y se arroja al agua oscura allí donde la pálida luna se refleja en ella.» Los sueños de este género son sueños de nacimiento y llegamos a su interpretación invirtiendo el hecho comunicado en el contenido manifiesto, o sea en lugar de arrojarse al agua, salir del agua, esto es, ser parido. El lugar del que se nace queda reconocido en cuanto pensamos en el caprichoso sentido que en francés se da a la luna. La pálida luna es el blanco trasero del que el niño supone haber salido.»*

Freud (1898: 237).

Aquí entonces, se aclara aún más el agua como lugar de origen y de nacimiento, el cuerpo de la autora y su declarada posición fetal es el propio estado embrionario manifiesto, una antelación de lo que va a pasar enseguida, la aparición en el mundo a través del nacimiento. La pálida imagen proyectada en la pared de detrás, que al principio pueda ser interpretada como el aspecto rememorativo de la *cosa en sí*, nada más puede ser que una luna que alumbra y reafirma el salir del agua, el nacer

---

14 Aquí relacionamos la memoria adormecida, o estado de latencia, con el contenido latente Freudiano.

15 Aquí relacionamos el concepto “explícito” con el contenido manifiesto Freudiano.

que viene después del habitar en el vientre. En este caso, podemos decir que esta configuración visual de Monika Weiss, trata de relacionar el agua con la gestación y nacimiento de un sujeto común. Común significa que va más allá del sujeto-autor, trascendiendo a este límite del sujeto, puesto que esta posibilidad imaginativa puede ser percibida por todos y cada uno del resto de sujetos, una vez que el mito del origen permea todos los imaginarios posibles.

Vayamos ahora, a una obra de Hans Haacke, otro artista que actúa en el marco del Arte Contemporáneo que, en esta imagen que vamos a presentar, explora el agua en el sentido de su capacidad de cambiar de estado y también hace caso de su fluidez como posibilidad de activar el concepto de *Circulación*.

En la obra "*Condensation Cube*" (Figura 03) iniciada en 1963 y finalizada en 2008, Hans Haacke explora los sistemas naturales y las especificidades del agua como material, para mostrar al observador dos estados físicos de este elemento. En este caso, el artista hace uso de una estructura cerrada y hermética construida en acrílico que contiene, en su interior, un poco de agua que se evapora y sublima al mismo tiempo, o sea, el agua se evapora en el interior de cubo, hasta tocar la superficie superior e interna, sublimándose y bajando de vuelta al piso, deslizándose por las cuatro paredes de este espacio. Al observar este sistema cerrado y dinámico, es posible percibir y comprender lo que pasa en él. El elemento agua cambiando simultáneamente del estado líquido al gaseoso y después volviendo al líquido, en una circulación y cambio permanente, permite reconocer esta posibilidad de cambio de estado que este elemento conlleva en sí mismo.



Figura 03. Hans Haacke, *Condensation Cube*, (1963-2008). Acrílico y agua. Hirshhorn Museum, Washington, EUA.

En principio, nos parece que el artista simplemente trabaja, “exclusivamente”, con la posibilidad de entendimiento lógico y concreto que esta imagen permite, pero esta configuración, aun siendo históricamente ubicada en el ámbito del *arte conceptual*<sup>16</sup>, por su capacidad en expresar exclusivamente su proposición o reducción conceptual apriorística, nos permite construir una otra narrativa que enfatizaría su condición mitológica y de imaginación material. Para esto, veamos como Robert Graves presenta el drama de *Ixion* en *Los mitos griegos I*, (1985):

---

16 Lo que comprendemos como arte conceptual se manifiesta cuando Nikos Stangos escribe en *Conceptos del Arte Moderno*: “Este fenómeno representó la plena floración de ideas que fueron, en su mayoría, presentadas por un único artista, Marcel Duchamp, ya en 1917. En este año, Duchamp, un joven artista francés afirmaba estar más interesado en las ideas que en el producto final”. Traducción del Autor. (STANGOS, 1991:182).

*Ixión era desagradecido y se propuso seducir a Hera, a quien, según suponía, le agradecería tener la oportunidad de vengarse de Zeus por sus frecuentes infidelidades. Pero Zeus adivinó las intenciones de Ixión y dio a una nube la forma de una falsa Hera con la que Ixión, que había bebido demasiado para descubrir el engaño, satisfizo su deseo. Zeus le sorprendió in fragante y ordenó a Hermes que lo azotase sin piedad hasta que repitiese las palabras: “Los benefactores merecen ser honrados”, y luego lo ató a una rueda ardiente que gira sin cesar por el firmamento.*

Graves (1985: 143).

Bajo el recuerdo de esta figura mitológica, ahora la imagen del círculo vicioso del agua, evaporándose y sublimándose indefinidamente aprisionada dentro del cubo, no escapa del poder de este referente. Aunque Hans Haacke no admita esta subjetividad en la concepción de su obra, ella sigue existiendo como una posibilidad interpretativa más. Es decir el uso del agua, un fuerte elemento primordial, siempre nos conducirá a las imágenes mitológicas y consecuentemente a su condición de una *Imaginación Material* posible.

Otro artista insertado en el contexto de la cultura actual, Olafur Eliasson en su instalación *Notion Motion*, (2005), (Figura 4), hace uso del agua asociada a la luz para crear un espacio donde la cualidad de “elemento fluido” del agua, alarga su expresión con el recurso de la proyección luminosa. Una superficie líquida y dinámica, con sus oleajes, es proyectada en la pared de enfrente, a través de la iluminación y del reflejo. Una esfera controlada por temporizadores, un aparato electrónico, produce un pulso que acciona el movimiento de la superficie, produciendo movimientos ondulatorios concéntricos. Como consecuencia de todos estos cuidados técnicos, se puede observar una proyección dinámica que remite nuestra mirada al origen de este sistema, o sea, el espacio general de la galería, donde hay agua en su estado natural.

Esta instalación que puede ser considerada espectacular, por la seductora dinámica y belleza singular del agua, más allá de ser una imagen impresionante, un precipicio que imanta y ocupa todo nuestro campo visual, no deja de poner en primer plano el elemento agua con todo su potencial semántico e imaginativo. De este modo, la configuración sencilla de esta obra

no deja escapar la idea de origen que la imaginación material, absolutamente, nos impone.

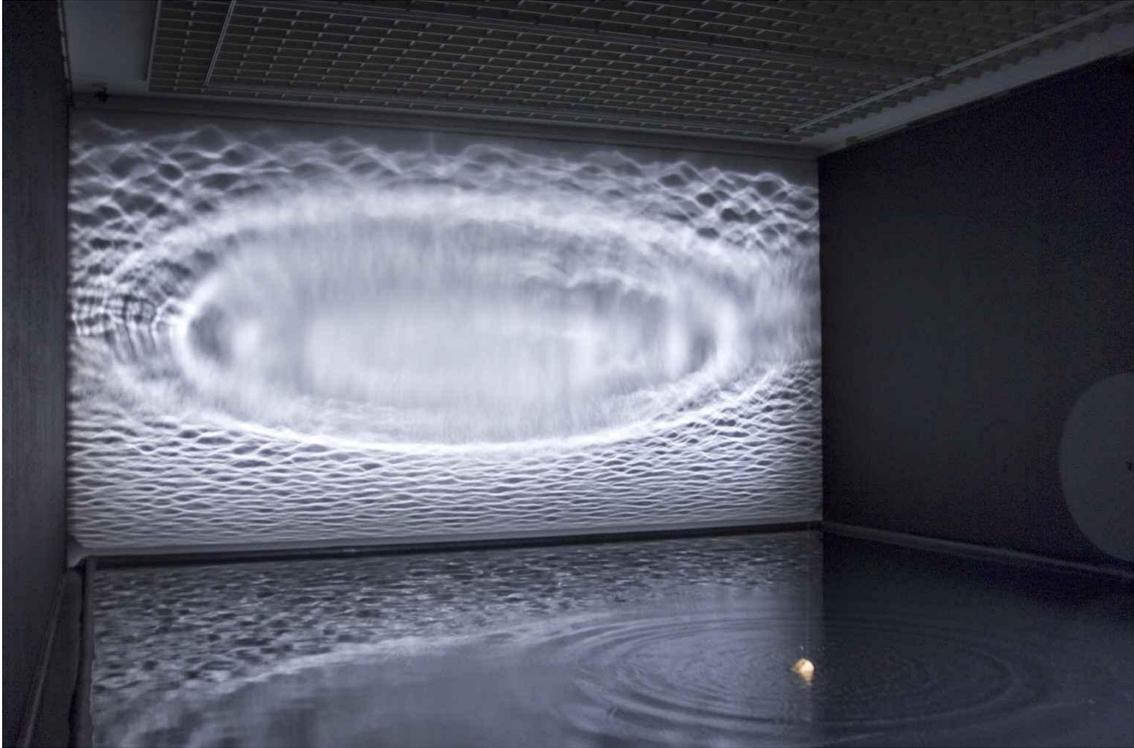


Figura 04. Olafur Eliasson. *Notion Motion*, (2005). San Francisco, Museum of Modern Art. Instalación con agua, luz y tiempo.

Explorando estos mismos recursos técnicos e imaginativos, aunque añadiendo otros valores conceptuales y también actuando con instalaciones, en 1992, “yo”, el presente autor, configuro un espacio expositivo, nombrado *New Cosmos* (Figura 05). En esta ocasión, instalo una pieza de acero de 120 centímetros de diámetro por 10 de altura; este recipiente de agua permitía existir una superficie líquida donde se encontraba sumergido un aparato electrónico que pulsaba el punto central del agua. Esta condición generaba un movimiento ondulatorio que empezaba en el centro, rebotaba en el borde y volvía nuevamente al centro. Este movimiento ondulatorio del centro hacia al borde y al revés, finaliza desorganizando la estabilidad uniforme de la superficie del agua, estableciendo una profusión de olas en todas las direcciones. Tal hecho enfatiza el sentido más volumétrico, o más espacial, en el reflejo que percibimos en la pared, como en una proyección cinematográfica.



Figura 05. João Wesley de Souza, *New Cosmos*, (1992). Instalación cinética con agua luz y aparatos electrónicos. Museo do Ingá, Niterói, Brasil. Elaboración propia (2014).

Sobre la imagen en una sala oscura y su posibilidad de suscitar el mito platónico de la cueva, aunque sea una analogía exageradamente explícita ahora para nosotros, vamos a ignorar esta posibilidad de correspondencia porque todavía en 1992, para el autor de esta instalación, lo que realmente importaba era la posibilidad de explorar el movimiento en sí mismo, sin ninguna subjetividad interpretativa, puesto que en el contexto cultural de este tiempo aún era relativamente reciente el conocido movimiento llamado *Arte Cinético*, que derivaba directamente del *Arte Concreto* que, a su vez, tiene su raíz en el *Constructivismo*. Para no seguir con estas referencias sin aclarar sus orígenes, vamos a observar un texto de Naum Gabo comentado por Nikos Stangos en *Conceitos da Arte Moderna* (1991) que define de modo suficiente estas relaciones conceptuales a que nos referimos:

*El Constructivismo, para dar al término su significado original, rechaza el concepto de "Genio": intuición, inspiración, auto-expresión. El constructivismo es didáctico, se orienta más hacia a la Fisiología que a la Psicología, tiene intimidad con la Ciencia y la Tecnología, es concreto<sup>17</sup>.*

Stangos (1991: 121).

---

17 Traducción del Autor.

Delante de esta cita de Naum Gabo podemos percibir el rechazo a la subjetividad que conlleva el *Arte Cinético*, una vez que se origina en el Concretismo e inevitablemente también en el *Constructivismo*. Pero aun así, deberíamos considerar que el título de la instalación, " *New Cosmos*", abre alguna posibilidad a la subjetividad, puesto que alude directamente al cosmos, como palabra, concepto e imagen.

Aunque pudiéramos decir que esta configuración orbitaba el ámbito de estas referencias, ya perfectamente insertadas y admisibles en el marco cultural y temporal donde se encontraban, la obra y autor, en los años noventa<sup>18</sup>, deberíamos considerar que esta imagen dinámica pulsante y retroactiva terminaba en un espacio configurado, donde el observador podría adentrarse y acceder, por su propia experiencia y reconocimiento, a todos los elementos y recursos aplicados para generar esta instalación "*penetrable*"<sup>19</sup>.

Esta intención de permitir que el observador participe y de mostrar todos los elementos instalados, sin ningún subterfugio que pudiese suscitar cualquier literatura o subjetividad, podemos decir que es una estrategia conceptual oriunda de la tradición del *Arte Concreto*, ya enraizado en la cultura brasileña desde entonces, pero el hecho de poder adentrarse y experimentar el espacio y las cosas insertadas en él, con su propio cuerpo, es un recurso conceptual derivado del *Neoconcretismo*, movimiento artístico acontecido en Rio de Janeiro en los años sesenta. Veamos entonces, como una vez más Ferreira Gullar define el *Neoconcretismo* en el *Manifiesto Neoconcreto*, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, (1959):

---

18 Adentrarse en la obra y participar de ella y con ella, construir nuevos sentidos, es un recurso fenomenológico ya muy diseminado, en el marco de la cultura brasileña, en los años noventa, cuando esta instalación fue concebida. Véase, Helio Oiticica y Lygia Clark.

19 "*Penetrable*" - Término usado por Helio Oiticica, artista brasileño de los años sesenta, para definir sus instalaciones participativas.

*El Neoconcretismo, nacido de una necesidad de expresar la compleja realidad del hombre moderno dentro del lenguaje estructural de la nueva plástica, niega la validez de las actitudes científicas y positivistas en el arte y revive el problema de la expresión. Incorporando las nuevas dimensiones “verbales” creadas por el arte no figurativo constructivista, el racionalismo roba al arte toda la autonomía y reemplaza las calidades intranferibles de la obra de arte por nociones de objetividad científica. Así, los conceptos de forma, espacio, tiempo y estructura, que en los lenguajes artísticos están ligados a una significación existencial, emotiva, afectiva, son confundidos con la aplicación teórica que de ellos hace la ciencia<sup>20</sup>.*

Gullar (1959: 02).

En este sentido la instalación “*New Cosmos*” se diferencia de la obra “*Notion Motion*” de Olafur Eliasson, presentada anteriormente, por su carácter distintivo en la forma de participación del observador.

Lejos de situar al observador en el exterior del espacio donde acontece la instalación, admitiendo de este modo, una mirada pasiva, “*New Cosmos*” permite al observador “activo-participante” acercarse del todo, adentrarse en la instalación, mirar, oler y tocar el agua. Así, con más sentidos sensoriales activados, se amplían las posibles consecuencias interpretativas impulsadas por la imaginación material. Ahora volviendo a lo que se puede activar imaginativamente, cuando el observador-participante se adentra en el espacio configurado y experimenta sus posibilidades sensoriales, podemos decir que la instalación *New Cosmos* permite al observador acercarse a los elementos agua y luz, imprimiendo más profundamente sus *impresiones* y de este modo, amplía la imaginación material que se origina ahí. Aun deberíamos considerar que todo este contexto participativo y experimental, entre obra y observador, indica el uso del aparato filosófico-fenomenológico, una vez que inserta al observador en el proceso del cual emerge el conocimiento empírico, el propio fenómeno como conocimiento, en sí.

---

20 Traducción de autor. (Publicado en 1959 en el Suplemento Dominical Del periódico Jornal do Brasil, sirve como abertura de la 1ª Exposición de Arte Neoconcreto, en el MAM/RJ, en la cual, queda clara la distancia entre el grupo de Gullar y los Artistas Concretos de São Paulo).

Siguiendo en la línea del tiempo y aun quedándose en el marco de la liquidez, ahora ya en 1998, el presente autor realizó una nueva instalación nombrada *Fuente y Vórtice*, (Figura 6), donde vuelve a los elementos agua y luz para proyectar y realizar esta otra instalación cinética.



Figura 06. João Wesley de Souza. *Fonte e Vórtice*, (1998). Galeria Centro Cultural SESC de Copacabana, Rio de Janeiro, Brasil. Elaboración propia, (2014).

En esta nueva instalación, los elementos agua y luz son organizados en el espacio expositivo con la intención de duplicar las formas circulares que ocupan el suelo y las paredes de la galería. De este modo sobran espacios vacíos donde el observador puede caminar y vivir su participación, en la cual su cuerpo está totalmente envuelto y dentro de la propia obra.

Lo que tenemos a primera vista es un espacio suavemente coloreado, un sonido casi imperceptible del agua que chorrea de una fuente azul, al mismo tiempo en que es tragada por un vórtice rojo interminablemente. Siguiendo con nuestro deambular en este espacio, también percibimos una profusión de círculos deformados por la perspectiva, tubos de plástico por donde circulan agua y aparatos electro-mecánicos de bombeo e iluminación. Tal disposición de imágenes con formas circulares, las condiciones del agua que viene de la

fuente y se va por el vórtice, además del hecho de añadir colores que alumbran las cosas, las personas y el espacio, tal configuración espacial nos lleva a conjeturar ideas que se encuentran en las cercanías del origen y del género. Esta instalación expande su complejidad imaginativa e interpretativa, por el uso de una simetría o correspondencia entre las formas que, inevitablemente, nos lleva en dirección a lo dual. Una dualidad que une diferencias y forma parejas. Echamos entonces un vistazo a lo que escribe Gastón Bachelard en *El agua y los sueños*, (1978), sobre esta posibilidad de correspondencia:

*Hay una razón decisiva para ese carácter dualista de la mezcla de los elementos por la imaginación material: esa mezcla siempre es un casamiento (...) Si la mezcla se opera entre dos materias de tendencia femenina, como el agua y la tierra, una de ellas se masculiniza ligeramente para dominar a su pareja. Sólo con esta condición la combinación es sólida y duradera, sólo con esta condición la combinación imaginaria es una imagen real. En el reino de la imaginación material toda unión es casamiento y no hay casamiento entre tres<sup>21</sup>.*

Bachelard (1978: 148).

El encuentro de materiales distintos permite la posibilidad de mezclas, nuevas combinaciones que agrandan el imaginario y las posibilidades interpretativas. Entonces el agua con su liquidez que remite a lo femenino, forma una combinación “posible” con la luz, puesto que la luminosidad estaría, en este caso, asociada al fuego y consecuentemente a lo masculino, haciendo posible, de este modo, la formación de una pareja fructífera que amplía la imaginación material.

Volviendo una vez más, a la cuestión de la *Imaginación Material*, pura y dura, sin recurrir más a ejemplos artísticos, podemos decir que la mezcla entre las cargas semánticas, sean de género o de otras propiedades, que el material agua conlleva, viabilizan una diversidad infinita de posibilidades de

---

21 Traducción de Ida Vitale.

combinatorias, permitiendo la realización de parejas. Casamientos y mezclas que, en última instancia, contribuyen decisivamente para construir la complejidad que el mundo nos presenta.

Poniendo entonces el elemento agua en el centro de referencia imaginativa de un campo de posibilidades formales que este material permite, podemos comprender que el marco de la liquidez, dominado por este elemento, es lo que denominamos de *Campo de Imaginación Material* del agua y de otras liquideces similares.

### 1.3.2 BAJO LA ÉGIDA DE LA TIERRA.

Un segundo elemento de la *imaginación material* es la tierra. Bajo el manto de toda una universalidad imaginativa que este elemento permite, vamos a argumentar la constitución de otro *Campo de Imaginación Material* que agruparía, en teoría, todas las formas que cargan en su significación la posibilidad de poder relacionarse subjetivamente con lo femenino y, por silogismo, con el suelo, el plano de referencia, una cartografía donde los objetos se afirman como cosas significativas, la tierra-madre y su fuerza mítica como lugar de la aparición y alzamiento del sujeto en el mundo. Veamos entonces como Gastón Bachelard reafirma este entendimiento tácito, citando a Erich Neuman<sup>22</sup> en *La poética del espacio* (2000):

*Erich Neumann ha estudiado el sueño de un paciente que, mirando desde lo alto de una torre, veía las estrellas nacer y brillar en la tierra. Brotaban del seno de la tierra. En esta obsesión la tierra no era una simple imagen del cielo estrellado, era la gran madre productora del mundo, productora de la noche y de las estrellas. En el sueño de su paciente, Neumann muestra la fuerza del arquetipo de la tierra-madre, de la Mutter-Erde.*

Bachelard (2000: 51).

La tierra, o la tierra-madre, lugar del origen y del sentido de aparición del sujeto en el mundo, estaría, en teoría, siempre relacionada con términos como brote, aparición y origen. La tierra como material imaginativo recuerda al principio, toda una variedad de términos que nos conlleva a la idea de verticalidad, puesto que nacer es presentarse, aparecer en el mundo es erguirse en él. Aparecer sería entonces, por analogía, existir como cosa que se enraíza en el suelo para erguirse en el espacio, un proceso de ubicación y de alzamiento, o sea la tierra como posibilidad imaginaria, el lugar donde las cosas surgen para

---

22 *Erarios Jahrbuch*, (NEUMANN, 1955: 40-41).

alcanzar el sueño del cielo. Este tránsito imaginativo que empieza en el suelo con voluntad de alcanzar el cielo, una voluntad de aparición y de sueño, constará de un primer abordaje que vamos a hacer, buscando como referencia algunas imágenes de la obra de Constantin Brancusi. En este caso, en vez de presentar inmediatamente una obra cualquier de este artista, vamos empezar con su lugar de origen, su casa (Figura 07), su ubicación primera, su lugar de nacimiento y encuentro con el mundo de las imágenes, empezaremos por sus más fuertes *impresiones*.



Figura 07. Casa-Museo, Constantin Brancusi, Villa de Hobita, Targu Jiu. Rumania.

En este sentido su casa es su universo, su plano de referencia o cartografía que involucra todo un contexto geográfico, cultural y personal. Estas correspondencias analógicas pueden ser verificadas cuando Gastón Bachelard escribe en *La poética del espacio*: “Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es - se ha dicho con frecuencia - nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término”. (BACHELARD, 2000: 28). Lo que veremos a continuación son algunas narrativas construidas teniendo como referencia esta imagen primera del artista, su casa.

Observaremos entonces esta casa específica de este sujeto en particular, enfocando sus elementos formales y significativos. La madera y las piedras de su estructura apuntados como materiales recurrentes. El diseño usado en las tallas de las columnas y los elementos que adornan la cumbre del tejado de la casa, como estructuras formales y significativas que permanecerán en el escenario imaginativo del artista. Intentaremos demostrar que estos ya admitidos como elementos de la *imaginación material* de Brancusi, vuelven a presentarse con frecuencia en sus imágenes posteriores o sea, vamos a apuntar como recorre algunos contenidos de esta imagen primera, buscando admitir su fuerza de referencia, o su actuación como elemento que contamina las configuraciones futuras de este artista.

Vayamos entonces a una conocida obra que el artista va a crear y volver a ella, varias veces a lo largo de su vida<sup>23</sup>. En *El Beso* (Figura 8), la madre y el padre, u figura masculina y femenina, sostenidos por el estable suelo y la durabilidad de la roca, se besan. Aquí, en esta obra, el beso se presenta como el gesto primero, hecho fundador y fecundador de las consecuencias venideras, el beso es el hecho antológico.

---

23 Recordaremos aquí que Constantin Brancusi tiene algunas obras como *El Beso*, el *Pájaro*, *El origen del mundo* y la *Columna* que se van repitiendo a lo largo de su cronología, pero esta repetición siempre es seguida de una simplificación, o sea, a cada repetición la forma se va reduciendo, cada vez más, a su estructura esencial.



Figura 8. Constantin Brancusi, *El beso*, 1916, Museum of Art Philadelphia, Pennsylvania, EUA.

Esta obra, más allá de suscitar una pareja y su cualidad de referencia al acto original, podemos decir que enfatiza una verticalidad, un deseo de alzamiento en relación al suelo que la genera y sostiene. Recordaremos entonces que sostener es la función, de la cual se ocupa la pieza estructural empleada en la arquitectura conocida como columna. La columna es una pieza ambigua, al mismo tiempo en que se ocupa de sostener el peso de la casa, “soportar”, es algo que no deja de expresar verticalidad, “erguirse”, o un deseo recóndito de la *imaginación material*, que liga las bases terrenales firmemente hincadas en el suelo con lo que se desarrolla hacia arriba.

Con idea de comprender la actitud simplificadora en relación a su diseño, que puede demostrar Brancusi, cuando vuelve y repite algunas de sus obras, veamos en este momento La Cabeza (Figura 9). Como podemos percibir, esta versión de la cabeza, tiene una simplificación tan radical, tan reductora, del modo en que se van descartando de los detalles representativos de una imagen del objeto cabeza, en esta reedición avanzada en la línea del tiempo, esta cabeza nos recuerda de lejos la *cosa en sí*. Esta imagen sería más apropiada para suscitar un huevo que una cabeza. En este sentido el huevo, una estructura universal donde es posible insertar la figura de una cabeza, no deja escapar el sentido de origen que nos liga de vuelta a la casa y la tierra-madre del origen.

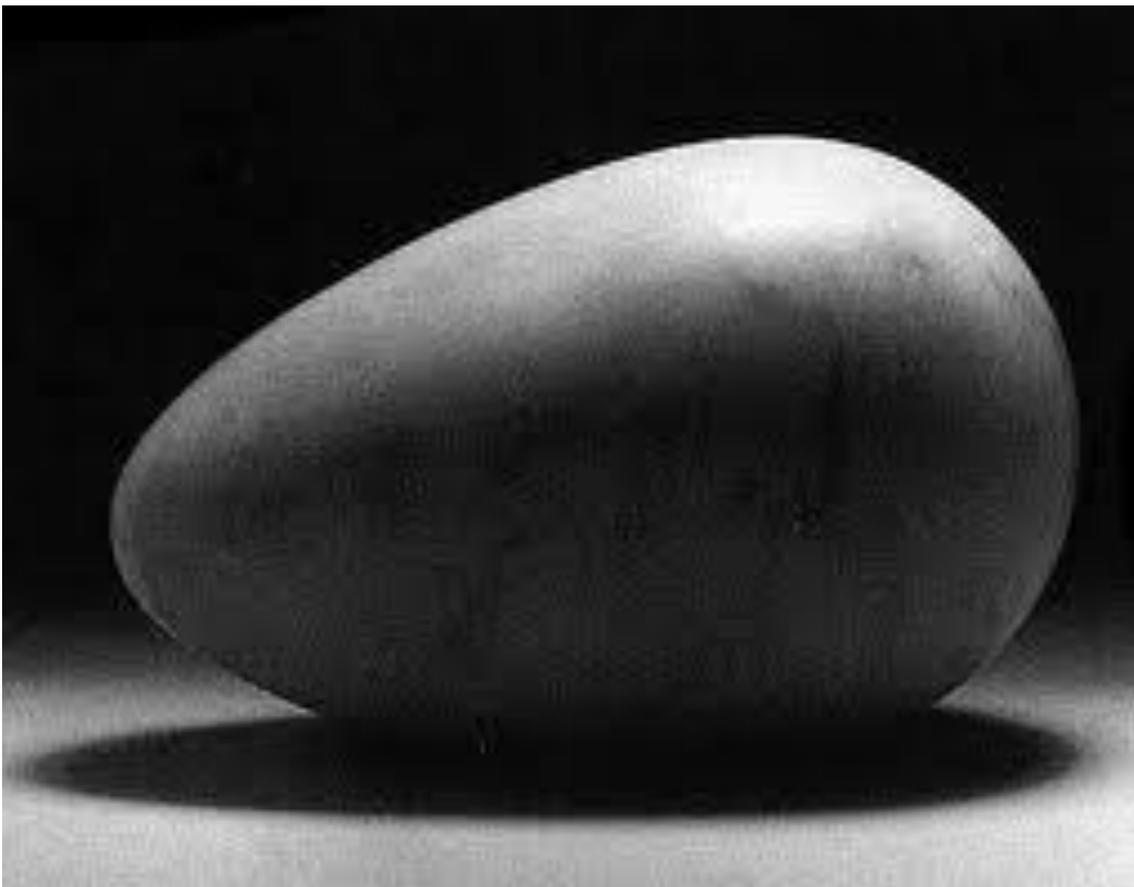


Figura 9. Constantin Brancusi, *El origen del mundo*, 1920. The Museum of Modern Art, New York.

Vayamos entonces a otra obra de este mismo artista que, más allá de referirse a la tierra-madre, acaba produciendo posibilidades hermenéuticas que serán de gran importancia para la Teoría y la Historia del Arte Moderno y Contemporáneo.

El Pájaro (Figura 10) es un ejemplo más que usaremos para enseñar el proceso utilizado por este artista, que en última instancia podríamos considerar como una metodología propia que Brancusi desarrolla “intuitivamente a lo largo de su trayectoria”. De hecho esta obra que se refiere a un pájaro, por su título, es más una consecuencia visual de una costumbre de hacer y rehacer la misma obra una y otra vez, hasta que entre estas idas y venidas, sobre esta misma imagen y su posible significación, su figura, es decir, su diseño se reduce a lo que no permite más reducción, o sea, su metodología de producción, crea una posibilidad de reducir sus objetos a sus esencias estructurales irreductibles.



Figura 10. Constantin Brancusi, *El pájaro, (L'oiseau)*, 1923/47, Fundación Beyeler, Suiza.

Después de estas consideraciones sobre la posibilidad de que un sujeto-artista pueda generar una metodología espontánea de trabajo al mismo tiempo en que se trabaja, vayamos entonces a otro aspecto teórico importante que este artista muestra a través de su obra, cuando, haciendo uso de la expansión imaginativa de su casa ligada a su tierra, Brancusi rompe con una importante tradición del arte, abriendo camino a otra forma de relación entre el objeto artístico y el observador.

En la figura 10, una entre otras muchas versiones del pájaro, reconocemos un tratamiento o uso diferenciado que este escultor hace de la base. Su base ahora no es un simple pedestal donde ponemos la escultura, su base tiene forma y expresión, estaría, en teoría, al mismo nivel expresivo de la escultura que soporta. Esta ausencia de estratificación en la relación entre base y escultura, anula la función primera que la base y el marco tienen en su funcionamiento con las imágenes artísticas, sean ellas planas o tridimensionales. Al insertar una imagen sobre la base de la escultura o en el marco de la pintura, estamos dando a estos objetos, base y marco, la cualidad de actuar como frontera delimitadora, o sea, ellos definen un dentro y un fuera, en los cuales las imágenes están siempre dentro, delimitadas por una frontera que incondicionalmente, pone a los observadores en el lado de fuera. Al apartar y definir una diferencia espacial entre las imágenes artísticas y sus posibles observadores, todo lo que estuviera en este “dentro” sería interpretado metafóricamente<sup>24</sup>, puesto que el observador, desde su “fuera” contempla la imagen a través de una ventana o portal. En este sentido, Constantin Brancusi, aún actuando sin pretensión a través de su *imaginación material tierra-madre*, crea una situación para sus esculturas donde ellas escapan de esta posibilidad exclusiva y culturalmente enraizada de fruición. Aquellas de sus obras que tienen sus pedestales tratados con la misma categoría expresiva que las esculturas que soportan, desmontan las estructuras que definen el espacio metafórico, una vez que rompe con esta separación entre obra y observador. El

---

24 El marco y la base de las imágenes, funcionan como una metáfora de la ventana o pórtico que delimitaban las imágenes en las paredes de los espacios renacentistas. De ahí, su capacidad para construir una lectura metafórica del espacio y del plano.

cuerpo del observador ahora esta insertado en el mismo espacio donde está también la obra. Su observación ya no es más pasiva, el espacio y la imagen son reales, tan reales y pulsantes como su propio cuerpo. De este modo se abre una infinidad de nuevas posibilidades, donde aquel que mira la imagen artística, “también participa” en la construcción de su sentido, abriendo así, todas posibilidades de relaciones fenomenológicas.

Vale aquí recordar que, sin pretender construir nuevos modelos teóricos para el arte, este escultor, a través de su laborioso trabajo nutrido de su *imaginación material*, abre un abanico de posibilidades teóricas e interpretativas que contribuirán al desarrollo, en el futuro, de algunos fundamentos importantes del Arte Contemporáneo.

Siguiendo aun con este mismo artista, vayamos ahora a otra obra de Brancusi (Figura 11) que hincada firmemente en el suelo, se proyecta hacia arriba de forma tan contundente que no se puede dejar de expresar un fuerte deseo de búsqueda del cielo. Veamos como Gastón Bachelard, citando a Henri Bosco<sup>25</sup> apunta en *La poética del espacio*, (2000), esta relación que empieza en la tierra madre con deseo de alcanzar al cielo:

*Así, la casa evocada por Bosco va de la tierra al cielo. Tiene la verticalidad de la torre que se eleva desde las profundidades más terrestres y acuáticas hasta la morada de un alma que cree en el cielo. Dicha casa, construida por un escritor, ilustra la verticalidad de lo humano. Es oníricamente completa. Dramatiza los dos polos de los sueños de la casa.*

Bachelard (2000: 43).

---

25 Henri Bosco (1888 – 1976). Novelista Francés de origen piamontés nacido en Avignon. Sus novelas proporcionan una sensible evocación de la vida provinciana.



Figura 11. Constantin Brancusi, *Columna Interminabile*, 1964, Targu Jiu, Rumania.

Recordamos aquí la similaridad formal entre la columna y esta cita literaria, una regularidad modular y múltiple enfatiza el proceso (es decir, el deseo) de verticalización, de erguirse en dirección a lo infinito del cielo. La torre funciona como un nexo que liga la base terrena al sueño del firmamento azul. La tierra es el elemento donde todo empieza, materia imaginativa permeada de sentido de origen y deseo.

Considerando que la flotación en un ambiente líquido de la vida uterina sería nuestra primera impresión durable, como podemos verificar en Brancusi, a través de sus recurrencias imaginativas, significativas y procesuales, la casa sería nuestro segundo lugar de experiencia, puesto que los contenidos formales y significativos de este espacio, siguen permaneciendo en nuestro imaginario afectando directamente a las imágenes que producimos.

Para presentar otra forma de desdoblamiento imaginativo que la tierra puede suscitar, vayamos a la instalación cinética *Pierre Violet*, (Figura 12), elaborada para una exposición colectiva en Brasil. En esta instalación, una superficie metálica vibratoria, cubierta con polvo de piedra morada, recrea con movimientos lentos, figuras que nos remiten al paisaje en su momento primero, o sea, a su tiempo de nacimiento.

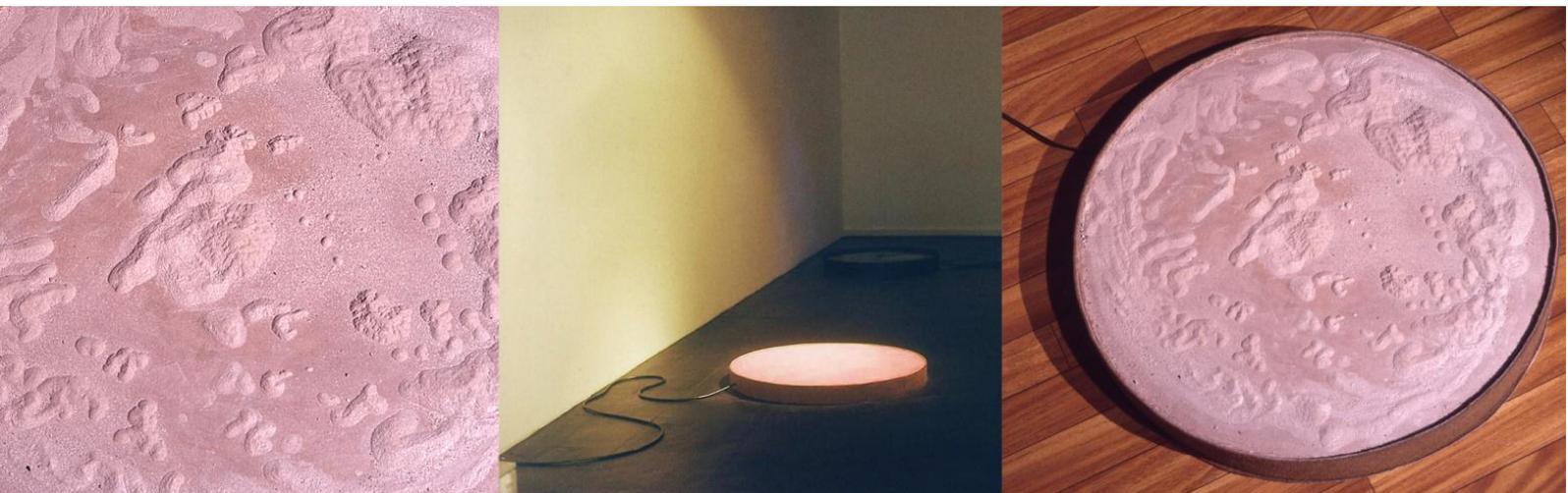


Figura 12, Joao Wesley de Souza, *Pierre Violet*, (1999). Instalación cinética, 300 x 300 x 10 cm, con metal, polvo de piedra y vibraciones electromagnéticas controladas electrónicamente. Exposición Máquinas de Arte, Centro Cultural Itaú, São Paulo, Brasil. Elaboración propia (2014).

Sobre la recreación a escala de ensayo reducido de los fenómenos naturales que estarían en el origen de la formación del paisaje que esta obra presenta, veamos como apunta Frederico Moraes<sup>26</sup> en *Las artes de la máquina / Máquinas de Arte*, (1999):

*(...) El desplazamiento lento y cadencioso del polvo de piedra “sabão” (jabón), como si fuera una simulación miniaturizada en cámara lenta de las erosiones y catástrofes naturales. Como si buscarse crear un nuevo alfabeto y un nuevo lenguaje para la materia, accediendo a la condición de arte, la substancia misma del evento natural. (...)*<sup>27</sup>.

Moraes (1999: 110-115).

Aquí entonces el elemento tierra es usado intencionalmente para evocar el sentido de origen, pero no para referirse imaginativamente al origen de un sujeto, sino para remitir al origen del propio paisaje natural. Montañas miniaturizadas y valles, espacios en negativo y protuberancias en movimiento muy lento, demuestran, en escala de ensayo, como se crea y recrea el propio paisaje. Más allá de evocar la creación del paisaje, otra cuestión que destaca sería la de dos nociones distintas de tiempo. Al tiempo perceptible del movimiento del material que se presenta, se añade, en teoría, el tiempo del propio paisaje que es imperceptible a nuestro mirar, un tiempo tan largo y lejano que ignora la percepción temporal humana, o sea, el tiempo paisajístico o tiempo geológico, por su extensión sobrehumana, puede retroceder tan atrás que la dimensión humana aún no existiría. Un tiempo transcendental en el sentido de que no podría ser sometido al antropomorfismo<sup>28</sup>. Algo que podemos deducir, pero no experimentar, una pura abstracción. En este sentido, el uso del elemento tierra en esta obra permite al observador experimentar visualmente y abstraer el propio concepto de tiempo geológico.

---

26 Frederico Moraes es crítico de arte brasileño y fue comisario de la exposición *Máquinas de Arte*, Centro Cultural ITAU, Sao Paulo, 1999.

27 Traducción de autor.

28 Terminio que designa, el entendimiento sobre objeto del mundo natural, centrado en la referencia del ser humano. Por tanto contaminado por esta condición específica.

En nuestro corto estudio de casos que atraviesan el elemento tierra y su *imaginación material*, vamos a recurrir a otra obra que no tiene la tierra como condición material primera, pero que mezcla o combina distintas cargas semánticas de origen material. Tiene la tierra como soporte y origen para el deseo metafórico de acceder al cielo. Volviendo a la casa-torre evocada por Bosco que liga los polos tierra y cielo, la instalación lumínica *Ascensión en San Juan de Dios* (2013) (Figura 13) hace uso de la luz para construir una imagen-objeto donde, una vez que la función de escalera del objeto es negada por la debilidad de las bombillas fluorescentes, como entendimiento más inmediato de esta desfuncionalización, solamente nos resta el sentido de ascensión y trascendencia.



Figura 13. Joao Wesley de Souza, *Ascensión de San Juan de Dios*, (2013), instalación con bombillas, luz y estructura de madera, presentada en el Colegio de Arquitectos de Granada, COAG, España. Elaboración propia (2014).

Una escalera que no sirve para subir, si no para imaginar algo que se eleva basado en la referencia de suelo, indica una posibilidad imaginativa de la tierra-madre. Como la luz puede ser considerada algo casi inmaterial, aquí tenemos un buen ejemplo de cómo puede ser tramposa e indirecta la *Imaginación*

*Material.* Para combinar la tierra con su sentido más básico de origen y de aparición, todo tiene validez cuando se trata de saciar el deseo de vivir y soñar.

Una vez vistas estas imágenes, en las cuales el elemento tierra actúa como dinamizador de múltiples consecuencias imaginarias, podemos decir que este material, cuando directa o indirectamente se muestra presente en una composición artística, atrae hacia sí las principales posibilidades de significación hasta aquí demostradas. En este caso, cuando podemos agrupar una gran variedad de imágenes artísticas centradas en la tierra como elemento dominante, podemos decir que estamos delante de un *Campo de Imaginación Material de la Tierra.*

### 1.3.3 EL FUEGO COMO TRANSCENDENCIA MATERIAL.

Para intentar delimitar el importante campo de imaginación material que se refiere al elemento fuego, vamos a empezar considerando la universalidad imaginativa que esta consecuencia de la materia en combustión es capaz de extraer de la profundidades de nuestra *memoria atávica*. Veamos como Gaston Bachelard en *A chama de uma vela*. (1989), apunta una sutileza del fuego, visto a través de la imagen de una llama:

*La llama nos lleva a ver de primera mano: tenemos miles de recuerdos, soñamos todo a través de una personalidad de una memoria muy antigua y, además, soñamos como todo el mundo, recordamos como todo el mundo recuerda – Entonces, siguiendo una de las leyes más contantes de la fantasía delante de la llama, el soñador vive en un pasado que ya no es únicamente suyo, en el pasado de los primeros fuegos del mundo<sup>29</sup>.*

Bachelard (1989: 11).

La llama como consecuencia sutil del fuego, en su natural estratificación, permea el *inconsciente colectivo*<sup>30</sup> del hombre y alarga su complejidad interpretativa. De este modo, la tríada, materia, fuego y llama, desemboca en otro desdoblamiento conceptual que Bachelard define como *instinto de verticalidad* implícito en la llama, que se ubica en la cumbre de este proceso. Para ilustrar este deseo de transcendencia implícito en la combustión de la materia, vamos a elegir un artista del contexto contemporáneo para demostrar estos posibles niveles de significación.

---

29 Traducción del autor.

30 Este concepto fue definido por Carl Gustav Jung, como podemos observar en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, (Von den wurzeln des bewusstseins): “He elegido la expresión “colectivo” porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son *cum grano salis*, lo mismo en todas las partes y en todos individuos”. (JUNG, 1970: 10).

En 2005, la artista brasileña de origen chino, Chang Chi Chai presento una instalación intitulada *Diáspora* (Figura 14) que tendría como inicio una acción performático donde ardía el fuego de la pólvora. Consistía en prender fuego a un rastro de pólvora que reafirmaba, al mismo tiempo en que ardía, una cartografía pre dibujada sobre una superficie metálica. Como resultado final teníamos un mapa quemado y una memoria de esta acción en vídeo.



Figura 14. Chang Chi Chai. *Diáspora*, 2005, (Série Fronteiras), *Performance - Instalação*. <http://www.transitos.zip.net> [6 de abril de 2014].

Esta artista en su instalación, más allá de tocar en su cuestión personal del sujeto que es, por causas políticas, obligado a vagar por la superficie del planeta buscando abrigo y su propia supervivencia, hace arder el fuego e inevitablemente surgir de las llamas contenidos imaginativos que trascienden a la materia original. La pólvora en su imaginación material es China, algo que recuerda su lugar de origen y punto de partida, su *casa*. Veamos como Gastón Bachelard apunta, una vez más, en *A chama de uma vela*. (1989), la duración del impulso a la verticalidad que la llama conlleva, a pesar del sentido espectacular de fuego que arde, dominando nuestra atención en su primer instante:

*La llama es una verticalidad habitada, todo soñador de la llama sabe que la llama está viva. Ella garantiza su verticalidad por medio de los reflejos sensibles. Incluso cuando un incidente de combustión viene a perturbar el impulso cenital, ella reacciona rápidamente*<sup>31</sup>.

Bachelard (1989: 61).

Esta perduración del sentido *vertical* de la llama bajo la acción de un fuego que arde en un camino de pólvora, incluso cuando solamente resta el rastro físico y el recuerdo videográfico de la llama, seguiría siendo el contenido duradero de esta obra. De hecho, la imagen de la llama nos permite una lectura que flota sobre el carácter mundano de su diáspora, añade a su deambular sobre la horizontalidad de la superficie de la tierra algo cenital. La presencia vertical e imaginativa de la llama perdura incluso cuando acaba de arder el fuego y el humo de la pólvora se esfuma en el aire. Tal tensión entre la banalidad cotidiana del mundo material y un deseo sublime de elevación, la podemos verificar cuando Gastón Bachelard escribe en *A chama de uma vela*. (1989), “*La fantasía de altura alimenta nuestro instinto de verticalidad, instinto realzado por las tareas de la vida común, de la vida vulgarmente horizontal*”<sup>32</sup>. (BACHELARD, 1989: 60). De este modo, podemos decir que Chang Chi Chai, usa el fuego para purificar su incesante búsqueda de un lugar habitable, el uso de este elemento y su llama vertical busca el cielo y termina librándola del peso de una mundanidad impuesta por su caminar.

Sin abandonar aun este elemento, vamos ahora aun otro artista que construyó un objeto metafórico (Figura 15) que, en última instancia, suscita energía, cosa que podemos decir que tiene en su raíz el fuego. Joseph Beuys en su *Capri Battery* (1985) intenta ligar el color amarillo de una bombilla encendida por una pila a un limón real, para aludir a la luminosidad y energía del Mediterráneo.

---

31 Traducción del autor.

32 Traducción del autor.



Figura 15. Joseph Beuys, *Capri Battery*, 1985. Bombilla con toma de corriente, en caja de madera; limón. [www.nationalgalleries.org](http://www.nationalgalleries.org) [6 de abril de 2014].

Beuys deliberadamente hace uso de una trampa visual para que, en esta configuración metafórica, se logre suscitar indirectamente la isla de Capri, un sueño mediterráneo de luz y calor, interpretado y presentado por su modo de recepción y entendimiento artístico. De este modo, una vez más, nos es posible acceder al elemento fuego, puesto que se ubica en el origen de esta estructura imaginaria. El amarillo, la bombilla y el limón común en la isla de Capri, vibran en la misma frecuencia para transmutar palabras y conceptos, es decir, luz, energía y calor se unen para permitir la *imaginación material* de un “fuego” que arde subjetivamente en sus fundamentos.

Sin salir exactamente del marco de las posibles relaciones subjetivas del arte con el elemento fuego, vamos a observar una escultura y una instalación que exploran la luz en el sentido del *instinto vertical* apuntado por Bachelard.

En Remolino (Redemoinho), 2007, (Figura 16), una copia literal en *fiberglass* de un agujero esculpido, a lo largo de años y siglos por la erosión del agua en la roca de un río, se añaden otros posibles entendimientos, cuando es iluminada e intencionalmente dispuesta en un espacio expositivo.



Figura 16. Joao Wesley de Souza, Redemoinho, 2007. Escultura en fiberglas y pan de oro, Espaço Universitario Galeria de Arte, Vitoria, Brasil. Elaboración del autor (2014).

Esta obra es presentada como una escultura instalada en una pared, donde se puede percibir el desplazamiento del objeto de su posición original y el brillo metálico del pan de oro, que alude a la luz y consecuentemente al fuego. En este caso, Gastón Bachelard apunta la luz como el ápice de una estructura estratificada que tiene como antecedentes la llama y el fuego. Veamos como escribe en *A chama de uma vela*. (1989), “*La luz, entonces, es el motor verdadero que determina el ser ascensional de la llama*”<sup>33</sup>. (BACHELARD, 1989: 65). Una referencia que nos permite comprender entonces esta imagen como una presencia visual donde es posible reconocer los elementos

---

33 Traducción del autor.

culminantes de un proceso imaginativo ascensional, que puede empezar cuando miramos un agua ausente de un remolino vacío y reluciente.

Sobre esta misma imagen, volveremos ahora a la posibilidad de admitir una mezcla, o sea, un casamiento posible entre diferentes elementos de la *imaginación material*, agua y fuego. Es decir, el agua, aquí comprendida como un elemento pasivo y femenino que se ubica en el origen de este proceso constructivo, conlleva al fuego, su opuesto, masculino y vertical. Un deseo de ascensión que no se aleja del sentido del fuego y de la llama, también puede ser aludido cuando consideramos el desplazamiento del agujero de su horizontalidad original, hacia otra posición que conlleva a una clara intención de verticalidad. Saltar del piso del espacio expositivo a la pared es cambiar de posición y sentido. Algo que se eleva del suelo buscando erguirse en el espacio, es algo que abandona la humedad acuática original para acceder a una condición de energía luminosa de la llama y del fuego.

Podemos decir que esta configuración visual es una combinación posible de la *imaginación material*, puesto que ni la condición original del elemento agua ni el deseo ascensional luminoso, son totalmente negados en lo que permanece y sigue como imagen artística.

Vayamos ahora a una instalación que hace uso de dos elementos distintos de la *imaginación material*, la tierra y el fuego, siempre que, en este caso, consideremos la luz como la forma transcendente del fuego y la arena como una entre las varias posibilidades formales del elemento tierra.

En Tropical Light (2010 - 2013) (figura 17), una instalación dispuesta en la horizontalidad del piso del espacio expositivo, hace uso de arena y luz para relacionar la mundanidad inmediata y habitable de la tierra con su contrario, o sea, con la transcendencia y abandono de este origen, delante a un deseo de verticalidad luminosa.



Figura 17. Joao Wesley de Souza, *Tropical Light*, 2010. Instalación con arena y luz, Palacio Anchieta, Vitoria, Brasil. Elaboración del autor (2014).

La luz en esta instalación escapa por entre las grietas de los dibujos hechos por una mano que, al dibujar, la libera de su prisión material y horizontal. Para aclarar esta relación entre la presencia de la luz como elemento trascendente del fuego y de la condición material que estaría en el origen del propio fuego, vamos a observar una reafirmación de esta posibilidad interpretativa de la *imaginación material*, cuando Gastón Bachelard escribe citando a Novalis<sup>34</sup>, una vez más en, *A chama de uma vela*, (1989):

*(...) para Novalis la idea de luz debe explicar la acción anterior del fuego. El fragmento de Novalis sigue: "La luz es el genio del proceso del fuego" (Licht ist der genius der feuerprozesses). Declaración clave para una poética de los elementos materiales, ya que la primacía de la luz quita del fuego su poder de sujeto absoluto. El fuego solamente logra su verdadero sentido, en el término de un proceso en el cual se vuelve luz, cuando en los tormentos de la llama, es liberado de su materialidad<sup>35</sup>.*

Bachelard (1989: 64).

34 Novalis, Georg Friedrich Philipp von Hardenberg, (1772 - 1801), poeta alemán del primer Romanticismo.

35 Traducción del autor.

Considerando esta cita, se puede deducir que tenemos una estructura piramidal e estratificada donde la luz estaría en la cumbre y la materia en la base. El fuego y la llama serían, en esta figura, los elementos intermedios de este proceso de verticalidad propio de la *imaginación material*.

Después de estas consideraciones construidas sobre estas imágenes y sus posibles nexos con los contenidos semánticos del fuego, cabría aun decir que las configuraciones visuales que no tienen la presencia física y directa del elemento fuego, pueden contener sus condiciones sublimes, no solo en lo que se refiere a la llama y a la luz, sino también en última instancia no dejan de expresar su fuente original, el fuego que arde y transforma la materia. O sea, que la luz ubicada en la cumbre de la llama conlleva al fuego y a su último fundamento, la materia que se transmuta generando todas estas posibilidades imaginarias.

A este conjunto de imágenes que logramos organizar alrededor del fuego, que pueden hacer uso de cualquier medio expresivo como soporte, que tienen esta substancia imaginativa en su origen procesual, o incluso que presenten, aludan, o susciten a este elemento con frecuencia, lo llamamos *Campo de Imaginación Material del Fuego*.

#### 1.3.4 LA LEVEDAD DEL AIRE.

Después de deambular sobre los tres elementos iniciales, el agua, la tierra y el fuego, vamos ahora a un cuarto y último material, el aire. Este último elemento de la imaginación material de Bachelard viabiliza, a su vez, un *Campo de Imaginación Material* diferente. Tal distinción ocurre por su poca expresión material, es decir, por su especificidad imperceptible a nuestra mirada inmediata, puesto que solamente es percibido por los sentidos extra-visuales, o sea, por el tacto, el olfato y también a través del rastro que su movimiento deja sobre los demás objetos, permitiéndonos reconocer la existencia de esta materialidad sutil e invisible.

Para acercarnos a este elemento evasivo que siempre estará intentando escapar a nuestra percepción visual, empezaremos por la relación que este elemento permite construir con las ideas de rarefacción y levedad. Sobre esta calidad de poco peso que permite la flotación y el vuelo, veamos lo que Gastón Bachelard escribió en *El aire y los sueños*, (1958): “(...) *El sueño del vuelo es para algunos una reminiscencia platónica de un sueño muy antiguo, de una levedad muy antigua. (...)*”. (BACHELARD, 1958: 178). Siguiendo este deseo de verticalidad que este material suscita, implícito en su *vuelo*, que se eleva flotando sobre todas las cosas, vamos a mirar e interpretar una obra de un artista del ámbito de la cultura contemporánea que hace uso de este material para enfrentar el problema de la invisibilidad del aire y su carga semántica ligada al sentido ascensional y de levedad. Pero antes de esto, veamos como Gastón Bachelard citando a Shelley<sup>36</sup> en *El aire y los sueños*, (1958), reafirma esta transcendencia universalizante a la que el aire alude:

---

36 Percy Bysshe Shelley. (1792-1822). Escritor inglés, ensayista y poeta romántico.

*Shelley es verdaderamente el feliz poeta del aire y de la altura. La poesía de Shelley es el romanticismo del vuelo. Ese romanticismo aéreo y volador presta alas a todas las cosas de la tierra. El misterio pasa de la substancia a su atmosfera. Todo conspira para dar al ser aislado una vida universal.*

Bachelard (1958: 69).

De hecho, esta flotación material eternamente volátil del aire planeando sobre las cosas del mundo inevitablemente nos conlleva a una dirección ascendente, y en este sentido, abandonar el plano de referencia de la superficie terrenal es desear el cielo, ilusionarse con tocar las estrellas. Considerando entonces la atmosfera del cielo como un lugar común y que permea todo nuestro hábitat, se puede admitir la posibilidad de universalización contenida en este deseo de vuelo ascendente.



Figura 18. Anish Kapoor. *Ascension (Red)*. Museo Guggenheim Exposición de primavera, 2009. Intervención en el museo.

De vuelta a nuestro caso de producción artística que relaciona el aire con sus posibilidades imaginarias y subjetivas, vayamos ahora a un primer ejemplo. El artista británico de origen indio Anish Kapoor en su instalación cinética *Ascensión (Red)* (figura 18).

Para tornar visible esta configuración visual, hace uso de humo o de polvo coloreado. En el caso de esta versión de esta instalación que realizó en el Guggenheim de Nueva York, fue usado el polvo de color rojo para denunciar la presencia del aire y para forzar también su percepción. Cabe recordar aquí como nos impresiona la forma de un tornado invertido, que se presenta controlado y debidamente contenido en el espacio expositivo. Es como si este artista estuviera intentando demostrar la posibilidad de dominar y disfrutar visualmente una de las furias de la naturaleza, el aire en su comportamiento más agresivo cuando es reconocido en la forma de un tornado.

Más aún, al contrario que el tornado que toca la tierra con su acción destructiva, una fuerza que baja del cielo sobre nuestras cabezas como un castigo celeste, esta furia controlada de Anish Kapoor, su tornado invertido, torna explícito un deseo de ascensión. Una gran masa de humo rojo que vuela contorsionándose sobre sí misma, continua irguiéndose y estrechándose, en una demostración cabal de que la fuerza gravitacional de la tierra, como la fuerza natural de la gran madre (*erde*), siempre intenta impedir este deseo de vuelo, el ímpetu de trascender al mundo y tocar el cielo.

El aire para Anish Kapoor, es un elemento que a pesar de suscitar la flotación y el vuelo, sirve también como soporte material para enfatizar el abandono del plano terrestre, sirve perfectamente para expresar convenientemente su idea de *ascensión* como podemos observar en lo literal de su título.

Vayamos ahora a otra instalación cinética que también se refiere al aire, en el sentido literal y subjetivo, pero que en última instancia se concentra en la idea de una casi inmaterialidad del elemento. En *Lleno de aire*, 1992-2013 (Figura 19) un espacio vacío, o lleno de aire, como enseña su título, es dibujado en el espacio cuando una línea de goma entra en movimiento, accionada por un motor, girando alrededor de su propio eje.

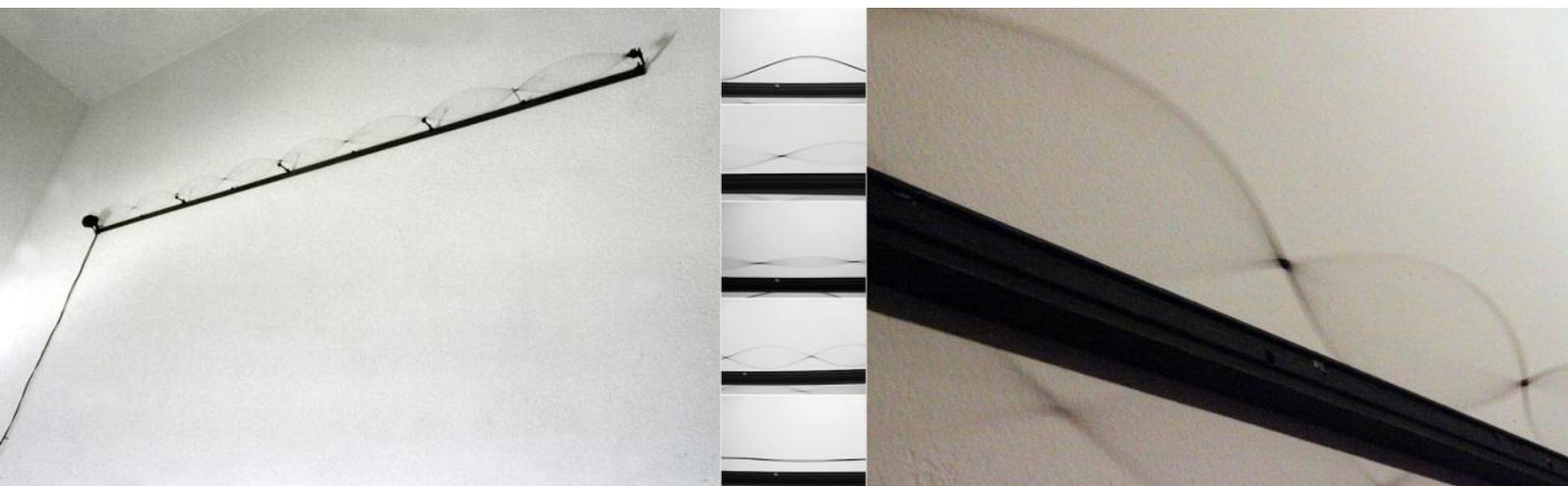


Figura 19. Joao Wesley de Souza, Cheio de ar / Lleno de aire, 1992. Instalación cinética, Galería de arte UFF, Niterói, Brasil. Elaboración del autor (2014)

Un sistema serial modulado es construido a través del movimiento, estabilizando formas ojivales de modo permanente. El suave dibujo en el espacio, en cuanto funciona el motor permanece pero, como toda instalación cinética está directamente ligada al movimiento, solamente existe la imagen con la fuerza de la máquina, cuando el sistema de movimiento es apagado, todo es suspendido, y las ojivas desaparecen. De vuelta a la parálisis, lo que sucede es una sencilla línea de goma que reposa parada y en silencio.

Alejándonos un poco más de la pura idea de movimiento y del dibujo en el espacio, esta instalación aun nos permite hablar de un vacío, puesto que el espacio que se ve es un vacío lleno de aire, pero no perceptible sin la ayuda del contorno producido por la línea de goma negra oscilando, o sea, todo un esfuerzo artístico para presentar el aire con un casi nada.

Hablando sobre la posibilidad del uso del aire para provocar un acercamiento de “*La nada*”<sup>37</sup> la dos obras que presentamos y comentamos terminan simultáneamente en este marco. Veamos esta relación con el objetivo Nihilista que Gastón Bachelard hace en *El aire y los sueños*, (1958):

*En el reino de la imaginación, el aire nos libera de las ensoñaciones substanciales, íntimas, digestivas. Nos libera de nuestra adhesión a las materias: es, pues, la materia de nuestra libertad. A Nietzsche el aire no le trae nada. No le da nada. Es la inmensa gloria de una Nada.*

Bachelard (1958: 170).

El aire y sus posibles configuraciones visuales, cuando son observadas con un cierto cuidado, resultan tan leves y tan inmateriales que estarían siempre al borde de la nada. Una nada que flota, elevada en el aire, sobrevolando todas las cosas demasiado terrenales.

En suma el aire es una verticalidad más. Referirse al aire es hablar de una levedad que nutre el deseo de verticalidad involucrado en el sueño del vuelo. Tocar la temática que contiene las ideas de poco o casi nada es la consecuencia más inmediata que logran las obras de arte que hacen uso de este vaporoso elemento. Al explorar los desdoblamientos imaginativos que este material permite, agrupando una variedad de imágenes, que podrían sostenerse sobre cualquier tipo de soporte, y que permanecen alrededor de esta forma específica de *imaginación material*, podemos decir que estamos organizando el *Campo de Imaginación Material del Aire*.

---

37 Consideremos aquí una sencilla definición de este término, tan querido para el Nihilismo, escrita por Franco Volpi en *El Nihilismo*, (2005): “*Como una primera definición indica, aunque sólo sea por respeto a la etimología, el nihilismo - de nihil, nada- es el pensamiento obsesionado por la nada*”. (VOLPI, 2005: 16)) Traducción Cristina, I. Buenos Aires: Editorial Biblos.

#### 1.4 LOS CAMPOS DE IMAGINACIÓN MATERIAL COMO ANTECEDENTES.

Una vez definido, de modo pausado y extenso, el concepto de *Imaginación Material* nutrido por algunos textos de Gastón Bachelard, consecuentemente también definimos, silogísticamente, el concepto de *Campos de Imaginación Material*. Es decir, hacemos una adecuación terminológica oportuna de la *Imaginación Material*, de la que nos apropiamos para el reto de esta tesis. Ahora vamos a reubicarnos nuevamente en el plan general de esta disertación ensayística.

A grosso modo, de pronto, podemos decir que los *Campos de Imaginación Material* son cosas que el artista pre-académico puede poseer porque su conjunto de obras producidas intuitivamente a lo largo del tiempo se lo permite, pero él no sabe organizar estos campos imaginativos con la profundidad que el referido término necesita. En el contexto de la *Imaginación Material* y de sus posibles Campos, el artista visual “aún” no accedió al modo del conocimiento discursivo, propio del ambiente académico de las escuelas de Arte. Entonces, poseer algo que si puede sentir, pero que no logra expresar con una inteligibilidad discursiva, es la problemática en que se ubica el artista visual en el momento en que busca, por primera vez, una escuela de Arte. Veamos como Johannes Hessen apunta este problema cuando escribe en su *Teoría del Conocimiento*, (1925), intentado distinguir entre lo que es objetividad y lo que es la validez discursiva del conocimiento:

*Lo que singulariza la certeza intuitiva es, precisamente, que no puede ser probada de un modo lógicamente convincente (discursivo), universalmente válido, sino que sólo puede ser vivida por el sujeto que intuye (...).*

Hessen (1925. 114).

O sea, llegamos a la Academia de Arte poseyendo todo un “saber” de naturaleza tácita al que nuestro propio trabajo posibilitó acceder subjetivamente, pero tal contenido es difícil de ser presentado y sostenido discursivamente.

Centrados en estas consideraciones, o en esta problematización que, de hecho, requiere para sí una metodología específica, podemos entonces admitir que los antecedentes de esta tesis estarían permeados, o se entrelazan, con la formulación del concepto de *Campos de Imaginación Material*. Argumentamos que esta “noción”, este entendimiento, sobre este modo de conocer centrado en la experiencia, en teoría, se fundamenta o es logrado subjetivamente por el sujeto al toparse con la necesidad de mapear su producción visual, muchas veces una condición que empieza a ser necesaria cuando ingresa en la Academia de Arte. Tal dificultad adaptativa existente en el tránsito del conocimiento tácito del sujeto, dentro del marco académico puede, en teoría, ser disminuida cuando organizamos sus *Campos de Imaginación Material*. Es decir estos campos, ahora presentados como vórtices conceptuales, generados a través del reconocimiento de recurrencias imaginarias de cada sujeto, pueden ser comprendidos como propios del hacer artístico adaptado al ámbito de la Academia. De este modo surge la intención de presentar la definición de estos campos imaginativos como algo que precede al marco de la teorización académica, de ahí, su condición de antecedentes.

El conflicto y roces entre lo que se puede sentir y lo que no se puede decir, es la problematización inicial que esta tesis propone como un comienzo centrado en la definición del concepto de *Campos de Imaginación Material*.

## CAPITULO 2 CONSIDERACIONES SOBRE EL SUJETO VIAJERO

Una vez que verificamos el concepto de *Imaginación Material* y como se constituyen los *Campos de Imaginación Material*, vayamos ahora a otra cuestión que también atraviesa el sujeto como *soporte* – en cuanto el lugar de la memoria - y también como *medio fenomenológico* del conocimiento empírico.

La condición de movilidad permanente en el espacio-tiempo y las huellas que esta experiencia imprime en el imaginario del sujeto nos conlleva al adjetivo *Viajero*. Esta cualidad del sujeto toma relevancia en nuestra tesis debido al hecho de que es en esta dinámica experimental donde su imaginación recibe las impresiones oriundas del *trato*, del cuidarse, o del *estar-ahí-en-el-mundo*.

Es en este caminar por la vida donde el artista visual, nuestro sujeto en cuestión, va a impregnarse de la realidad circundante, su *Umwelt* físico-cultural inmediato, para producir sus imágenes que, más adelante, se constituirán en los elementos significantes de sus posibles *Campos de Imaginación Material*. Es decir, es en esta cualidad *viajera* del sujeto, en la cual se forman los contenidos, donde nuestra *Metodología Prospectiva* va dedicarse a revelar y organizar. Después de haber comprendido esto, debemos observar algunas cualidades que ayudan a definir el término *Sujeto Viajero*.

## 2.1 EL CAMINAR TURISTICO COMO UN MODO DE VIAJAR

Una vez considerada la relevancia del caminar, como modo donde el sujeto experimenta y forma una de las bases de su imaginación, vayamos a una primera condición que afectaría, en teoría, a nuestro Sujeto Viajero. Es decir, viajar como un turista conlleva un riesgo de apropiación alienante<sup>1</sup> del hecho de caminar. O sea, reducir su viaje al simple contraste entre lo exótico y lo banal<sup>2</sup>, le impone una alienación en relación al presente y al futuro del camino que se está recorriendo, es decir, al mirar solamente lo exótico del camino conlleva a una charla sobre el pasado. Veamos cómo apunta a este problema Martin Heidegger en *El Concepto de Tiempo*, (2014):

*A título de haber-pasado, descubre mi Dasein en cuanto súbitamente no estoy más ahí: súbitamente no estoy más ahí junto a éstas y aquellas cosas, junto a éstos y aquellos hombres, junto a estas vanidades, estos subterfugios y esta parloteria (Gerede). El haber-pasado desbanda todas las familiaridades (Heimlichkeiten) y ocupaciones, el haber-pasado se lleva consigo todo la nada.*

Heidegger (2014: 13).

Sobre este viajar que solamente expropia el camino sin vivirlo, que no se ocupa del *cuidar* que el *trato* demanda, que solamente busca recorrer exotocidades, (formales, objetuales, materiales y de significación) y para introducir un

---

1 El viajero turístico en su caminar diletante, preocupado en obtener cosas e imágenes para presentar en el futuro, no vive su “viaje” ni se ocupa del *trato* (vivir y cuidar) con el camino, que es su objeto. Tal riesgo puede ser observado cuando Heidegger apunta en *El Concepto de Tiempo*: “*Toda habladuría (Gerede), aquello en lo que ésta se entretiene, toda agitación, toda ocupación, todo bullicio y toda correría se desploma. No tener tiempo significa arrojar el tiempo en el mal presente de la cotidianidad*”. (HEIDEGGER, 2014 [1924]: 14).

2 Recordamos aquí que la conjunción de los términos *banal* y *exótico*, podría conllevarnos directamente al concepto de *antropomorfismo*, puesto que son instrumentos intrínsecos del último.

probable proyecto artístico a ser presentado en el futuro, lejos y alienado de esta realidad, comprendemos que es inutilidad viajera. Usamos este término porque el producto que este viajero presenta de su “viaje” ignora el camino por completo, sirviendo este hecho visual y textual solamente a las cuestiones particulares de este *tipo* de sujeto viajero. En este sentido vayamos a un ejemplo contemporáneo que apunta con exactitud a este problema.

El artista Fabrizio Plessi, oriundo del conocido Arte Povera italiano, presentó en 1986 en el Museo Ludwig en Colonia, Alemania, y más adelante en otras instituciones artísticas, la videoinstalación *Bombay- Bombay* (Figura 20):



Figura 20. Fabrizio Plessi. (1986 - 1995) *Bombay, Bombay*. Videoescultura, 60-480-260 cm. [www.pixabay.com.es](http://www.pixabay.com.es) [www.yachtonline.it](http://www.yachtonline.it) [03 de junio de 2014].

Esta videoinstalación hace uso de una escultura de hierro que abriga pantallas de televisión que presentan imágenes en video de un agua que escurre indefinidamente. Asociada a esta escultura que simula formalmente las lavanderías públicas de Bombay, donde el referido artista estuviera viajando, fotografiando y dibujando algunos tejidos de algodón retorcidos, se hace alusión a las ropas que son lavadas en este lugar de referente.

Este artista, más allá del mérito de haber sido un pionero en las videoinstalaciones, en este trabajo específico que tiene como principio un viaje a Bombay, demuestra la actitud de un viajero que no se conecta al camino, es

decir, al objeto, actuando como un paseante que colecciona exotismos para que, una vez expropiados, sean utilizados en sus proyectos y particularismos de artista viajero. En este caso queda claro que no hay conexión, es decir *trato*, entre el artista y este lugar. Bombay es, en este caso, solamente un objeto más de expropiación al estilo europeo-colonialista, replicado ahora bajo el manto condescendiente del Arte Contemporáneo. Bombay es una ubicación “*interesante*” más para ver y captar imágenes “*impresionantes*”. Esta actitud demuestra una cualidad extrema del sujeto viajero que hace del camino-viaje, apenas un motivo más para hablar de lo que *ha pasado*, para construir una instalación más de discurso vacío, *Gerede*, como apuntó Heidegger.

Esta visible indiferencia con el objeto, en este no hacer caso del *trato*, nos conlleva a mirar sospechosamente esta obra más como una imagen paparazi<sup>3</sup> que como otra cosa. No importa si la princesa Diana está muriendo<sup>4</sup>, o no, o incluso si los indios de Bombay siguen con problemas, o no, en el momento de la captura de la imagen, lo que vale es solamente la captura de este momento-noticia. La vida en sí es solamente un detalle más, transitorio, en este juego de desplazamiento de sujetos e imágenes.

Este ejemplo, este tipo de sujeto viajero, vale para alertarnos sobre una necesidad de una ética mínima para viajar, o sea, producir imagen tras imagen, a cualquier coste, tiene sus riesgos críticos.

---

3 Terminó de origen italiano usado para definir a los fotógrafos reporteros que persiguen personas famosas objetivando obtener imágenes para nutrir los periódicos sensacionalistas.

4 Los paparazis seguían fotografiando mientras la princesa Diana y su novio sangraban hasta la muerte, no les socorrieron, pero si les fotografiaron en sus últimos momentos de vida.

## 2.2 EL VIAJERO INVESTIGADOR

En oposición a la actitud del sujeto viajero que apuntamos anteriormente, en el otro lado de esta misma esfera estaría otra artista del contexto cultural contemporáneo que también hace uso del viaje, pero de un modo distinto, donde será perceptible para nosotros una clara intención en profundizar en una conexión experimental con el objeto. Haciendo uso del desplazamiento del sujeto a una ubicación específica, un punto real en la cartografía del mundo, su proyecto artístico en este caso, en principio objetivaría extraer una interpretación, es decir, una fricción hermenéutica soportada por una configuración visual realizada *a posteriori*, centrada en esta experiencia.

Sin pretender comprender toda la obra de esta artista, vamos a referirnos a un proyecto específico que ella había realizado para producir la instalación que fue presentada en la Bienal de São Paulo en 1991. Ann Hamilton<sup>5</sup> para realizar estas instalaciones, planteó un proyecto que demandaba tres meses de inmersión del sujeto (ella) en un determinado objeto, o sea, debería vivir un periodo en un pueblo de pescadores en el litoral de Santa Catarina, al sur del Brasil, para después realizar su obra centrada en esta experiencia con este sitio específico. Antes de seguir con el abordaje de esta cualidad viajera del sujeto, veamos como apunta Gary Shapiro en *Earthwards - Robert Smithson and Art After Babel* (1995), su definición del ya conocido concepto *Site Specific*, planteado por Robert Smithson en los años sesenta:

*El concepto dialéctico entre el site (la fuente del material o el lugar de una alteración física de la tierra) y el nonsite (su paralelo, o representación en la galería)<sup>6</sup>.*

SHAPIRO (1995: 02).

---

5 Ann Hamilton. (1956) Lima, Ohio, EUA. Artista multimedia, que actúa en el sistema de Arte Contemporáneo, conocida por sus instalaciones a gran escala.

6 Traducción del autor.

Una vez conscientes del campo conceptual, el *Site Specific*, donde se inserta e imparte el proyecto artístico de Ann Hamilton, volvemos entonces a su modo viajero. Totalmente insertada en este fragmento cultural, digamos en esta cartografía, la artista vivió ahí durante algún tiempo. Fue a la misa en una antigua capilla barroca, presenció la construcción de un barco pesquero y también visitó una mina de carbón en la frontera con Rio Grande do Sul, otra provincia vecina. Después de esta experiencia de inmersión que nos recuerda, en muchos aspectos, la descrita por Levi Strauss cuando hablaba del método de impregnación e interpretación para el abordaje del objeto de estudio antropológico, Ann Hamilton una vez impregnada de la imaginación material de este lugar, construyó su propuesta visual para la Bienal, (Figura 21).

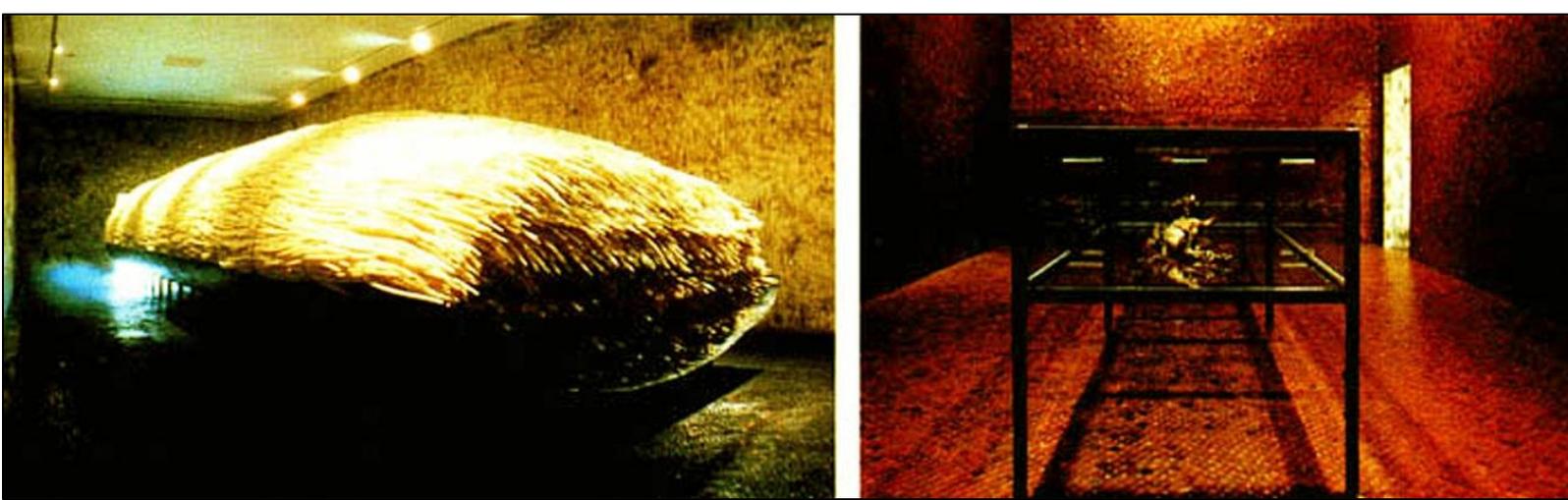


Figura 21. Ann Hamilton. (1991). *Parallel Lines*. *Bienal de Sao Paulo*. [www.all-art.org](http://www.all-art.org).

La instalación *Parallel Lines* presenta dos salas contiguas. En la primera encontramos una acumulación de velas en el centro que alude a una figura de un casco de barco. Alrededor de esta imagen, las paredes fueron grabadas chamuscándolas con la llama de las velas. Este primer ambiente tiene el piso cubierto de pequeñas placas de cobre, cada una con un número, que a su vez podrían aludir a las placas de identificación que cada minero carga en su cuello, y da acceso a una segunda sala, también toda revestida de estas placas de cobre. En el centro de la segunda sala observamos una vitrina donde unos

insectos devoran una pieza de carne, y que nos parece que alude también, metafóricamente, al trabajo que consume la vida de los mineros del carbón.

Esta es la configuración que resultó de la inmersión experimental, del *trato*, de esta artista en la citada ubicación. Sin intentar mensurar el valor estético de esta obra, podemos decir que esta es una interpretación posible entre varias otras, también admisibles, porque estamos tratando de un modo de conocer antropomórfico. Es decir, más allá de intentar apoyarse en algunos principios teóricos oriundos de una metodología usual en el campo de la Antropología, la *Observación Participativa*, Ann Hamilton acaba dando vueltas en este mismo marco, encontrando también los límites del conocimiento tácito. Veamos como apunta Friedrich Nietzsche en *Sobre la Verdad y Mentira en Sentido Extramoral*, (2010), el riesgo de *antropomorfismo* cuando intentamos hacer del hacer artístico algo parecido a los métodos discursivos de la Ciencia:

*Si doy la definición de mamífero y a continuación, después de haber examinado a un camello, declaro: "he aquí un mamífero", no cabe duda de que con ello se ha traído a la luz una nueva verdad, pero es de valor limitado, quiero decir, es antropomórfica de cabo a rabo y no contiene un solo punto que sea verdadero en sí, real y universal, prescindiendo de los hombres.*

Nietzsche (2010: 30).

O sea, el resultado visual logrado por esta artista, aún no siendo una "ciencia verdadera", su proyecto viajero, puede ser considerado como una fricción hermenéutica posible con este fragmento de la realidad ¿Por qué no? Lo que no podemos olvidar que es una interpretación restringida a este sujeto, "Ann Hamilton", y de este modo condicionada a su modo particular de recepción y de interpretación de este *Umwelt*.

## 2.3 EL VIAJERO QUE CONOCE AL CAMINAR

Una tercera consideración sobre posibles modos de viajar, viene del entendimiento del *sujeto viajero* como una flecha en vuelo, algo que se desplaza en el tiempo y el espacio, partiendo de un origen y moviéndose hacia un objetivo planteado inicialmente. Pero en este sentido veamos como Friedrich Nietzsche en *Humano, demasiado Humano*, (1986), enfatiza la importancia de quedarse entre el origen y la meta, o sea, vivir el propio vuelo como algo más importante que su finalidad, una actitud propia del hecho de viajar y *cuidar*<sup>7</sup> del camino que define uno de los posibles perfiles del sujeto viajero:

*El viajero. – El que quiere solamente, dentro de cierta medida, llegar a la libertad de la razón, no tiene derecho durante mucho tiempo para creerse sino un viajero, y no como el que hace el viaje hacia un fin último, porque no lo tiene.*

Nietzsche (1986: 140).

Es decir, el viajar como una flecha ciega que sencillamente se da cuenta del *estar-ahí* en el vuelo, puede ser una actitud que aportaría, en teoría, conocimientos que estarían más allá de su meta inicial. Cuando abandonamos el motivo que llevó al desplazamiento y miramos el propio hecho de caminar, disfrutamos verdaderamente de un mundo ancho. Veamos una vez más como Friedrich Nietzsche apunta esta importancia, en la misma obra citada anteriormente *Humano, demasiado Humano*, (1986):

*(...) Pero se propondrá observar bien, tener los ojos muy abiertos a todo lo que pasa realmente en el mundo; por esto no puede vincular su corazón con demasiada estrechez a nada particular; es necesario que exista en él algo del viajero que encuentra su goce en el cambio y en el movimiento.*

Nietzsche (1986:140).

---

7 Este *Cuidar* se refiere al *Trato*, conceptos análogos y fundamentales de la fenomenología.

De este modo, nuestro sujeto viajero que construye un saber al caminar, es como una flecha ciega que se da cuenta de lo que le ofrece el propio viaje.

El artista visual, en una posibilidad de vuelo análogo, a cada mirar y hacer plasma una obra visual, nos deja un vestigio de esta experiencia de su caminar en el mundo, su imagen. El producto de este viaje son las configuraciones visuales, las imágenes comprendidas aquí como los rastros activos del sujeto. Estos vestigios precipitados a lo largo del caminar del protagonista, son las substancias significantes sobre las que nos dedicamos a considerar para la construcción de los límites del territorio poético del sujeto.

## 2.4 EL SUJETO VIAJERO EN EL ARTE

Sencillamente dicho, el estar ahí, viviendo en el propio caminar, sin muchos apegos a verdades preconcebidas, puede ser para el sujeto viajero una posibilidad de construcción hermenéutica que puede venir a ser desarrollada en el propio viaje.

Este desplazamiento constante del sujeto viajero, este caminar con los ojos abiertos para percibir lo que el mundo ofrece en el viaje, nos parece que es una condición que tiene una fuerte posibilidad de nexos con lo que pasa también con los artistas visuales. Estos, en sus desplazamientos en el espacio-tiempo, son afectados por el camino donde están insertados. Los artistas visuales, como seres porosos que son, absorben las contaminaciones físicas, imaginativas y conceptuales que su caminar dispone. Por esto la inserción cultural, geográfica y temporal es tan importante para hablar de las imágenes producidas por cualquier sujeto.

Analizar la trayectoria del sujeto viajero, observar su modo de viajar, identificando los elementos constituyentes de este proceso puede ser, en teoría, una posibilidad de favorecer el reconocimiento de las sustancias imaginativas que cada uno carga consigo cuando produce sus imágenes. A raíz de esto, comprendemos la relevancia de la aprehensión de este concepto, sus derivaciones, y de algunas de sus cualidades específicas, para la construcción de una metodología para la enseñanza del Arte. Más allá, volveremos a este tema cuando intentemos explicitar las estrategias hacia la identificación de las cualidades viajeras que cada sujeto-alumno pueda presentar.

## CAPITULO 3 EL ARTE COMO HECHO FICCIONAL

### 3.1 EI COMCEPTO DE FICCIÓN.

Cuando observamos las diferencias entre dos imágenes de un determinado objeto, una producida por un aparato fotográfico y la otra hecha por un dibujante, es posible notar una pastosidad, un aplanamiento, en la imagen fotográfica, puesto que el aparato fotográfico atribuye el mismo grado expresivo a todos los elementos presentes en el marco de esta imagen, dado que es un mero aparato foto-mecánico y, como tal, no es capaz de mirar selectivamente el campo visual del objeto a ser fotografiado. Al mismo tiempo, cuando observamos la imagen producida por un dibujante humano, podemos observar que algunos elementos del mismo marco son más evidentes que otros. Esta diferencia nos induce a admitir que la imagen que atraviesa el hacer humano sufre una interpretación, extrapola la realidad del objetivo como es en sí mismo. Esta cualidad que el intelecto tiene de trascender a la realidad, poniendo en evidencia lo que más significa para él, presentando los objetos de la realidad no como son, sino como pueden ser, es la cualidad artística del ser humano que a su vez trabaja con las posibilidades de la realidad no como es, sino como podría llegar a ser. Veamos como apunta Hans Vaihinger en *The Philosophy of "As if"*, (2009), el uso de ficciones como si fueran hechos reales:

*Aquellos "métodos provisorios" más ampliamente utilizados, los cuales hemos llamado "casi-ficciones" constituyen una clasificación artificial. (...) Ellos hacen uso de un artificio: crean clases artificiales. Ahora, ¿qué significa esto? En nuestra terminología psicológica esto significa que ellos provisionalmente substituyen las construcciones correctas por otras, las cuales no corresponden directamente a la realidad. Ellos operan entonces con estas clases ficcionales como si fueran reales<sup>1</sup>.*

Vaihinger (2009:17).

---

<sup>1</sup> Traducción del autor

Hasta ahora podríamos decir que las ficciones son abstracciones artificiales que encontrarían, en teoría, su validez cuando son usadas *como si* fuesen reales y logran una *eficiencia* en la práctica de las mismas.

Lo que pretendemos con esta introducción es apuntar una posibilidad de conexión entre este prodigio humano de extrapolar imaginativamente lo real, con los conceptos de *Umwelt* y de *Ficción*. Lo que intentaremos a continuación es el entrelazamiento de estos conceptos, buscando acercarnos a un estrechamiento con el hacer artístico para, desde ahí, lograr también comprender en algunos casos tal práctica como un hecho ficcional.

Considerando el *Umwelt* biológico del ser humano como algo delimitado por el alcance experimental del espacio-tiempo del sujeto, hablaremos ahora sobre la capacidad que el ser humano posee para imaginar cosas, objetos y situaciones, fuera de este alcance. A este prodigio humano de suponer algo fuera de su limitación biológica, a esta cualidad de falsear un hecho para poder tocar imaginativamente algo que se ubica más allá de su modo tácito de conocer, delimitado por su *Umwelt*, lo denominamos *hecho ficcional*. Veamos como Hans Vaihinger, una vez más en *The Philosophy of "As if"*, (2009), empieza definiendo la necesidad ficcional como el desarrollo mental de un sujeto insertado en su *Umwelt*:

*La actividad ficcional de la mente es una expresión de las fuerzas físicas fundamentales: las ficciones son estructuras mentales. La psique construye esta ayuda al pensamiento fuera de sí misma, para la mente es una invención. En la compulsión de la necesidad, estimulada por el mundo externo, descubre la tienda de los artificios que miente escondida dentro de sí misma. Los organismos se encuentran en un mundo (welt) lleno de sensaciones contradictorias, están expuestos al asalto de una fuerza hostil del mundo exterior, y en el sentido de preservarse a sí mismos, son forzados a buscar todos los medios posibles de asistencia, externos e internos<sup>2</sup>.*

Vaihinger (2009:12).

---

<sup>2</sup> Traducción de autor.

Considerando entonces la creación de ficciones como una contestación inmediata surgida en el enfrentamiento entre el sujeto y las vicisitudes de su *Umwelt*, podríamos volver a Hans Vaihinger, considerando como él comprende la ficción como el motor fundamental de la auto comprensión del pensamiento. La ficción es entonces para Vaihinger una elaboración mental, un recurso del pensar que imagina de modo ficticio. Este pensar, en una primera instancia, estaría siempre respondiendo a la necesidad humana de supervivencia. En este sentido apunta Johannes Kretschmer, cuando presenta *A Filosofia do como se – Sistemas das ficções teóricas, praticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*, (2011):

*El valor de estas ficciones, del pensamiento general, es meramente práctico. Vaihinger no busca señalar las ficciones como ilusiones “mentiras” sino que se propone entender como ellas accionan u organizan nuestro acceso a la realidad. Con su filosofía Vaihinger contribuye a un entendimiento positivo de las ficciones, demostrando que son modos necesarios de funcionamiento del pensamiento humano<sup>3</sup>.*

Vaihinger (1911:22).

El hecho de ser posible proponer ficciones sobre algo que no puede ser tocado en la práctica, es lo que comprendemos como un concepto relacionado con la extrapolación de la realidad que los artistas llevan a cabo. La relación de la producción de imágenes artísticas con el concepto de ficción, constituye el objeto de estudio de este capítulo. Antes de pasar al ámbito de la experiencia artística y de su actividad ficcional, observemos como este mismo término puede variar en algunas formas. Para esto empezaremos con algunas consideraciones que nos permitirán una definición relativa del término *ficción*.

---

<sup>3</sup> Traducción de autor.

### 3.1.1 FICCIONES ABSTRACTIVAS O NEGLIGENTES.

Este primer tipo o forma de uso del concepto de *ficción*, puede ser observado cuando miramos más de cerca algunos procesos creativos, científicos o no, en los cuales sus autores proponen una ficción para tocar un aspecto (intocable) de la realidad. A través de la elaboración de argumentos o aparatos teóricos que negligencian u ocultan parte de la complejidad del objeto, podemos observar un conocido hecho científico, cuando hace uso de esta forma del citado concepto. Tal estrategia es forzosamente determinada por la ineluctable incapacidad de tocar o definir tal objeto en el marco de su dimensión compleja como el mismo se encontrara en la realidad. Veamos como Hans Vaihinger en *The Philosophy of "As if"*, (2009), apunta a esta especificidad concreta del término.

*(...) Ellas son, o podían ser, acompañadas por la conciencia de que no corresponden a la realidad y que deliberadamente substituyen una fracción de la realidad por una variedad de causas y hechos. Estos métodos artificiales son aplicados donde quiera que tenga este tipo de situación compleja, principalmente en el tratamiento de Política, Economía y de relaciones sociales y morales<sup>4</sup>.*

Vaihinger (2009:20).

Por ser imposible tocar con certeza algo fuera del límite de su *Umwelt* físico, algunos científicos construyen teorías, es decir, ficciones negligentes, que ocultan parte de la condición real del objeto investigado. Para aclarar esta forma de ficción estudiemos un ejemplo:

Para adentrarnos en esta cuestión, es decir, en el uso de una ficción abstracta y negligente, vamos a recordar ahora el modelo atómico de Rutherford Bohr (Figura 22). En este modelo reduccionista y simplificador los electrones ocupan

---

<sup>4</sup> Traducción del autor.

posiciones definidas en las respectivas orbitas y en el centro, se posicionan puntualmente, los protones y neutrones formando el núcleo.

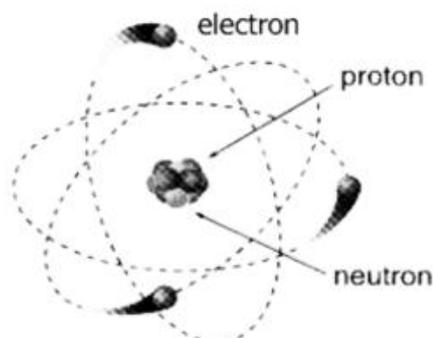


Figura 22. Modelo atómico de Rutherford Bohr.

Este modelo atómico relacionado con la concepción de la ciencia moderna, hace uso de afirmaciones puntuales, en este caso, es común decir “aquí está el electrón, allí está el núcleo”. Veamos como Hans Vaihinger, una vez más en *The Philosophy of “As if”*, (2009), propone el entendimiento de estos esquemas como *Ficciones Esquemáticas*, un sub-grupo de las *Ficciones Abstractas*:

*(...) este subgrupo ya era evidente en los dos tipos ya descritos. Tanto en la clasificación como en la ficción abstractiva, tenemos la postulación de esquemas, tipos generales concebidos como absolutamente desnudos y privados de todas aquellas características de la realidad que pueden interferir con el procedimiento. No obstante ellos legítimamente forman un sub- grupo en sí mismo*<sup>5</sup>.

Vaihinger (2009:24).

El modelo atómico de Bohr, visto ahora como como una ficción esquemática, exprime gráficamente una simplificación que también lleva consigo una

---

<sup>5</sup> Traducción del autor.

reducción conceptual sobre la constitución de la materia. Esta forma de abordaje y conceptualización simplificada dominó la ciencia moderna y se fundamenta en afirmaciones y reducciones tales como *esto es, aquí está*. Para reafirmar este carácter de reducción simplificadora de las *ficciones negligentes*, vamos a observar lo que Friedrich Nietzsche apunta en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (2010) sobre las simplificaciones ficcionales:

*(...) aquí ya reina el error, por aquí ya estamos imaginando entidades y unidades que no existen. Introducimos una línea media matemática en el movimiento absoluto y, en general, introducimos líneas y superficies en la base del intelecto, es decir, del error, el error de suponer igualdad y constancia. Nuestra suposición de que hay cuerpos, superficies, líneas, es simplemente una consecuencia de nuestra suposición de que hay substancia y cosas y permanencia. Tan cierto como que nuestros conceptos son invenciones, lo son también, sin duda, las construcciones de invenciones matemáticas.*

Nietzsche (2010: 96).

Rutherford hace uso de proposiciones afirmativas y de modelos conceptuales reducidos, extremadamente simplificados, para definir lo que “sería” una parte invisible de la materia. Debemos recordar aquí el hecho de que en este momento histórico no era posible para el ojo humano ver esta estructura tan ínfima de la materia. No teníamos aún aparatos que nos permitieran esta experiencia.

El modelo de Rutherford Bohr era una ficción abstracta y negligente, una creación, una fábula del entendimiento humano construida bajo el paraguas de la Ciencia, que permitió durante mucho tiempo manipular la materia en términos teóricos y prácticos, de ahí su validación como hecho científico.

En este caso, encontramos una primera posibilidad de correspondencia entre la Ciencia y el hecho artístico, puesto que en ambos casos, sea en el Arte con su conocimiento tácito, o en la Ciencia con su discursiva racional, ambos campos de conocimiento hacen uso de ficciones iniciales para el desarrollo de sus

intuiciones sobre el mundo. Concepciones abstractas que no corresponden exactamente a la realidad, modelos simplificadores de lo real, permiten así mismo tocar una parte de ella. En suma, aun siendo un razonamiento reduccionista, esta ficción negligente garantizó su validez por algún tiempo hasta que surgiese un modelo más cercano a lo que realmente puede ser la realidad.

Veamos ahora el modelo atómico propuesto para la misma materia, es decir misma situación, mismo objeto, conforme a las recientes concepciones de la física cuántica donde prima el uso del término “probabilidad” en lugar de certezas deterministas. Las teorías de ahora en adelante van a abandonar las concepciones afirmativas para hacer un uso más frecuente de ponderaciones o de terminologías relativistas. En vez de imaginar posiciones definidas y puntuales, líneas y puntos para las partículas elementales del átomo, la física cuántica hace uso del concepto de probabilidad para expresar una nube de posibilidades (Figura 23).

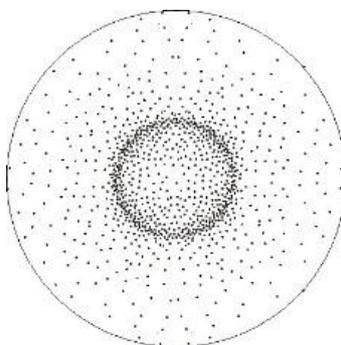


Figura 23. Modelo atómico cuántico, Schrödinger y Heisenberg, 1920.

Ahí reside una forma de abordaje sobre la materia que difiere en cualidad y profundidad de la noción moderna de las cosas del mundo. Olvidando ahora la afirmación reductora “aquí está el electrón” del modelo de Bohr, la física cuántica relativiza, en el nuevo modelo atómico propuesto por Schrödinger y Heisenberg. Como puede demostrar su representación esquemática, en la figura de arriba, ahora se afirma “en esta amplia región, en esta nube de

posibilidades, hay una oportunidad entre tantos millones, de que el electrón esté por allí”, o sea, una afirmación puntual es apenas una entre muchas otras posibilidades. Las cosas no “son” exactamente, sino que ahora “pueden serlo”. Este hecho, oriundo de la Física, puede cambiar profundamente nuestra forma de relación con la realidad, así como también demuestra de modo aceptable la eficacia y evolución de las ficciones abstractas o negligentes.

Lo que sigue impresionándonos es que aun siendo ficciones negligentes, los modelos simplificadores algunas veces logran perforar el *Umwelt* y tocar la realidad, o sea, consiguen su meta deseada puesto que, en muchos casos, estas ficciones demuestran ser capaces de saltar de la condición de *ficción libre* hacia la de *ficción eficiente*, una vez que su eficacia es comprobada en la realidad.

### 3.1.2 LAS FICCIONES SIMBÓLICAS.

Este grupo de ficciones, que destacan por el uso de asociaciones y correspondencias metafóricas y simbólicas, son de gran importancia para nosotros, puesto que en este mismo marco también se insertan la Poesía y el Arte, tan costosas para nuestra tesis, puesto que las dilataciones poéticas e interpretativas son materias inmensurables pertenecientes al ámbito de lo vivido y lo válido solamente para un sujeto que intuye. Veamos como Hans Vaihinger en *The Philosophy of "As if"*, (2009), sitúa y define esta forma de *Ficción*:

*(...) Existe otra variedad de ficción importante para la Ciencia la cual llamo ficción metafórica, que también pueden ser llamadas ficciones analógicas o ficciones simbólicas. Están íntimamente relacionadas con la poesía, así como también con el mito. En estas ficciones, el mecanismo de pensamiento es el siguiente: una nueva intuición es percibida por una construcción idealizada, en la cual, existe una relación similar, una proporción análoga, a aquella que existe en la serie de percepciones observadas en aquellos casos relacionados que constituyen el poder de la percepción. Este es también el origen formal de la poesía<sup>6</sup>.*

Vaihinger (2009: 27).

De hecho, todas estas características de difícil digestión lógica, tales como la metáfora, lo simbólico y lo mitológico, nos caen bien dado que estos modos de relacionar cosas distintas son naturalmente muy cercanos a la forma de conocer intuitivamente, también presente en el arte. Esta posibilidad ficcional de construir paralelismos, analogías, correspondencias formales y de contenidos, termina siendo la forma de *ficción* elegida por nosotros para abordar las producciones artísticas, pudiendo ahora ser comprendidas y

---

<sup>6</sup> Traducción del autor.

soportadas por este campo conceptual, que deseamos que esté, en este momento, mínimamente definido.

### 3.2 DEL HECHO INTUITIVO EN EL *UMWELT* HACIA EL CONCEPTO DE FICCIÓN.

En julio de 2001, fue desarrollada, finalizada y defendida, por el presente autor, la disertación de máster titulada *Un Deseo para Trinidad (Um desejo para Trindade) – Latitud Circunstancial de un Trabajo (Latitude circunstancial de um trabalho)*. La organización de este trabajo de fin de máster, dentro del recorrido del presente autor, cierra el periodo denominado Campos de Imaginación Material y al mismo tiempo empieza un camino donde, de ahí en adelante, las obras serán creadas bajo la égida del conocimiento y de la normativa de la Academia del Arte. En esta fecha, en este punto de inflexión, podemos percibir un cambio de sentido en el recorrido del sujeto. El concepto de *Imaginación Material*, que hasta entonces era citado para sostener la libre creación del artista, ahora comprendidas como *ficciones libres*, y su posterior toma de conciencia de los contenidos latentes reconocidos en las obras de esta fase, es decisivamente reemplazado por una actitud proyectual y consciente sobre el hecho artístico. Tal cambio alcanzará entonces todas las fases del proceso creativo y de circulación de las imágenes artísticas del presente autor.

Dentro de este nuevo escenario de actitud del sujeto, donde la substancia de la imagen, en teoría, no surge de la contemplación posterior de ellas, sino que ya se encuentra plenamente organizada y reconocible en el propio planteamiento proyectual de la obra de arte, no hay más lugar, ni condición, para tener como principio y justificación las subjetividades, las dilataciones poéticas y los devaneos que se encuentran implícitos en el concepto de *Imaginación Material* de Gastón Bachelard. De este modo, logramos un límite relativo del uso de este concepto para iniciar una nueva fase, en la cual la concepción de la obra de arte siempre estará intentado relacionar conscientemente un campo de dominio conceptual apriorístico. El conocimiento sobre la producción artística, hasta ahora exclusivamente *tácito e intuitivo*, empieza a sufrir una fuerte influencia de los procedimientos

del marco académico. En este sentido todas las actitudes en curso, desde este punto en adelante, intentaran acercarse del modo, hasta entonces nuevo, de la *discursiva científica*.

No importando en este momento profundizar en la discusión sobre el uso, o no, de la Imaginación Material o de una concepción *apriorística*, vayamos a un ejemplo donde nos centraremos en la observación del uso de la *ficción* en un trabajo académico. Notaremos especialmente el cambio del concepto de *ficción* en los dos aspectos citados anteriormente: el paso desde la concepción *libre* presente en una disertación, hacia la constatación de la *eficiencia* de esta *ficción* primera, cuando elementos substanciales presentes en de la misma, se precipitan en la realidad del *Umwelt* del sujeto autor.

### 3.3 UN DESEO PARA TRINIDAD, UNA PRIMERA FICCIÓN.

El título *Un deseo para Trindade* sería en principio una intención de contener el devaneo poético-experimental del sujeto, dentro de una delimitación cartográfica preestablecida. Estos deseos ahora pueden ser comprendidos como conceptos ficcionales que se presentan cuando observamos la relación entre la referida tesis de Máster, y el efecto que la misma provoca efectivamente en la realidad del presente autor. Vamos a verificar como un texto académico en forma de una disertación que involucra al autor con sus deseos e imágenes puede, en teoría, crear ficciones que afectan a la realidad del propio sujeto. A esta posibilidad de correspondencia, lo llamamos primera ficción, una vez que fue concebida ya dentro de un ambiente académico.

Después del ingreso en 1999 en el programa de Máster en Lenguajes Visuales de la Escuela de Bellas Artes, EBA, de la Universidad Federal del Rio de Janeiro, UFRJ, el contacto con los procedimientos académicos que ponen el concepto como punto de partida para el hecho artístico, son aportados de tal modo que la monografía final de este curso ilustra la contaminación con estos procedimientos. Al mismo tiempo que la Academia de Arte nos enseña sus modos procesuales, nos confronta también con la problemática que este nuevo *know how* trae consigo. En este momento empieza un reto de difícil superación. ¿Cómo hablar sobre nuestras producciones artísticas que son, muchas veces, concebidas en el ámbito del conocimiento tácito, para un grupo de personas, digamos un tribunal académico, que estaría, en teoría, acostumbrado a la discursiva de la Ciencia que domina las reglas de producción y transmisión de conocimiento, tan natural en el medio académico? Sin lograr contestar “convincientemente” a esta pregunta, fue defendida en 2001 la referida tesis de Máster titulada “*Un deseo Para Trindade – Latitud circunstancial de un trabajo*”.

Podemos decir que, en este momento, la referida disertación de máster no logra solucionar las contradicciones que son presentadas por una gran mayoría de los artistas que caminan en dirección a la Academia de Arte pero, de todas maneras, con esta dificultad inicial insuperable, este trabajo de máster tuvo su importancia para el recorrido del sujeto en cuestión.

Aunque no responda suficientemente a este problema crucial de la actividad artística en el ambiente de la enseñanza del Arte, la citada monografía lanza algunas cuestiones, es decir ficciones, cuya validez se aclarará a lo largo del tiempo que sucede a la inmersión académica en el máster, como podremos verificar más adelante.

Sospecharemos de una posibilidad de que algo considerado inicialmente como una ilusión, o una mera ficción puede, cuando es comprendida como una estrategia indispensable para el suceso de la vida, lograr un estatus de eficiencia al precipitarse y ser reconocida en la realidad como una *verdad*. Veamos como Hans Vaihinger apunta en *La voluntad de ilusión de Nietzsche*, (2010), la necesidad de ficción como forma de conocer indispensable para la vida:

*(...) En efecto, estoy convencido de que las suposiciones más erróneas son precisamente las más indispensable para nosotros, que sin admitir la validez de la ficción lógica, sin medir la realidad con el mundo inventado de lo no condicionado, lo idéntico en sí mismo, el hombre no podría vivir; y que una negación de esta ficción (...) es equivalente a una negación de la vida misma. Admitir la falsedad como la condición de la vida, esto implica, ciertamente, una terrible negación de las valoraciones acostumbradas. (...) El conocimiento es, por su naturaleza, algo que inventa, algo que falsifica.*

Vaihinger (2010: 105).

Considerando la conjunción de lo falso con lo necesario, paralela a las ficciones, podremos decir que el carácter *ficcional libre*, o sea, las ficciones especulativas expansivas, al igual que los devaneos poéticos, pueden ser hechas en una fase inicial de un proceso de creación de imágenes,

aparentemente no comprometidas con la realidad del sujeto. Todavía a lo largo del tiempo, tal ficción puede evolucionar a lo que más adelante podremos nombrar como *ficción eficiente*, una vez que posteriormente, en algunos casos, se pueda comprobar su inserción útil en la realidad del citado sujeto que la hubiera construido. Cuando una ficción libre logra trascender los límites experimentales del *Umwelt* del sujeto, consagra su validez a través de su eficiencia, de este modo pasa de una *ficción libre* a una *eficiente*. Sobre la *Ficción eficiente* como una necesidad de vida, veamos como escribe Manuel Garrido en la introducción de *Friedrich Nietzsche. Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*, (2010):

*Pero si, dando un paso más, se da por sentada la principal hipótesis nietzscheana de que nuestra fantástica capacidad de articular metáforas – la cual implica una radical ficción y por consiguiente una mentira – está en la base de nuestro lenguaje y de nuestro conocimiento, entonces se impone aceptar la paradójica conclusión de que la mentira, o lo que es lo mismo, la contra-verdad es en muy buena parte la verdad de la vida, en la medida en que es la condición esencial a la misma.*

Manuel Garrido (2010:16).

Así como podemos admitir que la ficción es una mentira necesaria para la vida entonces, al vivir, un artista visual propone sus ficciones a través de sus imágenes. Para aclarar esta afirmación, y verificar también su validez, vamos ahora a recorrer el camino de esta monografía y observar estos cambios de lo ficcional hacia lo real del presente autor.

Cabe aquí recordar que la referida disertación que vamos a comentar fue aprobada bajo severas críticas hechas a su “excesiva” dilatación poética, o sea fue muy criticada por el tribunal en cuanto al uso de varias situaciones metafóricas y de subjetividades muy naturales en el ámbito de la poesía y, a su vez, muy lejano de la discursiva académica, contexto en el cual la defensa estaba realizándose y al cual debería adecuarse.

### 3.3.1 SENTIDOS SUBJETIVOS Y CARTOGRAFIA DEL ESPACIO DE LA EXPERIENCIA.

Bajo el título “Un Deseo Para Trinidad - Latitud Circunstancial de un Trabajo” la referida disertación se basaba en una intención de relacionar la producción visual presentada bajo la forma de una exposición, con una cartografía (Figura 24). Una carta náutica que presentaba la fisura geológica de Vitória y enseñaba una correspondencia de latitudes entre la isla de Trinidad con la región de la Sierra Caparaó, ha sido su punto de partida.

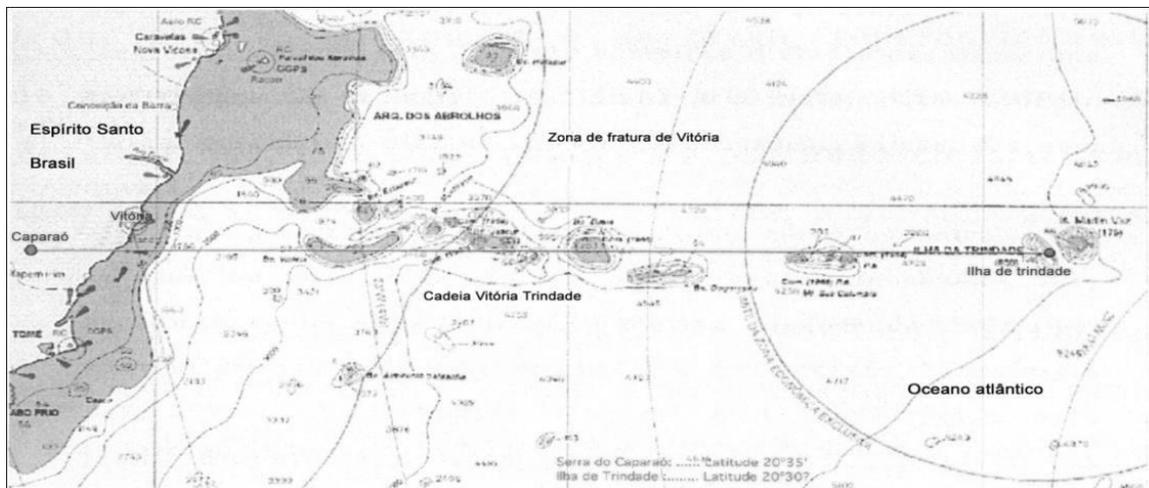


Figura 24. Carta náutica presentando la coincidencia entre las latitudes de la Sierra Caparaó con la isla de Trindade. Elaboración del autor (2014).

En la ubicación de la sierra del Parque Nacional de Caparaó, fue realizada una inmersión experimental de tres meses de duración. En esta ocasión, fueron realizados una serie de experimentos que exploraban las posibilidades materiales, imaginativas y plásticas que este lugar permitía. Tales experimentos hechos en este *site specific* posteriormente han venido a fundamentar, más allá de las cuestiones formales, materiales y de técnicas, otras problemáticas teóricas. Tal contacto con la realidad física de este lugar también pudo provocar y explicitar expansiones imaginativas y suscitaciones conceptuales para el posterior uso en la referida monografía.

Trindade consiste en una isla real, un roca volcánica solitaria en medio del Océano Atlántico, casi a medio camino entre África y Brasil. Ubicada en una posición geográfica especial, un horizonte en relación al lugar de origen y de experiencia del presente autor, la sierra de Caparaó.

La mención de esta isla en el trabajo, al principio, sería meramente circunstancial, por la coincidencia de latitud que tiene con la Sierra del Caparaó, donde el presente autor ha nacido y reside actualmente (Figura 25).



Figura 25. Latitudes que se alinean, con una diferencia de diez minutos: la Sierra de Caparaó con la Isla de Trindade y la ciudad de Vitória. Elaboración del autor, sobre una imagen del Google MAP. (2001).

El acercamiento al ambiente natural de la especificidad local y el vínculo afectivo con el lugar de origen del presente autor, la Sierra de Caparaó, abren un abanico de posibilidades que terminan conduciéndonos hacia una posibilidad de relación entre el hombre y la naturaleza y, consecuentemente, entre el arte, el sujeto y el mundo. Como podemos observar, lo que llamamos *Latitud Circunstancial* se aplica porque estas coincidencias geográficas y de ubicación son realmente circunstanciales, fueron reconocidas durante el planteamiento de la citada inmersión.

Esta imagen (figura 25) nos permite reconocer los intervalos de diez minutos en las latitudes que separan tres ubicaciones importantes para el sujeto: La sierra de Caparaó, como el lugar físico accesible al cuerpo, la isla de Trinidad como el sentido más allá de la realidad física y la Ciudad de Vitória, capital del estado de Espírito Santo, lugar que junto con Caparaó, más tarde servirá para comprobar el carácter *eficiente* de esta *Ficción* primera.



Figura 26. Isla de Trindade.

Todavía esta imagen de una isla perdida en el horizonte de Vitória evocaba otra noción: esta isla sería, en este contexto, una imagen portadora de otra carga de significación. En este caso, La isla de Trinidad (Figura 26) equivale a la *Nueva Atlántida*<sup>7</sup> de Francis Bacon, una isla en aquel distante océano que Drake y Magallanes habían cruzado, una isla lo suficientemente distante del continente como para ofrecer un generoso campo para la imaginación utópica.

---

<sup>7</sup> Aquí nos referimos a *La Nueva Atlántida* (The New Atlants), (1626), una novela utópica escrita por Francis Bacon.

Dentro de la referida disertación, Trindade funciona como una metáfora, como un aparato ficcional planteado para soportar las imaginaciones utópicas, un territorio intangible para el cuerpo, para la experiencia y para su imaginación material, un lugar solamente tocado por la abstracción imaginativa. En este sentido, Trinidad actúa como un elemento resistente, un lienzo de fondo, un escenario que se niega a desaparecer totalmente del imaginario del sujeto.

Esta isla intangible, que el presente autor no se planteaba conocer físicamente, y hasta este momento no la conoce, sigue perteneciendo al contexto general del texto como una abertura a la metafísica, como una cosa que sospechamos que existe, pero que no se puede afirmar con la seguridad de la experiencia del cuerpo, ni siquiera con la *certeza* discursiva. Trindade sería algo cercano a un devaneo imaginativo que acontece sin el respaldo de las cargas semánticas de la experiencia del cuerpo con la realidad material, Trinidad fue en la referida disertación, algo más allá del *Umwelt* del presente autor, o la necesidad de montar un aparato para abstraer lo que podría estar *Más Allá* de este límite.

### 3.3.2 LA SIERRA DE CAPARAÓ COMO *SITE SPECIFIC*.

En el sentido de desarrollar un conjunto de obras de arte que enfocasen su relación con una ubicación específica (Figura 27), o sujeta a una relación cartográfica, la elección del lugar de origen, como lugar y foco de su experiencia estética, su *site specific*<sup>8</sup>, el presente autor estaría, en teoría, relacionando su estrategia de producción y concepción artística con algunos conceptos aplicados al arte, ya bien conocidos.



Figura 27. Sierra de Caparaó (Serra do Caparaó). Elaboración propia (2006).

---

<sup>8</sup> Los conceptos de *site specific* y de *nonsite* como apunta Keneth Backer en *Minimalism - Art of Circumstance*. (1988), fueron formulados y definidos por Robert Smithson en los años sesenta, cuando realizaba sus intervenciones artísticas en el paisaje.

Los conceptos de *Site Specific* y de *Nonsite* tienen una relación de interdependencia entre sí, puesto que la formulación del primero conlleva a su opuesto inmediato. Es decir, una vez que el *Site Specific* es propuesto para definir una experiencia estética insertada directamente en un paisaje y sujeta a una cartografía, el *Nonsite* surge para antagonizar esta especificidad, haciendo uso de medios expresivos representacionales, como la fotografía y los mapas, para así lograr visibilidad y circulación en los espacios expositivos. Recordamos como apunta Gary Shapiro en *Earthwards - Robert Smithson and Art After Babel*, (1995), la relación dialéctica de estos conceptos:

*Su concepto dialéctico entre el site (la fuente del material o el lugar de una alteración física de la tierra) y el nonsite (su paralelo, o representación en la galería)<sup>9</sup>.*

Shapiro (1995: 02).

En el contexto del Arte Contemporáneo, la más significativa e inmediata influencia que toca este tipo de relación conceptual, se origina en la década de los sesenta en América del Norte. En la experiencia del *Land Art*<sup>10</sup> podemos percibir que tanto Robert Smithson como James Turrell actuaron sobre los grandes vacíos del medio-oeste norteamericano. En este caso, el ambiente paisajístico natural fue enfrentado como un reto, una frontera a ser conquistada, expandida y desbravada, un soporte a escala ampliada. En estos grandes vacíos el horizonte sería una presencia aplastadora que incita a la experiencia con la escala del cuerpo y de las cosas. Podemos decir que este cuerpo, reducido a su propia insignificancia delante de la totalidad del horizonte, suscita una actitud de enfrentamiento y de dominación que podemos reconocer como una fuerte característica del *Land Art* norteamericano. Esta forma de relación con la naturaleza está tan presente en la cultura norteamericana, que más allá de suscitar el recuerdo de las carretas que avanzaron por el oeste, hoy se piensa en el espacio sideral como la última

---

<sup>9</sup> Traducción del autor.

<sup>10</sup> El término *Land Art* se refiere a las prácticas artísticas que empezaron en los años sesenta a ser realizadas en el propio paisaje natural.

frontera, que está siendo expandida por las recientes conquistas. En este sentido, la experiencia del *Land Art* transpira y es contemporánea junto a este mismo deseo de expansión, dominación y conquista.

Volviendo a la relación entre Hombre, Naturaleza y Arte, y dentro de estos términos, a la realidad del sudeste brasileño, lugar donde las configuraciones visuales de esta disertación se referenciaban, percibimos algunos cambios substanciales respecto a la posibilidad de correspondencia entre estos trabajos y el *Land Art*.

La sierra de Caparaó, así como la mayor parte de la región del sudeste de Brasil, es un paisaje construido por los pliegues de las placas tectónicas. Este hecho hace que vivamos y nos desplacemos entre un mar de cerros de formas anaranjadas. Caminar en este sitio significa vivenciar una espacialidad intimista donde el horizonte se aparece siempre por una grieta, el horizonte está siempre ahí, entre los cerros, nunca visualizamos su totalidad. Solamente tenemos la posibilidad de experimentar la totalidad del horizonte cuando lo construimos por abstracción o cuando vamos a la playa en el litoral del sudeste brasileño. En este lugar, al intentar visualizar el horizonte, tenemos también una fruición impura. Para nosotros, la contemplación del horizonte del mar, a partir de las playas de Copacabana, Rio, o de Guaraparí, ES, aparte del desvío de atención provocado por la hermosura de los cuerpos casi desnudos, consiste en imaginarnos siempre detrás del horizonte, en el otro lado del Atlántico, África como lugar de origen humano, o Europa como el lugar de origen de muchos de nosotros. Esta fruición de una posible línea del horizonte en esta situación, podemos decir que para un cuerpo ubicado en el sudeste brasileño, no acontece sin estas contaminaciones.

Contrariamente a los grandes vacíos de la América del norte, el paisaje del sudeste brasileño, destaca por lo lleno. La naturaleza en esta ubicación y la relación con ella difieren. Aquí esta naturaleza está constituida por una vegetación prolífica, desordenada, incontrolable y entrópica. Este hecho viene provocando, desde los primeros colonizadores, un deseo, una

necesidad de alejamiento y de contención de lo natural. Para que este “infierno verde” permanezca detenido en su ubicación tenemos que controlarlo constantemente. Este hecho genera un comportamiento de enfrentamiento constante, una ausencia de tregua entre el hombre y la fatalidad entrópica del ambiente natural en este lugar.

El problema crucial en este sitio brasileño no sería, entonces, el dominio sobre el ambiente natural, siguiendo el modelo del *Land Art* norteamericano, sino la búsqueda de posibilidades y el desarrollo de medios alternativos de convivencia. Bajo esta noción, que diferencia mucho estas dos formas de acción artística sobre el espacio natural, la elección del término *relación* en lugar de *dominación*, fue el entendimiento y la actitud que orientaron este acercamiento con la naturaleza. Es decir, en *Un deseo para Trindade* lo que se pretendía con la especificidad cartográfica aquí apuntada, en vez de interferir en el paisaje natural era buscar, en principio, caminos y prácticas interactivas, un dialogo un acercamiento adaptativo entre el sujeto y el mundo natural, donde ambas las partes pudiesen intercambiar influencias entre sí.

### 3.3.3 RASTROS ACTIVOS DE LA EXPERIENCIA.

Como resultado de esta inmersión en el ambiente de la Sierra del Caparaó, sin olvidarse de la isla de Trinidad que permanecía en su inexorable horizonte oceánico, fue creada una serie de esculturas en arena y *fiberglass* que participaron en una exposición paralela simultánea a la presentación de la disertación de Máster en la universidad UFRJ. En la figura 28, podemos observar las configuraciones tridimensionales originadas en la experiencia con el lugar de origen. Un Deseo Para Trinidad, título análogo a la exposición individual que se llevó a cabo en la Galería del Centro Cultural Cândido Mendes de Ipanema, Rio de Janeiro en 2001.



Figura 28. Exposición, *Um desejo para Trindade* (Un deseo hacia Trinidad), Centro Cultural Cândido Mendes. Elaboración del Autor (2001).

Cuatro esculturas realizadas con arena, resina y *fiberglass*, fueron ejecutadas a partir de la captura con técnicas de moldes, de formas extraídas de los productos de las erosiones en el suelo, y de los huecos que se encuentran en las rocas que el agua produce en la región de la Sierra del Caparaó. También se presenta, en esta misma exposición, una instalación con agua, arena, grafito y luz. Tanto las esculturas como la instalación aluden, de forma subjetiva, a las nociones de movimiento y a las erosiones entrópicas que, en última instancia, suscita el modo por el cual la naturaleza construyó sus perfiles paisajísticos. Estas imágenes explicitan el *modus operandi* de la naturaleza que se liga indirectamente a una idea distinta de tiempo, un tiempo no humano, un tiempo geológico. Veamos lo que comenta Kenneth Baker sobre esta noción de tiempo y su cualidad no antropomórfica, en *Minimalism – Art of the circumstance*, (1988):

*Smithson evoco el tiempo geológico porque él quería enfrentar a la Historia del Arte a una escala de tiempo suficientemente larga como para forzarnos a replantearnos la importancia humana y sus expresiones inconscientes en el Arte (...). “Yo pienso en términos de millones de años, incluyendo el tiempo cuando los humanos aún no estaban por aquí”<sup>11</sup>.*

Baker (1988: 104).

Considerando este tiempo libre de antropomorfismos, puesto que es inhumano, al que Robert Smithson alude podemos decir que los materiales encontrados en la ubicación del sitio, que fueron usados en la elaboración de estas imágenes tridimensionales, tales como arena y agua, son los elementos de la imaginación material que activarán obras futuras, las cuales, como veremos más adelante, van a enfatizar la cuestión de la temporalidad ligada al movimiento, y consecuentemente a los lenguajes videográfico y cinematográfico. A esta capacidad de activar imaginaciones, lenguajes y conceptos, bajo el paraguas de la experiencia estética con un sitio y su materialidad específica, la nombramos *Rastros Activos de la Experiencia*.

---

<sup>11</sup> Traducción del autor.

Ahora vamos a observar algunas esculturas que estaban en esta exposición. En la escultura sin título (Figura 29) una apropiación del espacio negativo producido por una erosión en el suelo, positivado después en arena y resina, y estructurada con *fiberglass*, es posible suscitar, en la sencilla contemplación de esta imagen, un expresión de movimiento y su contrario, la parálisis. Es decir, la forma orgánica y contorsionada de esta escultura expresa claramente una noción de energía cinética, una dinámica, una materia en movimiento. En oposición a estos conceptos que suscita el movimiento, tenemos que admitir que esta escultura es en sí misma una parálisis, una petrificación de lo vivo, una vez que en su presencia física actúa como un fotograma, o sea, congela el *continuum* como una derivación temporal, paraliza la dinámica del mundo, mortificando todo aquello que está vivo y que se desplaza en el espacio.



Figura 29. Escultura en arena y resina, 425 x 60 x 12 cm. Elaboración del autor, (2001).

En este sentido, como podemos observar, otro sistema dialectico se presenta. La oposición entre el movimiento y la parálisis, va más adelante a ser reactivado en la propuesta del Proyecto MOVIE.

En la misma exposición, tres cajas de arena (Figura 30) simulando tres niveles de altura, al llenar los espacios negativos de estos módulos, hacen una alusión a la referida isla, y a las mareas que bajan y suben constantemente. En este sentido este trabajo inaugura un campo imaginativo que conlleva a un sistema dialectico donde en las dos extremidades posibles, estarían los conceptos *ir* y *venir*, elementos cuya recurrencia más adelante vamos a observar en otra obra. De hecho, una vez observados estas bases, podemos decir que lo que nombramos *Rastros Activos* serían estos conceptos que surgen, o que son reconocidos en el propio hacer pudiendo, en teoría, activar desdoblamientos imaginarios *a posteriori*.



Figura 30. Tres Islas, escultura serial instalada en *fiberglass*, arena y cajas de madera, 50 x 65 x 8 cm cada una. Elaboración del autor (2001).

Esta obra entonces, las *Tres islas*, al existir como una configuración tridimensional, abandona en su caminar en el espacio-tiempo su rastro activo en la forma de los conceptos de *Ir* y *Venir*.

Vayamos a otra escultura *Vortex* (Figura 31), y veamos lo que podemos extraer de esta observación. Esta escultura fue moldeada directamente de un agujero hecho por el agua en la roca, en el lecho de un río que baja de la Sierra de Caparaó. En este caso, más allá de reactivar el concepto de tiempo geológico, el carácter negativo y positivo del espacio se mantiene, pero ahora es puesto en evidencia. Igual que la primera escultura observada, está reincidente en la misma carga conceptual suscitada, la *Parálisis*, el *Comtinuum*. Lo que nos queda sería un énfasis en el aspecto ambiguo de la simultaneidad entre el positivo y el negativo.

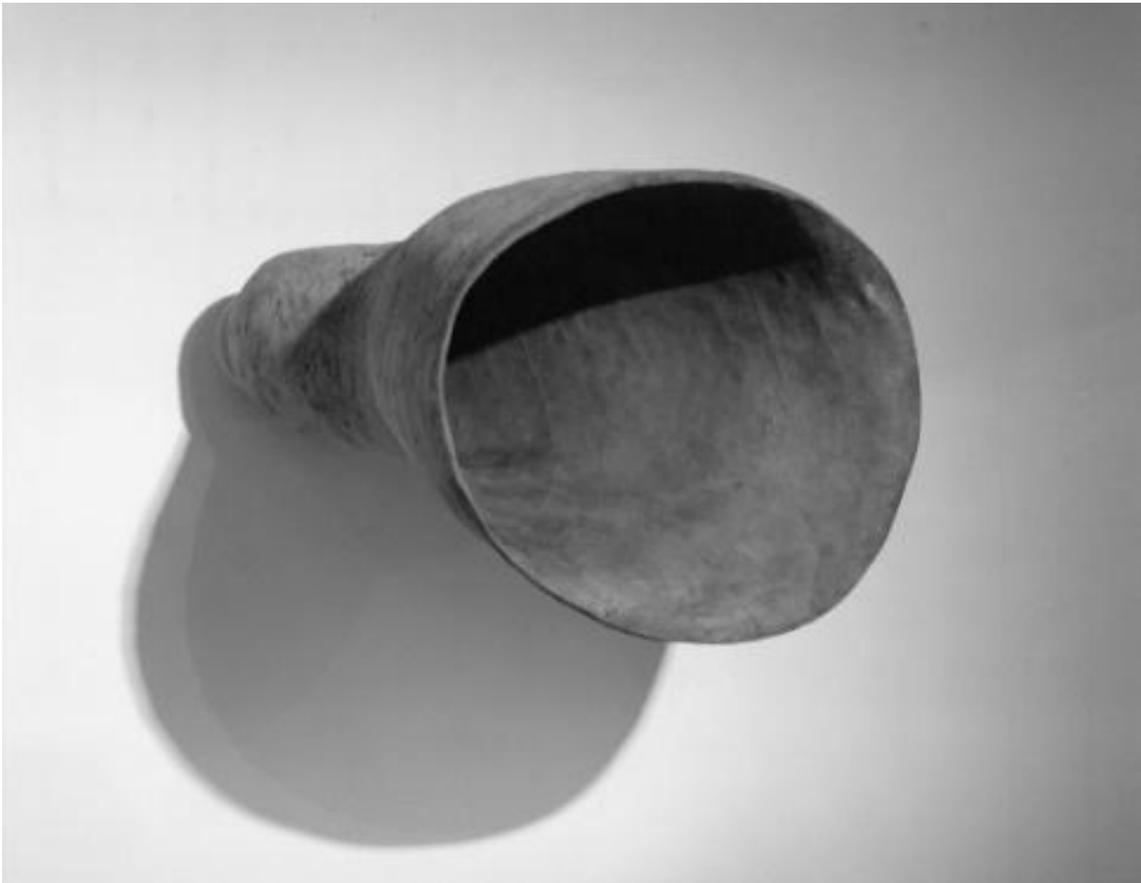


Figura 31. *Vortex*, escultura instalada en *fiberglass* arena y resina, 80 x 80 70 cm. Elaboración del autor, (2001).

Sobre cómo este rastro dialéctico insertado en el término *ambiguo* va a actuar después activando el imaginario del presente autor, lo veremos en el próximo ítem relativo a la presentación y análisis de proyecto MOVIE. En este momento será posible observar como una *ficción libre* planteada en *Un deseo para Trindade* puede cambiar desde su carácter ficcional hasta tocar la realidad, redefiniendo el propio término.

Finalizando: los rastros activos extraídos de la experiencia sobre el *Site Specific* planteado en la disertación *Un deseo para Trindade*, se resumen en las oposiciones dialécticas entre los conceptos de *ir, venir, tiempo geológico, antropomorfismo, parálisis, movimiento*, y de *vida y muerte*. Lo que observaremos a continuación será como estos rastros activos, estos conceptos, aquí comprendidos como *ficciones libres*, se convertirán en otra forma de *ficción*. Vayamos al grano.

### **3.3.4 EL PASO DE UNA FICCIÓN LIBRE A UNA FICCIÓN EFICIENTE.**

El paso de una condición de ficción libre, ejercitada en la monografía “Un deseo para Trinidad” a la condición comprobable de ficción eficiente, puede ser observada cuando verificamos que una gran parte de estas especulaciones concepto-ficcionales van a lograr la condición de cosas reales, a lo largo del tiempo posterior al Master. De hecho, todos estos cambios suceden en el mismo contexto cartográfico donde también estuviera envuelto el presente autor como sujeto.

Estos hechos (la exposición y la defensa de la monografía) cerraran el reto del trabajo de máster en el año 1991. De ahí en adelante, con la conclusión del máster, el sujeto en cuestión salió de la Escuela de Bellas Artes para, un poco más tarde, ingresar en la Universidad Federal del Espirito Santo, UFES, ahora en la condición de profesor de las asignaturas de Escultura, Plástica y Proyecto en Artes, ofrecidas en los cursos de Artes, Diseño y Arquitectura.

En este momento, por motivos circunstanciales, se muda a la ciudad de Vitoria, donde reside durante dos años, hasta que se muda nuevamente a la región del Caparaó, momento en el cual empieza a vivir en Caparaó y a trabajar en Vitória. Caparaó, como vimos en la figura 62, está casi alineado en la misma latitud de Vitória y de la isla de Trindade.

Viviendo en Caparaó, el sujeto compra una pequeña finca (Figura 32) que se ubica en una región cercana y frontal a la Sierra. En este lugar construyó una vivienda que habita actualmente con su familia, esposa e hijos.



Figura 32. Finca Taruman, ubicada en la región del Caparaó, ES, Brasil, adquirida en 2006.

De hecho, podemos decir que la ficción libre, imaginada y construida sin ningún compromiso con la realidad en el texto “Un deseo para Trindade”, en este momento demuestra haber conseguido tocar algunos aspectos reales, o sea, la decisión de desarrollar una tesis, o una acción imaginativa restringida a esta “latitud”, hasta entonces “circunstancial”, hoy es un hecho, algo real y táctil.

De este modo el aspecto *ficcional libre* que comprendíamos en un primer momento, se vuelca ahora en la condición de *ficción eficiente*, puesto que podemos comprobar que estos devaneos imaginativos se convierten en hechos reales: ahora son cosas, situaciones y contextos físicamente perceptibles, insertados en la realidad del sujeto. En suma, las abstracciones imaginativas, la licencia poética, y el devaneo que anteriormente fueron un gran problema de la disertación presentada, por tener sus fundamentos y argumentos en el ámbito de lo *tácito-intuitivo*, hoy se precipitan en la realidad. Hoy son cosas táctiles, imaginaciones materiales que lograran forma y lugar.

El presente autor de la citada monografía y de este texto actual, puede decir que vive, o materializa, una buena parte de estas ilusiones porque hoy trabaja en la Enseñanza del Arte en Vitoria, y está en su soñado lugar de origen, ahora ubicado totalmente en aquella latitud circunstancial planteada.

Basándose en todo este recorrido, en toda esta experiencia que fue realizada sin alejar la experiencia del sujeto en ningún momento, comprendiendo que arte y vida son conceptos relacionados y simultáneos, pasamos ahora al inicio de un nuevo trabajo académico que estaba contextualizado en el Programa de Máster en Producción e Investigación en Artes de la Universidad de Granada.

El pesado camino de este largo preámbulo, donde tuvimos que atravesar por todos estos detalles, antecedentes procesuales y contextuales, será indispensable para que, en este nuevo propósito, nuevas ficciones puedan ser planteadas, buscando hacer uso de estos experimentos estéticos ya realizados, agregando a ellos nuevos conocimientos oriundos de un segundo contacto con la Academia del Arte.

Hace falta observar, en este momento, que de aquí en adelante tenemos la intención de profundizar, más aún, en la conexión afectiva y efectiva con este lugar. Pretendemos transformar, gradualmente, a medida que desarrollamos nuevas ficciones, esta finca de producción de café en un lugar donde el arte sea el principio de todo. Tenemos ganas de soñar un nuevo lugar, un espacio para crear nuevas y renovadas experiencias de un arte cercano a la vida.

Este es el mundo tácito del sujeto, el objeto que suscita impresiones sentidas como verdaderas, algo que se puede conocer fenomenológicamente y que pretendemos demostrar, en la medida del posible.

### 3.4 EI PROYECTO MOVIE.



Figura 33. Plataforma en la Finca Taruman, nueva referencia cartográfica y experimental del proyecto MOVIE.  
Elaboración del autor (2008).

### 3.4.1 PRESENTACIÓN.

La finca Taruman ubicada en el Estado Espírito Santo (provincia autónoma), Brasil, fue comprada en 2006, y desde entonces participa como soporte cartográfico, temporal y material de este nuevo proyecto, una nueva ficción libre que se asienta sobre los hechos eficientes de las ficciones planteadas anteriormente. Teniendo en este momento diez hectáreas, cien mil metros cuadrados y frente a una intención de reservar el veinte por ciento de este total para reforestación, veinte mil metros cuadrados de esta área fueron cercados y se empezó la plantación de árboles. Esta área de la finca (en amarillo, Figura 34), fue oficializada como APA (Área de Preservación Ambiental).



Figura 34. Área de plantación de árboles en la finca. Elaboración del autor. (2008).

De hecho, se empieza también la organización de un pequeño vivero particular (Figura 35) con producción de plántulas de árboles para el uso específico de este proyecto. En este aspecto, acontece un acercamiento gradual y constante a las actividades prácticas de sembrar, cuidar, transportar, plantar y mapear la plantación de árboles.



Figura 35. Vivero y plantación de árboles. Elaboración del autor (2008).

Dos años más tarde, en julio de 2008, se inicia una actividad fotográfica disciplinada que venía a ser el embrión del proyecto Movie. En este momento, estando siempre inmerso en esta parte física de la finca, se decidió moldear una plataforma en una ubicación específica del área de reforestación, cuya función sería permitir una exactitud cartográfica para la ejecución de una foto cada mes. Desde entonces, siempre que es posible, el presente autor se pone en esta posición, una vez al mes, para hacer dos fotos. En esta plataforma (Figura 36) un árbol que se ubica justo enfrente es fotografiado. En el mismo día en que se fotografía este árbol, mirado desde la plataforma, se posiciona la cámara al pie de este árbol y se fotografía al presente autor, en modo automático (Figuras 37 y 38). Esta segunda imagen presenta al referido sujeto en la plataforma y, por detrás, aparece el bosque con su propia dinámica.



Figura 36. Plataforma moldeada para el posicionamiento del objetivo fotográfico.  
Elaboración del autor (2008).



Figura 37. Secuencia fotográfica que presenta el autor y el bosque. Elaboración del autor (2008-2009).



Figura 38. Ejemplo de las secuencias fotográficas del árbol, generadas mes a mes.  
Elaboración del autor (2008-2009).

Estas fotos vienen siendo producidas regularmente, siempre que el presente autor pueda estar físicamente en esta ubicación.

Desde estas fechas hasta la actualidad, se viene acumulando un archivo fotográfico que consiste en el fundamento de imagen y de tiempo del referido proyecto.

“Movie” en inglés equivale a la idea de película, y producir una película que presenta la aparición de un bosque, al mismo tiempo que su creador también se transforma con el paso del tiempo, hasta su desaparición, es lo que se pretende con el planteamiento de este proyecto. Vamos entonces a echar un vistazo a algunos aspectos del proyecto MOVIE, para explicitar sus substancias conceptuales implícitas que suscitan las relaciones de aparición, desaparición, y de la interacción entre los lenguajes fotográfico y videográfico.

### 3.4.2 EL DESEO DE RECONSTRUCCIÓN DEL HILO ROTO CON EL MUNDO NATURAL.

Antes de pasar a los citados conceptos del proyecto MOVIE, vayamos antes a comentar algunos aspectos distintos que son propios del tránsito entre arte y naturaleza. Acreditamos que tal hecho entra en evidencia porque los términos que usamos con frecuencia en el citado proyecto, tales como, *sitio*, *árbol* y *bosque*, suscitan inevitablemente este marco relacional.

Recordando que el Arte Moderno, en su desarrollo histórico, fue paulatinamente alejándose de la naturaleza, cuando dejó de *representar* y pasó a *presentar* los propios fundamentos gramaticales de los lenguajes artísticos, vamos a ver como el proyecto se encuentra en la antítesis de esta forma de entendimiento del Arte. Para ilustrar esta ruptura de actitud, en que las imágenes representacionales del arte *pre-moderno*, que se conectaban directamente con el mundo, dejan de representar la realidad, pasando a un enfoque de las cuestiones internas del propio lenguaje. Vamos a ver como apunta esta característica del Arte Moderno, cuando Clemente Greenberg escribe en *Arte e Cultura*, (1996):

*El arte moderno se caracteriza por una actitud reflexiva y autocrítica que intenta alejar de su ámbito todo aquello que no le pertenece, "exclusivamente" (...)*<sup>12</sup>.

Greenberg (1996: 10).

Es decir la ruptura del hilo que sostenía la relación entre el Arte y el Mundo, Arte y Naturaleza, acontece cuando los lenguajes artísticos dejan de representar, dejando también de referirse a lo que se encontraba fuera del marco de los lenguajes artísticos. En este sentido el proyecto MOVIE se ubica

---

<sup>12</sup> Traducción del autor.

en esta situación límite, o en la propia crisis y pérdida de *eficiencia* de este paradigma moderno.

El contenido implícito en el deseo en repoblar un fragmento del mundo con árboles, podemos decir que expresa un significativo cambio entre las actitudes que también distinguen el Arte Moderno y Contemporáneo.

En el Proyecto MOVIE, lo que podemos percibir de pronto es una fuerte intención de establecer un referente cartográfico, es decir, en principio, se refiere a un fragmento de lo real, reconstruyendo de este modo el hilo roto con el mundo por la modernidad. Veamos como apunta Santiago Vera Cañizares en *Inmateriales*, (2013) este deseo de reconciliación con el paisaje y la naturaleza presente en el citado proyecto:

*(...) actuando inversamente a la orientación racionalista en arte, exclusiva de una orientación del espíritu ilustrado del colonizador, su proyecto trabaja en la reconstrucción del paisaje original, en un esfuerzo por la reinstauración del paisaje colonizado. Se trata de restaurar la naturaleza que fue aplanada.*

Vera Cañizares (2013: 11).

De este modo, podemos observar en el proyecto este deseo de restaurar, no solamente el espacio natural, sino también la conexión entre Arte y Naturaleza, entre el Hombre y el Cosmos. Podemos decir que la relación entre la cartografía y los lenguajes representacionales, tales como la fotografía y el video, que el proyecto utiliza, acaban también reafirmando la reconstrucción de este nexo. Hacer uso de medios expresivos exclusivamente representacionales equivale, en teoría, a poner en marcha elementos lingüísticos que van, en principio, a romper con los paradigmas del Arte Moderno. Es decir, la presencia del mapa, de la fotografía y del vídeo, van contaminar el arte con el mundo, una vez que la imagen se refiere nuevamente al universo exterior, que se encuentra más allá de los campos gramaticales de los lenguajes artísticos. El producto de este esfuerzo poético-estético, o la consecuencia visual de este proyecto estarán, en principio, atados a este deseo de reaproximación entre partes que fueron separadas por la cultura moderna.

### 3.4.3 EL JUEGO ANADIÓMENO.



Figuras 37 y 38. Quiasma fotográfico-temporal del proyecto, Elaboración del autor (2008, 2009).

Ver lo que nos mira, posar para un árbol y fotografiarlo, fijar una imagen mirando regularmente su apariencia a lo largo del tiempo, mientras deja que sea percibida en el mismo proceso su sujeción temporal (Figuras 74-75). Observar y poner en evidencia los cambios formales del cuerpo del sujeto en el tiempo. ¿Qué es exactamente fotografiar algo sujeto a los efectos entrópicos del tiempo, al mismo tiempo en que otra imagen expone su contrario? En este juego de ver y ser visto, el quiasma de la vida acontece. Veamos como Georges Didi Huberman escribe sobre este deslizamiento del mirar en *O que vemos o que nos olha*, (1998):

*Lo que vemos solamente vale – solamente vive – en nuestros ojos por el que nos mira. Ineluctable por tanto es la escisión que separa dentro de nosotros, lo que vemos de aquello que nos mira. Sería necesario así, iniciar una vez más esta paradoja en la cual el acto de ver solamente se manifiesta al abrirse en dos*<sup>13</sup>.

Huberman (1998: 29).

Vivir sería entonces durar a lo largo del tiempo, pero entre lo que se ve y lo que nos mira, hay una diferencia de duración. Los árboles tienden a aparecer y durar más en el tiempo que el cuerpo del presente autor en cuestión. Esta discrepancia sobre la presencia visual en el tiempo de estos distintos sujetos, el

<sup>13</sup> Traducción del autor.

hombre y el bosque, es el centro de este trabajo que consiste en fijar fotográficamente algo que escapa, que se va, al mismo tiempo que algo que viene permaneciendo, estableciendo simultáneamente, un juego de desaparición y aparición. Aquí encontramos una reincidencia, una recurrencia conceptual. La relación dialéctica entre el *ir* y *venir* activada en *Un deseo para Trindade*, sigue en el tiempo-espacio, reafirmandose como una fuerza duradera de la Imaginación material del sujeto.

A este aspecto del proyecto Movie lo llamamos juego *Anadiômeno*, evocando el mito del nacimiento de Venus de la espuma de las olas del mar. Este juego entre ir y venir, aparecer y desaparecer está, entonces, propuesto como el fundamento substancial del proyecto. Veamos una vez más, como define esta calidad de juego, Georges Didi Huberman en *O que vemos o que nos olha*, (1998):

*(...) todos los componentes teóricos que hacen de un simple plano óptico que vemos, una potencia visual que nos mira, en la medida misma en que pone en acción el juego anadiomeno (Conforme atributo dado a la Venus anadiômena que significa "salida de las aguas"), rítmico, de la superficie y del fondo, del flujo y del reflujó, del avance y del retroceso, de la aparición y de la desaparición<sup>14</sup>.*

Huberman (1998: 33).

De este modo, podemos decir entonces que comprendemos que la acción disciplinar de registro de imágenes sujetas al tiempo, implícita en este proyecto, nos conduce a una ineluctable modalidad de lo visible, puesto que entre una figura y un fondo siempre habrá una diferencia insuperable, y su avance cronológico enfatiza este contraste paradójico. El bosque que crece es el contraste contra el cual nada se puede hacer, es la ineluctable contra-imagen para un sujeto que decae en el tiempo. Ir y venir, exponer algo que demuestre seguir apareciendo, frente a algo que desaparece inexorablemente, presenta la condición dialéctica de este planteamiento de configuración visual.

---

<sup>14</sup> Traducción del autor.

En este caso, la proposición visual, sea del árbol, del sujeto o del bosque, conlleva a su contrario, de hecho, esta estructura es la propia ruptura intrínseca de las expectativas de este juego.

Poner el sujeto y su límite físico dentro de esta trama relacional con la naturaleza, puede contener otras nociones que estarían más allá de estas primeras observaciones. En cierto modo, esta área de repoblación de árboles, además de responder todas estas cuestiones relativas a la finitud y continuidad de los sujetos, termina también generando una secuencia de imágenes que nos fuerza a plantear el lenguaje fotográfico en sí mismo.

#### 3.4.4 EL INSTANTE FOTOGRÁFICO, LA DERIVACIÓN TEMPORAL Y LA PARÁLISIS.

Aquí, una vez más en este proyecto, encontramos una reincidencia conceptual oriunda de la fase *ficcional* de *Un deseo para Trindade*. La noción de *parálisis*, o de petrificación, que las esculturas de arena y resina conllevaban, al capturar la memoria de una sinergia que pasó, reaparece aquí en la forma de una profundización conceptual, natural del lenguaje fotográfico.

Tener en un proyecto una secuencia fotográfica que actúa como fundamento de todos los posibles desdoblamientos futuros del mismo, no nos permite olvidarnos de la importancia substancial implícita en las cargas semánticas que pueden, en teoría, pertenecer a este lenguaje. Para intentar comprender como estos contenidos latentes de un lenguaje artístico pueden afectar a una posible obra construida *a posteriori*, sobre estas imágenes-base, vamos antes a observar lo que la fotografía, como elemento problematizante de las composiciones, puede cargar consigo, independiente de lo que pueda significar la imagen generada en este conocido proceso de captura. Antes de mirar la imagen fotográfica, en su composición, su aspecto representacional y en su posible significación, debemos intentar identificar algunos de los elementos gramaticales implícitos en este lenguaje.

Fotografiar es igual que paralizar el *continuum*, el acto fotográfico equivale a establecer una derivada infinitesimal de algo que sigue continuamente. Disparar el clic del aparato fotográfico es estancar algo que estaba sometido a la dinámica del gerundio, paralizándolo. Cabe aquí recordar que el gerundio es el tiempo verbal aplicado a las cosas en movimiento. Verbo aplicado para aludir a la situación dinámica, cosas en su propio tiempo de acontecimiento, en su deslizar sometido al *continuum* de lo real y lo natural, tal cual acontece con todo lo que está vivo y sujeto a las fuerzas naturales. En este sentido podríamos decir que fotografiar es trasladar las imágenes desde un acontecimiento natural hacia una situación artificial de parálisis.

Posar es enfatizar lo que ya pasó, es establecer, a partir del aquí y ahora, el otrora, hecho que podemos verificar cuando Thierry de Duve escribe en *Essais*

*Datés - Pose et instantané ou Le paradoxe photographique*: “El quiasma fotográfico se representa como el cruce de dos conjunciones ilógicas: el “aquí ahora” del instante fotográfico y el “ahora allí” de la pose. Cada una de estas conjunciones presuponen un tipo de conciencia.” (DE DUVE, 1987:06). Al terminar el “clic” del aparato fotográfico ya es pasado, el *continuum* es paralizado, el índice, que estaba incrustado en lo real, es desplazado ahora de su naturaleza dinámica, quedándose petrificado en la mortificación de la imagen fotográfica. Veamos una vez más en *Essais Datés - Pose et instantané ou Le paradoxe photographique*, (1987) como Thierry de Duve apunta esta inevitable carga semántica del instante fotográfico:

*La paradoja fotográfica conoce dos vidas y dos muertes: una vida de profundidad que es aquella de lo instantáneo, importada por la figura del tiempo vivido del presente que pasa; una vida de superficie que es aquella de la pose, animada por la figura del tiempo cíclico en sístole (contracción) y diástole (dilatación); una muerte en profundidad que es aquella de la pose designada como el gel del tiempo, su defeción, su marca cero absoluta; una muerte de superficie que es aquella de lo instantáneo, que se estanca sobre el estupor de un instantáneo bífido (partido)<sup>15</sup>.*

De Duve (1987: 3-4).

Esta muerte en superficie de lo instantáneo, añadida a otra noción de muerte en profundidad de la pose, introduce en la imagen fotográfica una fuerte noción de pasado. Como el pasado ya fue vivido, la imagen fotográfica, cuando es aplicada a una composición artística, no deja de cargar consigo esta nostalgia.

Delante de estas constataciones, la presencia del acto fotográfico, con todos estos contenidos posibles, se ubica en la génesis del proyecto *Movie*, y pone en evidencia esta noción de parálisis y pasado. Un campo conceptual que ya existe, antes incluso que otras posibles lecturas de la imagen.

Percibiendo ahora la presencia de la imagen fotográfica como un testimonio nostálgico de algo que se fue en el tiempo, podemos decir que este lenguaje, por su sencilla presencia, en cualquier posible composición que surja de este

---

<sup>15</sup> Traducción del autor.

proyecto reafirma la pérdida efectiva de algo que se va. En este caso, es la nostalgia proveniente del sujeto, delante del reconocimiento inevitable de su propia finitud, construida y reafirmada, a cada disparo del aparato fotográfico.

Fotografiar de modo disciplinar, una vez cada mes siempre que es posible, en el proyecto Movie significa producir una cantidad no determinada de fotogramas, construir en el tiempo de existencia del sujeto un manantial de imágenes a ser trabajadas en un segundo tiempo de acción previsto. Estas fotos que se multiplican en el tiempo, en un segundo momento del proyecto, serán apropiadas como *frames*<sup>16</sup>, para la construcción del propio Movie, que se finaliza como una película.

En oposición a todo un tiempo fotográfico disciplinar que enfatiza la parálisis, al momento siguiente en este proyecto vamos a encontrar la dinámica del lenguaje videográfico como la antítesis a esta condición hermenéutica primera.

---

<sup>16</sup> Cuadro fotográfico, módulo fundamental, unidad que crea por repetición y obturación, la ilusión de movimiento en el imagen cinematográfico y videográfico.

### 3.4.5 EL LENGUAJE VIDEOGRÁFICO COMO DESEO DE DURACIÓN.

En esta segunda actitud del proyecto Movie, vamos a organizar cada imagen fotográfica producida en estos años, en orden cronológico, para producir una película. Para esto, entre cada dos imágenes fotográficas, siendo ahora apropiadas como *frames* de una futura película, vamos a interpolar dieciocho nuevos *frames* intermedios, generados a través de recursos informáticos disponibles en la actualidad (PhotoMorph). Como resultado de esta aplicación de recursos tecnológicos sobre la imágenes, tendremos entre cada dos imágenes dieciochos *frames* más, que tendrán la responsabilidad de crear un paso suave entre las dos imágenes iniciales. Con esto, a través de la repetición de este procedimiento, con todas las fotografías que el proyecto irá generando en el tiempo, podremos estar siempre construyendo una película inconclusa. La película que este proceso genera estará siempre en construcción y creciendo en tamaño. El fin de este proceso, va inevitablemente a estar unido a la desaparición del presente autor.

Tal procedimiento técnico será aplicado a los dos archivos de imágenes que se producen. Tendremos entonces dos películas: una donde el árbol, visto por el sujeto, crece a lo largo del tiempo, y otra donde el bosque surge, creciendo, como fondo dinámico, en oposición a la imagen estática del sujeto, que también cambia sutilmente con el tiempo, hasta su completa desaparición. La imposibilidad física del sujeto-autor de seguir realizando el acto fotográfico, como ya fue dicho anteriormente, determina el fin de la película MOVIE.

Cabe aquí recordar que la imagen videográfica carga consigo una relación conceptual opuesta a la imagen fotográfica: mientras la fotografía produce una derivación del *continuum* donde la vida está paralizada, la película Movie, reconstruye artificialmente la sensación perceptible del *continuum*. Lo que se encontraba muerto es traído de vuelta a la vida, o sea, reconstruir la sensación del continuum es desear durar en el tiempo.

Construir películas, usando fragmentos paralizados de una realidad perdida en el tiempo, es lo mismo que pretender vencer artificialmente la ineluctable condición de finitud de cada sujeto. Sobre este deseo de permanecer con todo

nuestro pasado, viviendo el presente y mirando al futuro, veamos como Henri Bergson en *L'énergie spirituelle*, (1993), define su concepto de duración:

*La duración interior es la vida continua de una memoria que prolonga el pasado en el presente, sea porque el presente contiene de forma distinta la imagen incesantemente creciente del pasado sea, más aun, porque es testigo de la carga siempre más pesada que arrastramos tras nosotros al paso que avanza nuestra edad. Sin esta supervivencia del pasado en el presente, no habría duración, sino solamente instantaneidad<sup>17</sup>.*

Bergson (1993: 200).

Pensando en estos términos, el proyecto MOVIE es una duración en el sentido de Bergson, tanto en sí mismo como estructura acumulativa, como por la reafirmación de este deseo de durar, insertado en la reconstrucción del *continuum* videográfico.

Como resultado del proyecto Movie, tendremos dos películas (Figuras 39 y 40) que pueden, en teoría, ser montadas en un formato de videoinstalación, donde las dos proyecciones pondrán reconstruir, o no, la posición original del proceso fotográfico en el sitio.



Figura 39.



Figura 40.

El bosque y el árbol. <https://vimeo.com/71284850>, <https://vimeo.com/71284851>  
Elaboración del autor (2013).

---

<sup>17</sup> Traducción del autor.

Para esto, imaginamos un espacio arquitectónico adecuado para contener dos proyecciones videográficas, una frente a otra, o una al lado de la otra (Figura 41). El proyecto MOVIE, sigue con su acto fotográfico disciplinar y permite, cada vez que se presenta al público, editar una película que trae todo este pasado hasta la actualidad de adición más reciente.

Lo que se puede ver en esta videoinstalación son dos imágenes que se miran, dos películas frente a frente o lado a lado, que se deslizan mostrando sus cambios y permanencias en el tiempo. Como fondo sonoro, una grabación con sonidos hecha en el propio sitio del espacio natural de las dos imágenes, sutilmente a bajo volumen, anima el escenario.



Figura 41. MOVIE, Una Videoinstalación. Galería La Corrala de Santiago, Granada, 2013. Edición videográfica, mayo de 2013. Enlaces: <https://vimeo.com/71284850>, <https://vimeo.com/71284851>. Extensión: 4,5 minutos cada uno. Elaboración del autor (2013).

### 3.5 EL HECHO ARTÍSTICO COMO HECHO FICCIONAL.

Como podemos observar en este capítulo, el hecho artístico, el gesto aparentemente impensado o intuitivo del artista visual, es en principio un planteamiento ficcional imaginado desde dentro de la burbuja fenomenológica del sujeto, un gesto delimitado por el alcance experimental de su *Umwelt*.

En este momento primero, de la proposición del devaneo ficcional, el planteamiento general nos puede parecer un absurdo. De hecho, el grado de libertad creativo sobrepasa todos los límites posibles del modo discursivo de entendimiento y planteamiento proyectual. Todavía, como intentamos demostrar en este capítulo, cuando analizamos tal gesto absurdo a lo largo del tiempo, podemos admitir que una buena parte de los contenidos subjetivos de estas ficciones, que duran y se transmutan bajo la forma de fondos conceptuales, acaban accediendo y tocando a la realidad de modo material, reconocible, y en algunos casos, permanente.

Considerando los aspectos sobresalientes de algunas *Ficciones Artísticas Libres* que pasan, más adelante, al modo de *Ficciones Eficientes*, podemos decir que una buena parte de ellas, aun siendo planteadas dentro del límite del *Umwelt* del sujeto, son capaces de tocar la realidad que se encuentra *Más Allá* de esta burbuja. Es decir, en las artes visuales, así como en la Ciencia o en la vida, un hecho ficcional puede convertirse posteriormente en hecho real.

A raíz de esta constatación, comprendemos la importancia del aspecto ficcional del planteamiento artístico para nuestra intención de construcción de una metodología para la enseñanza del Arte. Entonces observar cómo se presentan los absurdos ficcionales del sujeto-artista-visual, detectarlos, reconocerlos y organizarlos, sería una condición relevante a ser considerada e insertada en una propuesta metodológica. Por ahora vayamos a otros temas, también importantes para este fin.

## CAPITULO 4 SOBRE EL USO PRIVADO DE LA COSA PÚBLICA Y AL REVÉS.

Una vez que atravesamos los campos de la imaginación material y de la ficción, estudiando la eficacia de estos conceptos en el modo de entendimiento del sujeto, vamos ahora a tocar un tema que también involucra al artista y sus imágenes. Con el objetivo de construir un área más de referencia hacia la formalización de una posible metodología para la enseñanza del Arte, vamos a presentar y establecer algunas consideraciones sobre el tránsito del sujeto entre la particularidad de su experiencia y los contenidos universales que este proceso puede revelar. Empezaremos observando como escribe Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* (1988)<sup>1</sup>, en el cual propone algunas correspondencias dualistas para el sujeto artista, apuntando la profundidad y naturaleza empírica que contiene el trabajo del Arte. En este caso, salvando las distancias, comparado con la noción de *genio*:

*El genio busca así lo mismo que el filósofo, pero por una vía y medios distintos: su conocimiento no es discursivo sino intuitivo, y no se materializa en conceptos abstractos sino en una obra de arte. Él es capaz de ver en lo particular lo universal, en lo efímero lo eterno, en el individuo la idea, y de transmitir luego ese conocimiento de forma indirecta a través de su obra.*

Schopenhauer (1988: 8).

La obra como imagen es, en sí misma, soporte y expresión del conocimiento empírico del artista visual, hecho final y suficiente para comunicar algo. Después de esta referencia, podemos decir que proponemos una posibilidad de relación análoga entre lo que comprendemos como particularidad del sujeto y el concepto de *privado*, al mismo tiempo en que también intentamos relacionar lo *universal* con lo que se refiere a la condición de circulación pública del trabajo de arte.

---

<sup>1</sup> Schopenhauer, A. (1988) [1819] *El Mundo Como Voluntad y Representación* I, VII. Mannheim: Brockhaus. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María. [www.darlenbritto.files.wordpress.com/](http://www.darlenbritto.files.wordpress.com/). [en 11 de mayo de 2014]

Es decir, hacemos uso de la diferencia entre lo particular y lo universal para suscitar dos actitudes distintas del sujeto artista delante de los contextos público y privado del arte. Comprendemos la relevancia de la definición y observación de estos términos, y de la actitud del sujeto ante ellos, como el punto de partida para explicitar las dos formas fundamentales de uso que el sujeto artista visual puede hacer de estos conceptos en su *trato* con el ambiente circundante, es decir, con su *Umwelt* cultural.

Al adentrarse con sus imágenes particulares, con el producto de sus intuiciones personales, en la dimensión colectiva del espacio cultural compartido socialmente, es donde nosotros creemos que se presentan algunos problemas en la circulación del sujeto. Las relaciones positivas y negativas que pueden ocurrir en este juego relacional entre el sujeto y su burbuja cultural, son los elementos que constituirán el objeto de este capítulo.

Para demostrar las concesiones políticas e ideológicas que el sujeto hace para pertenecer a este grupo restringido, y para apuntar los riesgos que este deseo conlleva, vamos a relacionar esta voluntad de pertenecer con el concepto de *Normose*. Veamos como escribe y define este término, Pierre Weil en *A patología da normalidade*. (2011):

*La “normose” puede ser definida como el conjunto de normas, conceptos, valores, estereotipos, modos de pensar y de hacer, que son aprobados por consenso, o por la mayoría de una determinada sociedad, que provocan sufrimiento, enfermedad y muerte. En otras palabras, es algo patogénico y letal, ejecutado sin que sus autores y actores se den cuenta de su naturaleza patológica<sup>2</sup>.*

Weil (2011: 22).

Una vez comprendida la *Normose* como concesiones que pueden conllevar patologías, puesto que se trata en realidad de deformaciones a que el sujeto se somete, con el fin de poner en circulación pública sus imágenes artísticas, cabría verificar también su contrario. También, al revés, el sujeto debería hacer otra serie de concesiones para que su obra íntima, elaborada sin pretensiones

---

<sup>2</sup> Traducción del autor. Weil, Pierre. (2011) Rio de Janeiro: Editora Vozes.

de circulación pública, fuera puesta a disposición de la apreciación pública. Apuntamos entonces la *Anormose* como antítesis de la *Normose*, o sea, la *Anormose* sería una total indiferencia del sujeto en cuanto a una necesidad de concesión para pertenecer.

Este ir y venir del sujeto entre las cosas públicas y privadas, estas actitudes empleadas por el sujeto que estarían ligadas con el deseo de pertenecer al contexto público o de alejarse de él, es el objeto al que vamos intentar acercarnos de aquí a delante.

#### 4.1 ALGUNOS EJEMPLOS HISTÓRICOS SOBRE EL USO DEL ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO

Antes de empezar con el estudio de casos específicos más cercanos a nosotros, o sea, antes de abordar las prácticas contemporáneas que tratan de la relación entre el círculo privado del sujeto con la esfera pública del arte, vamos a recurrir a un breve recorte histórico, con la intención de explicitar el uso colectivo del Arte como alegoría, al servicio del poder.

En los albores de la Humanidad, en el Neolítico Superior, el Homo Sapiens fijó sus primeras imágenes, que atravesarán milenios, protegidas en estas profundidades ocultas de la Madre Tierra (Figura 42). Tales configuraciones se producían en lo hondo de las cuevas oscuras, probablemente el lugar donde se celebrarían rituales, como suponemos al mirar la imagen de la Cueva de las Manos.



Figura 42. Cueva de las Manos, Santa Cruz, Argentina; 7300 a.C.

¿Sería el arte, en su momento primordial, algo ya exclusivamente no autoral?  
En caso de que sea posible, posteriormente, aceptar estas palabras como

argumento seguro, esta afirmación estaría comprometida con el hecho de que necesitamos atravesar millares de años para que el arte reencontrase su lugar y sentido original, es decir, que el arte vuelva a ser objeto, no más para la apreciación exclusiva de coleccionistas y museos, sino un arte como algo que nace del uso entre las personas y que, de este modo, es hecho para ellas.

En este caso el término *contemporáneo* sería apropiado, puesto que cada sociedad tiene y estaría sujeta a su recorte temporal y, de este modo, sus configuraciones visuales también tendrían validez y sentido, enmarcadas en el tiempo histórico específico de cada una. De hecho, el sentido de las imágenes artísticas estaría entonces vinculado a su relevancia significativa y a su espacio-tiempo. Este entendimiento reafirmaría entonces una validez relativa a su lugar histórico, aunque esta restricción también condicionaría silogísticamente una particularidad histórica. Pero hay algo que permanece y trasciende a estos recortes historicistas. Podríamos decir que el gesto de imprimir “su huella” en el mundo es una necesidad universal que pertenece a la condición de un sujeto supratemporal que, en última instancia, sigue siendo incapaz de abandonar su trazo identitario.



Figura 43. Graffiti anónimo en Weimar, Alemania. Elaboración propia (2014).

Tal hecho puede ser confirmado observando los grafiti del arte callejero urbano en la actualidad (Figura 43). Sobre esta superposición de huellas en el mismo sitio que viene resistiendo a milenios, o mejor, sobre la interrelación cambiante entre lo particular y lo universal, veamos como escribe Goerges Bataille comentado la Gran Sala de Lascaux en *Lascaux ou la naissance de l'art*, (1955):

*Esta disposición es curiosa porque los hombres que realizaron estas pinturas no tenían la menor preocupación por la composición o por el conjunto. Es más, por instinto, estas pinturas están dispuestas de tal modo que, aunque estén dispuestas muchas veces unas sobre otras, las figuras muy difícilmente se confunden, contribuyendo de este modo a un magnífico resultado de conjunto.*<sup>3</sup>

Bataille (1955: 16).

Esta consideración sobre una posibilidad de composición accidental puede ser válida tanto para Lascaux, como para la Cueva de las Manos o para el grafiti callejero de la actualidad. Entonces, hay un denominador común que persiste, es decir, el arte desde lo primordial del ser humano, además de poseer la costumbre de moverse entre particularidades y sentidos de universalidad, también demostraba ya su tendencia al acto colectivo y no autoral. Sobre la posibilidad del arte como acción colectiva volveremos más adelante.

Saltamos un poco más adelante en la línea de tiempo para observar ahora otro uso del arte en el espacio de convivencia pública. El relieve que presentamos (Figura 44) consiste en un fragmento de la composición decorativa del palacio del emperador asirio Ashurnasirpal II. Este relieve es solamente uno de los diversos módulos utilizados para componer una secuencia que narra las grandes hazañas del emperador de un vasto territorio.

---

<sup>3</sup> Traducción del autor. Georges Bataille (1955) Lascaux en *Lascaux ou la naissance de l'art*. Paris :Ed. Skira. Oeuvres complètes, Vol. IX. Gallimard.



Figura 44. Ashurnasirpal II, relieve, 850 a.C. Museo Británico de Londres.

Tal como un comic que construye una historieta a través de la repetición cronológica de sus imágenes seriales, los artífices de Ashurnasirpal disponían estos relieves en un orden establecido y pensado con antelación para su propósito. El visitante, al caminar para encontrarse con el emperador, en su avance, paso a paso, miraba y podía comprender una descripción que presentaba y enaltecía la importancia de los hechos de la persona que estaba a punto de conocer. Considerando aún que estos relieves podrían poseer colores, es posible imaginar el impacto visual y simbólico que la fruición de estas imágenes causaba en un observador llegado de un rincón distante de esta sociedad.

Una vez conquistada la capacidad de comunicar los contenidos necesarios para la mantención del *statu quo*, el arte habría cumplido su función contextual. Visto esto, podemos decir que, en este caso, el arte fue usado para contar la historia triunfal del poder instituido y, en principio, servía para este propósito.

Transcendiendo a la primera lectura de esta imagen pública, queda aun en la actualidad la posibilidad de comprender de otro modo esta secuencia de imágenes modular. Si consideramos estos relieves de Ashurnasirpal como frames<sup>4</sup> videográficos, podríamos admitirlos entonces como un posible origen de los hechos narrativos y técnicos presentes hoy en la lógica del cine, una vez que tanto en el sentido mecánico de la trampa cinematográfica que crea una

---

<sup>4</sup> Frame: Término en inglés que designa el cuadro, o imagen fotográfica, que compone las películas cinematográficas.

ilusión de movimiento, como en su posibilidad de presentar una narrativa en esta dinámica, nos conlleva inevitablemente a las cuestiones gramaticales del lenguaje cinematográfico. Después de la relación establecida entre la imagen fotográfica y el vídeo en el proyecto MOVIE, estas comparaciones son inevitables cuando miramos al pasado.

Dejemos de lado las posibles analogías que el pasado permite con las nuevas tecnologías y vayamos a otro ejemplo del uso del arte en un contexto público. Hablaremos ahora sobre la función y la duración del frontispicio griego en el tiempo. Nuestra imagen de referencia (Figura 45) consta de una construcción relativamente actual que hace uso de este modelo visual.



Figura 45. Academia Nacional de Medicina, Buenos Aires, Argentina.

La Escuela Nacional de Medicina de Buenos Aires, Argentina, ya muy distante de la antigüedad griega, hace uso del estilo neoclásico para expresar la idea de un lugar de tradición, de erudición y de poder. Lejos de este nuevo sentido, modificado por el desgaste del tiempo, en la Grecia antigua estas imágenes alegóricas<sup>5</sup>, más que decorar los frontispicios, servían para narrar y presentar

---

<sup>5</sup> El término *alegórico*, en el sentido helenista, quiere decir composición que posibilita la transmisión de contenidos de interés de aquel que coloniza.

contenidos que reafirmaban el poder helénico. La primera función de estas composiciones era la de difundir los contenidos religiosos, y sus dioses, en las nuevas colonias resultantes de la expansión griega por el mundo antiguo. De hecho, la mayoría de los habitantes de aquellas nuevas tierras conquistadas no sabían leer, entonces las imágenes constituían el medio más adecuado para comunicar los contenidos subjetivos, que no se ocultaban detrás de la aparente seducción de formas y colores, aunque trabajaban con estos recursos visuales.

Sobre la permanencia del uso de este estilo hasta hace poco tiempo, podemos apuntar que esta duración fue posible en función de la eficiencia de este aparato estético, comprobada históricamente. Es decir, el uso de imágenes artísticas para difundir contenidos de la cultura helénica, o para suscitar consistencia cultural en la actualidad, viene demostrando su eficiencia comunicativa.

A continuación, abordaremos lo que significa la condición de durabilidad. Como es posible constatar, casi todo lo que llegó hasta nosotros del Arte Griego y de otras culturas antiguas, está en ruinas. Tal hecho es consecuencia del desgaste de los objetos, no hablamos aquí del desgaste físico de la materia que soporta las imágenes, sino de la pérdida de sentido que estas imágenes sufrirán debido a los cambios sociales, que también traerán consigo los cambios de significación e importancia.

Todo lo que nos parece extremadamente sólido y permanente resulta una falsa percepción de la realidad, en verdad el poder político es como el viento, por su condición de levedad y dependencia de las convenciones sociales que lo eligen y permiten, está siempre cambiando de lugar, puesto que la sociedad cambia y la importancia de los significantes también cambia junto con ella. Tal hecho lo podemos percibir en las imágenes que pierden su relevancia frente al público.

Todo cambio se construye sobre los escombros del viejo orden. Para que un nuevo orden se afirme como referencia canónica, es necesaria la destrucción del orden anterior y con ella de todas las cosas que comunican su ideología (Figura 46).

Desgraciadamente, en estos casos de relación estrecha con el poder, el arte acaba siendo cómplice de él. De este modo, las imágenes artísticas que comunicaban las ideas de un viejo orden tienden a desaparecer con él.



Figura 46. El Sagrado Corazón de Jesús, Madrid, 1930. Fin de la Segunda Guerra Mundial, Berlín, 1945. Escultura de Stalin, Budapest, 1956. Escultura de Gaddafi, Libia, 2011.

Cosas antes inconcebibles pueden pasar cuando el tejido social cambia. Lo que en un momento histórico existió como algo firme e intocable, puede convertirse en basura, con los cambios del viento social. Una vez que sabemos que todo lo que se pone de pie puede ser derrumbado, vamos a recordar su contrario, citando un ejemplo donde la imagen artística, una vez más cómplice del poder, se asoma para reafirmar valores relevantes para determinado contexto socio-cultural. Veamos como apunta Félix Duque la naturaleza móvil del espacio público en *Arte urbano y espacio público*, (2011):

*(...) algo transitivo, puesto que se trata obviamente de abrir, ramificar, cegar, desviar o conjugar vías de tránsito: espacios transversales comunicantes, al fin, de territorios, que yo entendería más como acumulaciones y descargas medidas de esas vías que como lugares productores de las mismas. En una palabra, el espacio público sería más bien un espacio intersticial que conjuga espacios distintos, sí, pero interdependientes.*

*Duque (2011:78).*

De hecho, debemos recordar que esta movilidad del espacio público que afecta directamente a las imágenes artísticas insertadas en el mismo, está condicionada por los cambios que ocurren en el ámbito social, puesto que este también es un territorio movedizo.

En este sentido, pasemos ahora a referirnos a las imágenes de Goethe y Schiller en Weimar (Figura 47). Imágenes de personas importantes, no solamente para una determinada ciudad sino, en este caso, para todo un país, son desplazadas hacia el centro de visibilidad, la plaza central, una vez que el hecho prodigioso de estas personas se asemeja a los hechos de los auténticos héroes. Esta una verdad que vale mientras dure la importancia de la literatura en la Alemania. Sobre cuánto va a durar este enamoramiento entre los actores sociales y las imágenes que cohabitan en este lugar, nada se puede decir. Pero hay ejemplos halagüeños.



Figura 47. Goethe y Schiller, 1857 bronce de Ernst Rietschel, Weimar, Alemania. Elaboración propia (2014).

Sabemos que la obra literaria, las ideas de los filósofos griegos, así como sus imágenes escultóricas, sus bustos, sobrevivieron a importantes cambios sociales a lo largo de la historia. Quizá pueda haber algo que dure en el espacio público, siempre que la memoria que estas imágenes puedan suscitar

no traiga consigo la mancha de la sangre, tan propia de aquellos que intentan establecerse en el poder por la fuerza. Por lo que nos parece, los dictadores no son capaces de comprender esta condición.

Una vez que sabemos que las imágenes insertadas en el espacio público están sujetas a desaparecer o durar en el escenario, porque también estarían directamente ligadas con lo que pueden significar, y como sabemos que unos significados son transitorios y otros pueden ser más duraderos, vayamos ahora a otra cuestión menos seria, pero también relevante.

Veamos como la obra de arte puede insertarse en el espacio público sin muchas pretensiones, o sea, habita el lugar simplemente para decorar o entretener, rellenando los vacíos arquitectónicos y espacios urbanísticos. En el periodo que antecedió a la modernidad, o mejor dicho, en el Neoclásico, las imágenes artísticas estaban estrechamente relacionadas con las funciones alegórico-decorativa. En el Neoclasicismo era común el uso de imágenes que reforzaban o enfatizaban el propio estilo, es decir, todo un conjunto de estatuas y relieves que nos remitían a la cultura clásica.

Tal exceso formal y figurativo podemos observarlo en este edificio de Berlín (Figura 48). Imágenes y alegorías decoran, coronando la cumbre de la construcción. Muy arriba, lejos de la fruición pública, distantes de un mirar más continuo, las estatuas y alegorías decoran solitariamente un estilo arquitectónico.



Figure 48. Deutsches Historisches Museum: Zeughauskino, Berlin (Germany).

Con la intención de seguir un poco más con el problema que las prácticas arquitectónicas y urbanísticas crean cuando intentan incluir obras de arte en sus proyectos, promoviendo, a través de este uso equivocado, la reducción de la imagen artística a un mero elemento decorativo, echemos un vistazo a lo que escribe Félix Duque en *Arte urbano y espacio público*. (2011):

*Aquí sucede lo contrario: el espacio planificado y administrado, destinado desde arriba al público, “devora” al espacio público que las obras habrían debido poner de relieve, mientras que ellas se convierten en mobiliario urbano o, a lo sumo, en un bonito elemento decorativo, (...).*

Duque (2011: 86).

En el tiempo que sucede a de este dominio neoclásico en el marco conceptual de los proyectos arquitectónicos, este exceso formal es de pronto abandonado, tanto que uno de los principales propósitos de la arquitectura moderna fue eliminar todo exceso formal en detrimento de la función. Estos cambios conceptuales, al definir este nuevo estilo, habían logrado limpiar, relativamente, las edificaciones de una buena cantidad de estas imágenes, pero esta buena intención, por lo que parece, no suprime el mal uso del arte apuntado anteriormente. Incluso en este nuevo orden estético que sustituye al Neoclasicismo, la forma de insertar las imágenes artísticas en el espacio público sigue adoleciendo de una verticalidad relacional anacrónica entre aquellos que proyectan y administran el lugar público, puesto que, quizá por una cuestión de poder, siguen alejando a la sociedad circundante del momento donde se piensa y se proyecta este lugar de todos. Consideramos aquí que el uso del término *espacio* suscita de inmediato algo cartográfico, justo, técnico y racional, conceptos propios del marco proyectual, pero si en vez de *espacio* usáramos el término *lugar*, muchas cosas podrían cambiar, puesto que *lugar* suena ya como algo más orgánico, tal como puede ser una sociedad. La sencilla presencia del término *lugar*, ya nos conllevaría a una idea cercana a las prácticas participativas e inclusivas.



Figura 49. Tres chicas y un chico (Drei Mädchen und ein Knabe), Wilfried Fitzenreiter, 1988. Berlín, Alemania. Elaboración propia (2014).

Para concluir este recorrido, podemos pensar que las imágenes estarán siempre vinculadas al aspecto humano y al social, y podemos también verificar (Figura 49) que el uso decorativo de las imágenes artísticas sigue hasta la actualidad. Aunque en esta imagen específica, *Tres chicas y un chico*, incluso aunque fueron originalmente hechas para decorar una fuente, nos parece ahora, en esta nueva ubicación, que Fitzenreiter intentó crear entre estas figuras humanas un lugar, un espacio interpersonal que es habitado y coexiste.

## 4.2 SOBRE LA INTERFERENCIA CREATIVA EN EL ESPACIO DESDE LOS AÑOS TREINTA

Empezaremos poniendo bajo sospecha los términos que son usados para expresar una inserción artística en un lugar de fruición pública. El concepto de “Interferencia Urbana” es cercano al de “Interferencia Artística”, principalmente si consideramos su aspecto vertical: una acción basada en una actitud que exprime algo de arriba hacia abajo. El gesto del arquitecto o del urbanista hacia la ciudad, objeto pasivo de esta acción, o del artista hacia el espacio público, donde conviven una multitud de sujetos y sus imaginarios, en este contexto vertical, no hace caso a una complejidad que ya estaría habitando este lugar. Es decir, insertar obras o monumentos que no tocan los aspectos preexistentes en el lugar, tales como contenidos conmemorativos, culturales, geográficos, sociales y muchos otros que podríamos citar, es crear un problema de convivencia que puede generar conflictos. Aquí apuntamos la importancia de una buena convivencia, de relaciones pacíficas en el orden de lo sensible que podrían, en teoría, por afecto y empatía, conllevar a esta población que vive alrededor de este espacio a protegerlo. En caso de no haber esta posibilidad relacional, la obra que estuviera ahí dispuesta, sin esta empatía con su público inmediato, estaría sujeta a la devastación de la intemperie y de los actos de vandalismo.

De vuelta al caso, no es posible disociar los términos “interferencia” e “intervención” de la idea de autoridad. Pensamos que esta patología social que camina de la mano con el personalismo, puede haber empezado en las “encomiendas”<sup>6</sup> que precipitaron la constitución del “Taller del artista” en el *Renacimiento*, es decir, la organización del espacio de producción de obras define el carácter profesional y personal de un espacio que gravita alrededor de un nombre.

De un modo o de otro, creemos que esta cuestión de interferir sobre algo que ya existe necesita un poco más de atención, puesto que en el otro extremo de

---

<sup>6</sup> Recordamos aquí la importancia de estas solicitudes de trabajo artístico. Estas encomiendas sostenían el taller del maestro de oficio y sus aprendices.

esta relación están las personas, que son los sujetos activos que habitan el espacio público. Ellos son importantes actores sociales de esta realidad física y de toda inmanencia que pueda exhalar esta construcción compleja. Con la intención de tratar esta cuestión, de aquí en adelante, vamos a observar algunos casos.

En los años sesenta la verticalidad del gesto creativo de los artistas fue ejecutada, sin restricción, en toda su grandeza. El artista James Turrell, del grupo Light Fields, oriundo de la costa oeste americana, que investigaba el elemento luz como principio de la creación de obras, empezó a construir directamente sobre un cráter de un volcán extinto (Figura 50). Su complejo espacio de fruición usa un elemento paisajístico como soporte para un proyecto ambicioso. Construyó una especie de arquitectura hecha para explorar la luz, y su posibilidad plástica y relacional con la escala del cuerpo.

Su obra es un espacio artificial planteado sobre el paisaje natural. En este sentido, este gesto tiene mucho que decir. En principio, queda muy clara la diferencia de escala entre el hombre y la naturaleza en la actitud del artista. Como buen “colono”, este hombre intenta dominar los grandes espacios vacíos del medio oeste norteamericano: su voluntad se aplica, sin medida, en este deseo de control. Así, James Turrell viene desde hace varios años, construyendo su especulación estética sobre un volcán que sufre una deformación paisajística para soportar el referido proyecto.



Figura 50. James Turrell. Roden Crater. 1979-2011, Arizona EUA.

Lo que nos importa realmente, en este caso, en la acción de James Turrell sobre Roden Crater, no es si esta obra es buena o no, ni si tiene sentido o no, en la poética del artista o para el público en general, sino que esta relación del sujeto con un elemento paisajístico, en caso de que fuese planteada actualmente, tendría serias limitaciones frente a los organismos públicos de preservación natural. Creemos que en la actualidad este tipo de propuesta sería casi inviable, necesitando hacer muchas negociaciones con antelación.

Otro ejemplo de una actitud exclusiva del artista, en relación a la dimensión social de su obra, sería el caso de la escultura de Richard Serra (Figura 51), planteada y ejecutada en la ciudad de Nueva York. Concebida por el artista en 1981, la escultura de gran escala nombrada Tilted Arc, en verdad “interfería” con gran contundencia en la visibilidad y en los flujos de una plaza pública de la ciudad de Nueva York. Cabe aquí recordar el hecho de que una interferencia, en un espacio donde ya existe una costumbre de uso por parte de las personas, puede traer problemas de adaptabilidad.



Figura 51. Richard Serra, Tilted Arc, 1981. New York. (Actualmente destruida).

En el sentido de interferir físicamente en el espacio público, podemos decir que las obras de Richard Serra son de gran impacto. Una vez ubicada en el espacio, la obra, Tilted Arc, hace que las rutas y caminos usuales se cambien en función de su carácter rompedor de flujos. Algo insuperable corta de pronto los caminos que existían y que ya estaban incorporados en lo cotidiano de las personas. Consideremos ahora algunas consecuencias que este gesto unilateral puede acarrear.

Proponer una inserción en el espacio público que no hace caso a la dimensión cultural del mismo, es literalmente “*interferir*”. Romper con estas estructuras mentales preexistentes, significa forzar un cambio de costumbres y de entendimientos instituidos que existen vívidamente en el imaginario colectivo. Sobre esta percepción de una multitud de sujetos cohabitantes de una ciudad que conllevaría a un entendimiento, o a una imagen mental ya construida, Veamos como escribe Kevin Lynch en *La imagen de la ciudad*. (2000).

*Cada individuo crea y lleva su propia imagen, pero parece existir una coincidencia fundamental entre los miembros de un mismo grupo. Son estas imágenes colectivas, que demuestran el consenso entre números considerables de individuos, las que interesan a los urbanistas que aspiran a modelar un medio ambiente que será usado por un gran número de personas.*

Lynch (2000: 16).

De hecho, tal consideración debería también ser relevante para los artistas. Richard Serra, con su Tilted Arc, fuerza a las personas a deambular alrededor de su gran presencia visual, su obra. Tal vez cuando concibió esta escultura-intervención, el artista pensó que esta obra podría ofrecer una oportunidad experimental al observador puesto que, al caminar alrededor de esta escultura, el observador obtenía varias perspectivas de ella, y de este modo podía, en teoría, construir fenomenológicamente una noción del todo y de su inserción en el espacio.

Esta verticalidad unidireccional, cuando está presente en la concepción de una interferencia en el espacio público, puede tener consecuencias imprevisibles. En el caso de esta escultura, los habitantes directamente afectados por esta interferencia, aquellos que vivían en este entorno o que tenían que cruzar esta ubicación, al no ser consultados sobre la instalación de esta escultura, se posicionaron deliberadamente contra este gesto artístico, se organizaron e hicieron que el ayuntamiento de Nueva York retirase la referida obra.

Desde la intervención de James Turrell en Roden Crater, en los años setenta, hasta la actualidad, las cosas han cambiado mucho en lo que se refiere a intervenir artísticamente el espacio público. La primera diferencia perceptible es la transformación del carácter definitivo de estas obras en una condición transitoria. La respuesta social a la actitud artística de Richard Serra en los años ochenta, además de lograr establecer la voluntad de los ciudadanos sobre la intención del artista, también hizo que cada ayuntamiento tenga hoy día una comisión de expertos para aprobar estos proyectos.



Figura 52. Christo, The Gates, Central Park, New York, 1979-2005.

Un proyecto que tenga este carácter de interferir de modo definitivo en el espacio público, que llamaremos ahora espacio social, actualmente tiene que pasar por un largo proceso donde, además de todos los aspectos estéticos y técnicos, la inserción social y cultural de la obra son ampliamente investigadas. Veamos el contexto de aparición y de duración de la obra *The Gates* de

Yavacheff Christo (Figura 52). Un dato muy relevante es la datación de esta obra, 1979 a 2005, lo que significa que veintiséis años separan su primer planteamiento de su ejecución efímera, en 2005. Todo este tiempo fue usado por el artista en varias reuniones con todo tipo de instituciones que ahora regulan el espacio público.

Actualmente no es tan fácil alterar físicamente un espacio de convivencia por mucho tiempo, sin el permiso de los actores sociales y de las comisiones que regulan el espacio público. Podemos decir que además de atravesar todo un procedimiento horizontal de tramitación, un proyecto de intervención urbana aún queda pendiente de la aceptación pública. Cabe aquí recordar también que estos cambios de comportamiento de los ciudadanos, relacionados con sus espacios de vivencia, van de la mano con las profundas transformaciones sociales en estas mismas décadas.

Veamos ahora dos casos de aceptación incondicional, donde las intervenciones artísticas son adoptadas colectivamente y pasan a ser elementos fundamentales en la construcción de la identidad de un pueblo.

En el primer caso, el de la escultura del Cristo Redentor (Figura 53), se sabe que fue construida por la comunidad católica de la ciudad del Rio de Janeiro. Para su realización, hubo una organización colectiva de una mayoría religiosa que tomo la iniciativa del proyecto y de su realización.



Figura 53. Cristo Redentor, (1931). Paul Landowski y Heitor da Silva Costa, Rio de Janeiro.

En este proceso estaban involucrados los artistas, arquitectos, líderes religiosos y políticos; se puede decir que todos los estratos sociales estaban presentes en este gesto. Había un acuerdo social para la ejecución de la intervención paisajística. Esta interferencia en el paisaje y en la imagen de la ciudad, fue absorbida con el tiempo como imagen-símbolo, o referente iconográfico de una ciudad y tal vez hasta tenga importancia en la construcción de la imagen de una cosa mayor que la ciudad, del propio país.

Sobre una política de inserción artística que destaca por una conjunción de substancias socialmente significativas a través de la religión, veamos más una vez, como escribe Félix Duque en *Arte público y espacio político*. (2001):

*La Catedral es seguramente la más lograda obra de arte público que haya existido nunca, si por tal entendemos una perfecta integración simbólica del espacio político. Ciertamente está consagrada por lo común al Señor o a la Virgen María, pero ha surgido del pueblo, o mejor, hace y mancomuna pueblo al reunir dentro de ella fácticamente a los tres estratos sociales (nobleza, burguesía y plebe) y al conjugar a éstos con las tres aristas religiosas.*

Duque. (2001: 31-32).

Antes de aceptar este entendimiento de la catedral, nosotros deberíamos considerar que esta lectura de una catedral podría sufrir algunos cambios, en caso de observar los aspectos *proxémicos*<sup>7</sup> del lugar donde estaría insertada. De hecho, el monumento al Cristo Redentor no es exactamente una catedral, pero su aparición en el paisaje carioca<sup>8</sup> ocurre bajo este modo de concepción.

En la ciudad de Rio de Janeiro, actualmente, se reúne una comisión de expertos para controlar posibles interferencias en la imagen de la ciudad. Todo lo que, en teoría, pueda cambiar el espacio colectivo, ya sea de la ciudad o del paisaje, tiene que ser acordado por esta comisión, pero esta aprobación

---

<sup>7</sup> Proxemia: termino antropologico usado por Edward T. Hall para discernir los diferentes entendimientos del espacio interpersonal relativo a cada cultura. HALL, Edward T. (1968) *Proxemics*. Chicago: The University of Chicago Press. Traducion del autor.

<sup>8</sup> Carioca designa la persona que nace en Rio de Janeiro.

también termina considerando la opinión de los ciudadanos, representados por la asociaciones de vecinos de los respectivos barrios donde tales obras se insertarían.

En Rio de Janeiro ya se dieron algunas situaciones donde algunas esculturas tuvieron que ser retiradas de sus ubicaciones, porque la comunidad local no fue consultada previamente, generando de este modo un rechazo *a posteriori*. Suponemos que una interferencia de la proporción del Corcovado en la imagen de la ciudad y de su paisaje sería hoy entendida como una proposición muy difícil, tan compleja que sería casi imposible hacerla.

Otro caso más reciente es la obra de arte con el presupuesto más costoso realizado hasta ahora. La escultura *Cloud Gate* de Anish Kapoor en Chicago (Figura 54), independientemente de la cuestión de su coste, es un ejemplo de aceptación casi inmediata de una interferencia de gran impacto visual sobre la imagen de la ciudad y del paisaje local. Ubicada en el gran espacio abierto entre la parte central de Chicago y las orillas del lago Michigan, esta imagen se relaciona fácilmente con su entorno, puesto que su superficie es un perfecto espejo. Su posibilidad de reflejar el espacio e imágenes de su alrededor, se funde generosamente con el lugar y todo lo que está incluido en él.



Figura 54. Cloud Gate, Anish Kapoor, Chicago. 2004. Foto, Jewel Samad.

Sospechamos que dos puntos empáticos contribuyen fuertemente a la aceptación inmediata de esta nueva referencia iconográfica. Su capacidad relacional es innegable, puesto que no hay como escapar de la posibilidad de mirar la ciudad, las personas y el cielo, insertados en este espejo, que también envuelve al observador en esta mezcla de imágenes. Deberíamos considerar también que la ciudad de Chicago, hasta entonces, no tenía una imagen-símbolo, aparte de los rascacielos, cosas de sobra comunes en los EUA. Así como San Francisco tiene el puente Golden Gate y New York tiene la estatua de la Libertad, ahora Chicago tiene su Cloud Gate para ponerla en el mapa de las imágenes memorables.

Aparte de todo que pudiéramos comentar hasta ahora sobre esta obra de Anish Kapoor, aun cabría decir que fue generada como una catedral, en el sentido del *más logrado arte público* que apuntó anteriormente Félix Duque, aunque si es una catedral, sería de una religión contemporánea sin nombre o doctrina.

### 4.3 SOBRE LAS ACCIONES URBANAS Y LAS ESTRATEGIAS DE APARICIÓN

Una vez recorridos los caminos que explicitan las estrategias que atraviesan cuestiones de ética, política y religión, nos falta aún hablar de un considerable actor social, o sujeto, que habita y también participa del espacio público, que trabaja con imagen, también interfiriendo en el paisaje urbano, pero que se diferencia por hacer uso de estrategias y objetivos distintos. El sujeto activista callejero (Figura 55), entre otras especificidades del sitio, que tienen que ser observadas, vive y problematiza la cuestión del tránsito entre lo particular y lo público. Veamos como escribe Félix Duque en *Arte urbano y espacio público* (2011):

*Con todo, la controversia sobre el futuro del arte público (cada vez más, y con razón, orientado a la especificidad del sitio) sigue abierta, dada la dificultad de encontrar un equilibrio entre sustantivo (“arte”) y adjetivo (“público”), como hemos ido viendo en los diferentes casos.*

*Duque (2011: 91).*

Vayamos entonces a esta especificidad del sitio. En principio, el artista, o el arte callejero, no pretenden firmar con su nombre, dado que su firma, o lo que escribe, no es fácilmente reconocible, acercándose más a una imagen abstracta.



Figura 55. Activista callejero en Sao paulo, Brasil y grafiti en Paris.

Una segunda característica que diferencia este sujeto es que su obra no es un producto durable, ni pretende serlo, puesto que se mezcla con una multitud de otros anónimos y el resultado final<sup>9</sup>, la composición resultante, está sujeta a la intemperie del espacio abierto de la ciudad.

Lo que sabemos con seguridad es que el territorio del arte callejero funciona como un agujero negro, un espacio de singularidades dónde estaríamos en contacto con valores, hasta entonces, desconocidos. Para comprenderlos deberíamos hacer caso a una profunda remodelación de conceptos que actualmente usamos para hablar de obras artísticas. Lo no autoral, lo no personal y la disolución de estos aspectos en una colectividad sin nombre, son los nuevos medios a través de los cuales el artista callejero permanece oculto y actuante. Quizás actuar en esta realidad específica que involucra al sujeto y su espacio inmediato<sup>10</sup>, sea más significativo que ser reconocido y poseer un producto comercializable. En este sentido el arte callejero estaría más allá de los pecados mundanos del sistema del arte, que logra reducir una gran cantidad de buenos artistas y sus imágenes, a sus propósitos e intereses de mercado.

Una vez que hablamos superficialmente sobre algunos aspectos que son exclusivos del arte callejero, vamos ahora a acercarnos a dos artistas que tienen relación con esta forma de actuación, o sea, empiezan desde dentro de este marco, pero con dos tipos de relación y condiciones diferentes con el gran sistema del arte.

Las inserciones urbanas de Aitor Pereira, un artista callejero actuante en Granada y el resto de España, apuntan a una posibilidad estratégica y a una dificultad a ser vencida. En el sentido de la estrategia, esta viene definida por una opción exclusiva centrada en el modo callejero como vía de acción.

---

<sup>9</sup> En este caso no se sabe, exactamente, cuando se da por acabada una imagen, porque es una composición casual, lograda por acúmulo dinámico de interferencias.

<sup>10</sup> En este caso habría una posibilidad de correspondencia entre este "espacio inmediato" con el concepto de *Umwelt*, si vemos también, en este caso, el espacio inmediato del sujeto como la burbuja fenomenológica que le involucra, actuando como posibilidad de conocer empíricamente.

Es actuando continuamente en el espacio público, es decir en lugares no consagrados al arte, (Figura 56), donde Aitor ejerce su actividad artística. Los soportes que utiliza para sus imágenes son cosas cotidianas: fachadas en ruinas, rocas anónimas del paseo público, paradas de autobús y rincones discretos, antes inexistentes para nuestro mirar cotidiano.



Figura 56. Intervenciones geométricas en el espacio público, Aitor Pereira, Granada 2012, Córdoba, 2011.

Al insertar sus composiciones geométricas en estos sitios, Aitor logra dos hechos cualitativos. En primer lugar, la presencia visual de sus imágenes transforman *no lugares* en algo con algún sentido añadido, puesto que sus inserciones geométricas se distinguen radicalmente del grafiti callejero, ya que el rigor geométrico explícito en sus imágenes, en términos generales, podríamos decir que nos aleja definitivamente del caos orgánico de los escritos de protesta y de las imágenes figurativas que estamos acostumbrados a relacionar con el arte de la calle. Pero antes continuar con el segundo logro del arte callejero de Aitor, cabe aquí recordar como Marc Auge, en *Los “no lugares” espacios del anonimato* (2000,) define este lugar ignorado, pero ubicado en el espacio público:

*Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.*

Auge (2000: 93).

La acción de este artista, dentro del marco callejero, se distingue por disociarse de la lectura negativa que se hace sobre los grafitis usuales, que terminan construyendo *no lugares* por la ausencia de identidad, empatía relacional e histórica.

El segundo logro de las inserciones de Aitor Pereira, se refiere a que su arte callejero tiene su origen en la misma calle, o sea, su *Umwelt*, su alrededor más inmediato, tiene una fuerte relación con lo que hace. Es decir, el estilo del Arte Nazarí<sup>11</sup> (Figura 57), presente en la Alhambra y en el imaginario granadino, también había elegido la abstracción geométrica para alejarse, en definitiva, del carácter figurativo y representacional de las imágenes. En este sentido, estamos delante de una relación indisociable entre estas inserciones públicas de Aitor con su referente iconográfico granadino. Tal gesto, en última instancia, acaba permitiéndonos introducir sentido en estos lugares anónimos.



Figura 57. Colección Artística del Patronato de La Alhambra y Generalife, Granada. 2011.

Creemos que estas consideraciones sobre el *Umwelt* de este artista, y la posibilidad de correspondencia con sus imágenes, tienen validez para el espacio público granadino. Deberíamos aun verificar cómo funcionaría esta relación en otras ubicaciones no andaluzas.

Distanciándonos un poco más de este caso granadino, vayamos a otro artista que actuó, inicialmente, insertado en el espacio público de Nueva York. Michel

---

<sup>11</sup> El Arte Nazarí también conocido como Arte Granadino, es un estilo artístico y arquitectónico hispanomusulmán que fue desarrollado entre los siglos XIII y VX en el sur de España. Como se puede observar en Puerta Vílchez, José Miguel Leer la Alhambra, (2013). Granada: Edilux.

Basquiat (Figura 58), empezó un recorrido que le permitió acceder al sistema de arte vigente, es decir, oficial, de su ciudad, partiendo del arte callejero. Tal hecho fue posible porque nos parece que el sistema de arte, así como cualquier otro sistema norteamericano, tiene la costumbre de aniquilar extrañezas absorbiendo parte de ellas. No podemos olvidar que la *contra cultura* de los años sesenta fue sepultada con una pala de cal, cuando las tiendas de ropa empezaron a vender el jeans *stone washed*, es decir, producir un falso desgaste para suscitar la costumbre *hippie* de usar las ropas hasta que se desgastasen. Volviendo al grano, dentro de este marco de posibilidad cultural, Basquiat fue absorbido por el sistema de arte y ampliamente utilizado para convencer de que el arte puede salvar al hombre condenado a vivir en la calle.



Figura 58. Jean-Michel Basquiat. *El hombre de Nápoles* (*Man from Naples*), 1982. Acrílico y collage sobre madera. 122 x 244,5 cm. Museo Guggenheim, Bilbao.

Sin pretender juzgar si la obra de Basquiat es buena o no, o si la estrategia discreta de Aitor Pereira va a conducirlo al sistema de arte granadino y español, podemos hablar de algo común en estos modos de actuación. Los dos artistas que nos ocupan están, cada uno de ellos, en sus respectivos momentos iniciales, indiscutiblemente, en contacto con los contextos sociales y políticos al alcance de sus experiencias. Es decir, como sujetos insertados en sus *Umwelts*, no son la voz de la calle, pero si la voz de la tierra. Veamos como escribe Félix Duque en *Arte urbano y espacio público* (2011), apuntando el arte público como un espacio de apertura, que tiene como política la necesidad del arte para su promoción:

*Y sin embargo, todavía y siempre, y cada vez con mayor premura y coraje, es necesario luchar por mantener unidos el desafío y la doble exigencia condensada en la expresión arte público, a saber: que la obra de arte, radiante de sentidos y preñada de sugerencias, y el compromiso político vehiculado por ella, lleguen a ser una sola cosa. Tal sería, a mi ver, la función genuina del arte en el espacio público. Un espacio para cuya apertura y promoción se precisa del arte, mientras que éste, a su vez, resulta conmovido y aun herido por aquellas voces del pueblo que sean capaces de seguir transmitiendo sordamente, tenazmente, la voz de la tierra.*

Duque (2011: 93).

Creemos que esta citada voz de la tierra, no consiste en un arte concebido como una prolongación representacional de la vida cotidiana, sino en algo que, desde el interior del contexto público, alumbraba nuevas posibilidades imaginativas y trascendentes, puesto que también son reflejo de los sujetos en sus *tratos*.

En términos generales, como podemos observar hasta ahora, cuando pensamos en nuevos proyectos que se insertarán en el espacio urbano y en el paisajístico deberíamos saber que, actualmente, la mayoría de estas interferencias son de duración transitoria, no permanentes. Algo que, en teoría, fuese proyectado con la intención de seguir existiendo en estos lugares, debería, en principio, nacer de ellos y empezar con una profunda y duradera relación con la red cultural que ya existe en la ubicación pretendida como soporte y lugar.

Es necesario también considerar que en el tiempo histórico donde todos estamos, en el contemporáneo, las intenciones estéticas que se basan en un principio de verticalidad ya no consiguen fluir con facilidad en el contexto cultural. Este término, *interferencia*, sea para la urbe o para el paisaje, hoy puede ser comprendido como algo que sufre de un modernismo anacrónico, puesto que interferir en algo puede contener un fundamento vertical y paradigmático, que no puede existir actualmente sin conflictos. El contexto contemporáneo de la cultura, nos parece que es más relacional que obediente,

no se admiten con facilidad proposiciones erguidas sobre paradigmas totalizantes, tan comunes en el periodo de la cultura moderna.

En vez de los modelos centralizadores y aplicados de arriba hacia abajo, ahora podemos observar una intensificación de las prácticas colaborativas en los proyectos de intervención urbana, es notable la presencia de nuevos métodos de abordaje, en los cuales se pretende una inclusión más amplia de los actores sociales presentes en cada contexto público. Observamos que la noción de acto colectivo que conlleva el término “acuerdo social” viene, día a día, desplazando el concepto de “interferencia” en el espacio público.

#### 4.4 MÁS ALLÁ DE LOS RECORTES HISTÓRICOS

Hasta aquí, siguiendo este recorrido vemos varios casos en los cuales el arte fue aplicado al público, es decir, usado para ilustrar contenidos que servían para lo que pretendían comunicar los poderes. En el resto, en el caso de las intervenciones después de los años sesenta, una falsa apariencia de libertad creativa intentaba convencernos de que el artista estaría realmente activando algo que trasciende a las cuestiones mundanas de nuestro cotidiano. Ni una cosa ni otra: si el arte está al servicio del estado o del ego del artista no viene más al caso. Lo que vamos a abordar de aquí en adelante es el camino contrario. En vez de usar la historia para explicitar fricciones conceptuales y políticas, ahora vamos a atravesar el marco de la experiencia del sujeto y, desde dentro de esta práctica, vamos a investigar la recurrencia de los contenidos que habíamos observado en el abordaje anterior.

Para esto vamos a presentar dos casos de proyectos personales, que actúan transitoriamente en la esfera pública, hecho que viene normalizándose, por ahora, en la mayoría de estas prácticas contemporáneas de interferencia urbana. Más adelante presentaremos un proyecto en funcionamiento, o sea, observaremos en el proceso de elaboración de un proyecto, la problemática de todo orden que se presenta en este momento primero. Pretendemos con esto revelar el conflicto de intereses entre lo que se pretende como proyecto y los límites impuestos a este reto por las instituciones reguladoras de la cosa pública.

Recordemos que, hasta este momento, cuando aparecen obras de la realización exclusiva del autor, es decir, del atrevimiento amparado por la idea de Gasset, *yo soy yo y mis circunstancias...*, con la cual empezamos esta tesis, éstas no escapan del carácter particular que transita en el ámbito público del Sistema de Arte, puesto que tales obras siempre fueron concebidas y destinadas a exposiciones. Incluso en el caso del proyecto MOVIE, que ya observamos en el capítulo anterior, este problema también ocurre. La cuestión principal estaría en investigar como algo que va a permanecer dentro del círculo privado del autor, va a relacionarse con el público.

Lo que veremos de ahora en adelante son actitudes que empiezan a disolver el sentido autoral, *Yo*, al mismo tiempo en que abren espacios para el término *Nos* y *Los otros*. Enfatizaremos el aspecto de acciones ejecutadas por parejas, y por una colectividad de artistas.

#### 4.4.1 INTERVENCIÓN EN SANTA TERESA Y EL BUDISMO FILOSÓFICO

Después de algunas consideraciones sobre la interferencia creativa en el espacio público y sus recientes implicaciones terminológicas, veamos ahora un ejemplo de *interferencia urbana* hecha bajo un principio de concordancia con lo ya existente, o sea, vamos a observar un proyecto planteado y ejecutado bajo una intención inicial de diálogo. Los contenidos significativos ya existentes en el contexto cultural del espacio público, en principio, serían los elementos que guiaron la concepción de esta experiencia estética

Relacionamos este proyecto con el término Budismo Filosófico<sup>12</sup>, en función de que esta interferencia trae consigo el germen de la interdependencia relacional entre sujeto y objeto. Veamos como Arthur Schopenhauer apunta esta relación en *El mundo como Voluntad y Representación* (1988):

*Aquello que todo lo conoce y de nada es conocido, es el sujeto. Él es, por lo tanto, el soporte del mundo, la condición general y siempre supuesta de todo lo que se manifiesta, de todo objeto, pues lo que existe sólo existe para el sujeto. Cada uno se descubre a sí mismo como ese sujeto, pero sólo en la medida en que conoce y no en cuanto es objeto de conocimiento.*

Schopenhauer (1988: 23).

La intención, planteada con antelación, de interactuar con las substancias imaginarias ya existentes en el lugar de la interferencia estética, se traduce en una relación de interdependencia entre la imagen y el lugar. O sea, consideramos todo sujeto con su predicado, puesto que uno contiene algo que no tiene el otro, y toda representación del objeto-lugar como imagen mental de un sujeto que la intuye. En este caso, nuestra propuesta de intervención estética tiene la intención de ser una aparición de algo ya latente en el propio

---

<sup>12</sup> Usamos este termino, para evocar la filosofia de Schopenhauer, en la cual la relacion de interdependencia entre sujeto y objeto suscita una correspondencia silogistica con el signo del *Tao*, donde cada figura en oposición, blanco y negro, carga consigo su contrario.

contexto físico y cultural. El esfuerzo artístico aquí planteado consiste en identificar y revelar esta substancia ya existente a partir de una imagen sencilla.

Nuestro proyecto de interferencia en Santa Teresa (Figura 59), se reduce a una trampa visual que, en teoría, podría dinamizar los contenidos imaginarios latentes en esta ubicación específica.

Antes de adentrarnos en las especificidades del proyecto, deberíamos informar algo del objeto en cuestión: el barrio de Santa Teresa está ubicado en el casco antiguo de la ciudad de Rio de Janeiro, se comunica por un tranvía amarillo que alcanza casi todos los rincones del barrio. Santa Teresa actualmente se caracteriza como un lugar bohemio, con intensa vida nocturna y refugio de artistas, que viven y trabajan ahí.



Figura 59. Chang Chi Chai y el presente autor, *Vejo una hoja caer, miro el invierno*. 2000. Premio TRANSURB de interferência urbana, distrito de Santa Teresa Rio de Janeiro, Brasil. Elaboración propia (2000).

El proyecto llamado *Vejo una hoja caer, miro el invierno* fue planteado y hecho en 2000, a cuatro manos, por Chang Chi Chai y el presente autor, con sustentación presupuestaria por parte de la empresa de transportes urbanos, TRANSURB<sup>13</sup>, de la ciudad del Rio de Janeiro. La intención proyectual fue concebida al observar la red de ferrocarril que ocupa casi todo el barrio de Santa Teresa (Figura 60).

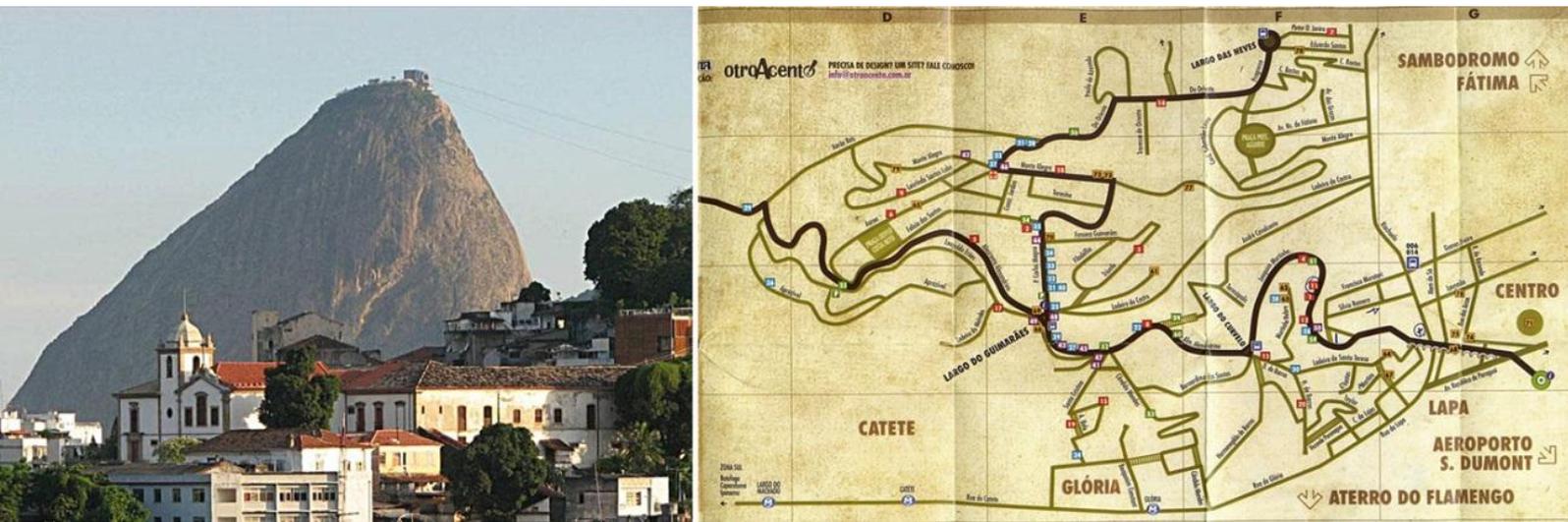


Figura 60. Barrio de Santa Teresa, Rio de Janeiro, y trayecto del tranvía, en negro. Elaboración propia (2014).

Un camino gráfico con dos líneas paralelas que recorren todos los rincones del barrio nos lleva al concepto del todo. Como antítesis de este concepto, ya incorporado en el imaginario de este nicho cultural, planteamos desviar la atención del observador hacia el fragmento del todo, un segmento de esta misma línea. Escogemos entonces una curva e interferimos con tinta removible de corta duración. Usamos el mismo color del tranvía, amarillo, resaltando la relación de color con el tranvía que estuviese atravesando este segmento amarillo del camino que conlleva al todo.

El título, *Vejo una hoja caer, miro el invierno*, fue nuestro gancho poético extraído de un antiguo poema chino que, a nuestro entendimiento, abordaba la noción y distinción entre el *segmento* y el *continuo*. Intentábamos, con esto,

<sup>13</sup> Empresa de transportes urbanos del ayuntamiento de la ciudad del Rio de Janeiro.

llevar al habitante y al visitante de este barrio hacia una posibilidad de experiencia y relación con estas ideas, un segmento que remitiría imaginativamente al todo.

Comprendíamos el reconocimiento de los conceptos de *todo* y de *segmento* como la propia posibilidad del fenómeno, o sea, la posibilidad de aparición de una posibilidad de correspondencia imaginativa que nace de la propia experiencia de lo cotidiano. En verdad, lo que pretendíamos era asociar el color del tranvía, para remitir la imaginación al todo de los caminos de hierro que ayudan a dibujar este lugar.

Este trabajo fue importante para nosotros porque creemos que su concepción, su principio conceptual y de abordaje del espacio público, no contrariaba los contenidos latentes en esta realidad local. Su recepción pública fue tranquila y duradera. En los años siguientes, con la continuación del premio TRANSURB de interferencia, pudimos observar la permanencia de la esencia de nuestro trabajo en otros que siguieron en el tiempo, viendo que los raíles del ferrocarril y los colores no se volvieron a apartar (Figura 61). Hecho que nos demostró la eficiencia de nuestra estrategia de abordaje en este proyecto.



Figura 61. Interferencias con líquidos coloreados y fuego de Ronald Duarte, en los años posteriores, serie Fuego Cruzado.

Otra demostración de la convivencia pacífica entre una intervención estética y el imaginario local, es la duración de esta imagen en el tiempo. La pintura estuvo presente durante tres semanas, que fue el tiempo de duración previsto en el proyecto. Como la tinta era soluble en agua, fue lavada con las siguientes lluvias. La presencia física de esta intervención relacional fue corta, pero su

duración en el imaginario se extendió en el tiempo. Además de seguir influyendo como imagen icónica en las otras intervenciones que le seguirán, los periódicos, algunos meses después, aún usaban las imágenes de esta intervención urbana (Figura 62).



Figura 62. Revista de Domingo del periódico Jornal do Brasil, noviembre de 2001, imágenes de portada.

Toda esta aceptación y cualidad de “algo memorable” y durable, nos ofrece un fuerte ejemplo de un proyecto planteado y hecho bajo un concepto de interacción con el espacio e imaginario local ya existente. Hecho que nos lleva al reconocimiento de la eficacia del budismo filosófico, cuando la cuestión es interactuar con la dimensión pública del ser humano.

Abandonando este caso, vayamos a otro que transcurre en la misma ubicación, pero fuera de los apoyos de las intuiciones que promueven estas intervenciones artísticas en Santa Teresa.

Sin presentar ningún proyecto o solicitar apoyo institucional, un artista de origen chileno que había elegido este barrio para vivir, realizó una obra que trascendió, en algunos aspectos, a todas las interferencias efímeras que el programa Santa Teresa de Puertas Abiertas viene intentando fomentar. Vayamos al grano. El artista plástico chileno, Jorge Selarón, empezó en 1990 una interferencia decorativa con mosaicos en una escalera de 125 metros de largo, ubicada en la calle Manoel Carneiro, en el barrio Santa Teresa, en Río de Janeiro. Actualmente ya fallecido, su obra (Figura 63) es nombrada como *Escalera Selarón*. En 1994 fue incorporada como un regalo a la ciudad para celebrar el Mundial de Fútbol.



Figura 63. Jorge Selarón, y la obra que lleva su nombre, *Escalera Selarón*. 2014.

Con su fama y valor artístico reconocido (es decir, incorporado por la población local y extranjera a lo largo de su ejecución y duración) por numerosas apariciones en imágenes fotográficas y videográficas que corren el mundo, fue en 2005 declarada monumento histórico del Río de Janeiro. También su obra fue premiada por la revista National Geographic de Washington como *La mayor escultura hecha por un hombre*. Como podemos observar, todo se logró sin ningún apoyo institucional, sin ningún proyecto presentado o mapa conceptual preestablecido: su obra fue construida sin pago laboral, y costeada por el propio artista.

Creemos que aquí estamos tocando una forma de acontecer una imagen en el espacio público muy distinta de todo aquello que habíamos visto hasta ahora. Estamos seguros que podemos apuntar algunas consideraciones que pueden

marcar una diferencia. La primera observación es que este artista no es un extranjero, es decir, no visita Santa Teresa como un encuentro forzado con un objeto, impuesto por una convocatoria. Jorge Salerón vive en este barrio, esta insertado en él orgánicamente, conoce a las personas y convive con ellas. Por lo tanto, su obra, la escalera, desborda el espacio público de la propia escalera, ocupando, permisivamente, parte de las casas de alrededor. Esto solamente es posible con el consentimiento de los actores sociales que cohabitan este espacio.

Volviendo a la cuestión del budismo filosófico, o sea, a la interconexión o relación de interdependencia entre objeto y sujeto, incluso sin saberlo, creemos que Jorge Salerón estaba accionando un método de abordaje muy cercano a lo que conocemos como *observación participativa*, la única distinción sería la de que su inmersión en el objeto es muy amplia, se extiende en el tiempo sin un fin predeterminado. Esto equivale a tener el objeto *incorporado*<sup>14</sup>, pero sin tratar el objeto a través de visitas de estudio, o de breves laboratorios de campo, como lo hacen los sistemas académicos de investigación.

Una segunda observación, que no podríamos olvidar, sería el hecho de que esta escalera-obra se va construyendo a lo largo del tiempo, poco a poco. Esto determina una ausencia de impacto de intromisión, o una reducción importante del mismo. Apuntamos aquí una ausencia del concepto "*interferencia*", en su sentido más invasivo, en relación al tejido social vivo que habita el lugar. Con esto, llegamos a la conclusión que nos indica este hecho del arte popular como una metodología eficiente de inserción de imágenes artísticas en el espacio público, puesto que la imagen artística ya nace y es construida como parte integrante de él. Es decir, esto es una clase de budismo filosófico que emana de la vida del pueblo, o de la "*voz de la tierra*" como había apuntado Félix Duque anteriormente.

---

<sup>14</sup> El termino *incorporación*, aquí intenta suscitar el método de *impregnación e interpretación* propuesto por el antropólogo Claude Leví Strauss, donde el investigador solamente se sentiría autorizado a hablar del objeto una vez que estuviese verdaderamente impregnado de él, y como condición para esto, sería necesario una inserción que demandaría tiempo y un acercamiento con el objeto a ser investigado, o sea insertarse literalmente en él.

#### 4.4.2 EGO TRIP PRÉ-SAL, O CUANDO EL OUTDOOR SE CONVIERTE EN BASURA

Veamos ahora una segunda interferencia urbana, donde podremos observar una diferencia fundamental en su forma de abordaje, una estrategia que se aleja del Budismo Filosófico que hemos visto. En el Octavo Salón del Mar, 2008 o *Bienal del Mar*, Vitória (Figura 64), ES. Brasil, también trabajan a cuatro manos, Sandro Souza Novaes y el presente autor.



Figura 64. Bahía de Vitória, ES, Brasil, Ubicación de la intervención. www.Google Maps.com. Elaboración propia, (2008).

En este proyecto, se eligió con antelación adoptar una estrategia que pudiese provocar, en teoría, el desplazamiento de sustancias que se encontraban en situación latente<sup>15</sup> en el imaginario local, hasta una nueva condición de explicitud. Para esto recurrimos al Nihilismo, y a su principio corrosivo, para desestabilizar un sistema de creencias subjetivo establecido, culturalmente, por conveniencias locales. Veamos como Franco Volpi citando a Aleksandr Herzen en *El Nihilismo* (2005)<sup>16</sup>, apunta la conveniencia de esta actitud para despertar de la inercia los fundamentos adormecidos de la realidad:

<sup>15</sup> Lo que citamos como situación latente, es una analogía directa al contenido latente del análisis freudiano. "(...) *el contenido latente, o ideas latentes, del sueño que nuestro procedimiento analítico nos lleva a descubrir. De este contenido latente y no del manifiesto es del que desarrollamos la solución del sueño*". FREUD, Sigmund. (1898: 169). *La interpretación de los sueños*.

<sup>16</sup> Traducción de Cristina I. del Rosso y Alejandro G. Vigo.

*El nihilismo no transforma algo en nada, sino que desvela que la nada, cambiada por algo, es una ilusión óptica y que toda verdad, por mucho que contradiga representaciones fantásticas, es más sana que éstas y, en todo caso, obligatoria.*

Volpi (2005: 20).

De hecho, lo que contradice a la censura resultante de las acomodaciones acordadas por las conveniencias instituidas viene al caso. Una estrategia que ignora lo conocido y estable, para presentar el sueño olvidado, es lo que buscamos como principio activo del proyecto *Ego trip pré-sal*.

Los proponentes del proyecto se sentían cómodos con esta estrategia agresiva, debido al hecho de que son nativos de esta región del Brasil, condición que facilitaba el uso del arte como herramienta política. Como principio de esta provocación, la Finca Taruman y la base del proyecto MOVIE, (Figura 65), fueron utilizadas para la realización de las imágenes fotográficas que sostenían todo el proyecto de intervención *ego trip pré-sal*. Tales imágenes deberían aludir al momento de transformación del espacio físico y del imaginario que la provincia del Espirito Santo estaba atravesando. Para esto, uno de los autores se viste con ropa de los trabajadores de las plataformas petrolíferas y posa para las fotos que fueron aplicadas al proyecto.

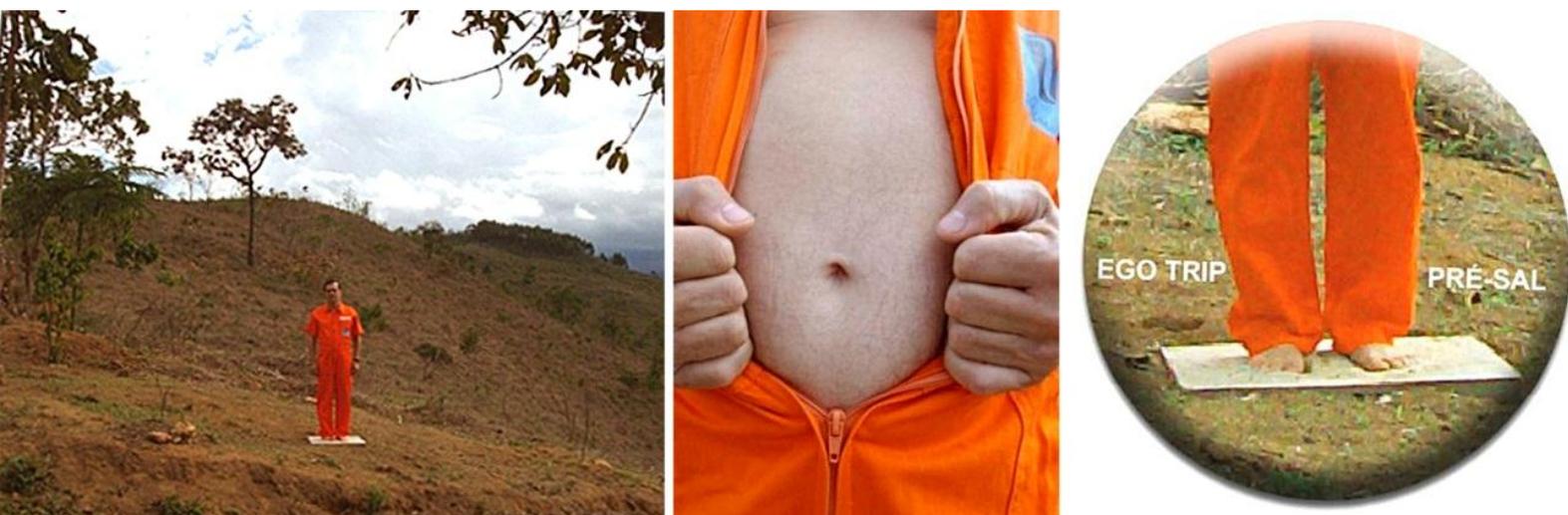


Figura 65. Finca Taruman e imágenes usadas en el *botón* y en el *outdoor* flotante. Elaboración propia (2008).

Refiriéndose al momento en que el imaginario de esta provincia se encontraba, la estrategia de intervención en el espacio urbano buscaba enfatizar los cambios en el imaginario local provocados por la inclusión del Espíritu Santo en la producción petrolífera. El proyecto se apropia de la existencia del reciente campo de petróleo submarino, conocido como *Pré-sal*, como punto de inflexión y de cambios.

En el texto justificativo del proyecto son mencionadas las maledicciones populares proferidas por las provincias vecinas al referirse a Vitória: “*Vitoria es un lugar que solamente sirve para ampliar la distancia entre Rio de Janeiro y Salvador*”, dos ciudades culturalmente muy importantes en Brasil. “*La provincia del Espírito Santo es playa de mineros*” es otro chiste que desprecia este lugar. Como contestación a esta memoria y condición, la intervención propone el uso de una imagen de un ombligo flotando en el puerto de Vitória (Figura 66). Intenta de este modo, suscitar este momento en que el ego de la población local se vería, en teoría, inflado por esta inevitable inclinación al desarrollo económico y, consecuentemente, al social y al cultural.



Figura 66. Intervención temporal en Vitória. Elaboración propia (2008).

El ombligo flotante, donde se encuentra escrito *Mi ombligo es el centro del mundo*, intenta ser un elemento de provocación, que anime, pero no desprecie y, al mismo tiempo, dinamizar el imaginario de esta nueva realidad, apuntando los nuevos cambios de relación y de auto-interpretación en que se encuentra insertado, en teoría, el sujeto local. En este sentido, la distribución de un *botón* (Figura 65) pretendía ser un recordatorio para quien pase por el lugar de la intervención, que contiene la imagen de los pies clavados en la Finca Capixaba<sup>17</sup> y también el título de la intervención, y actuar como un elemento de conclusión y de enlace para la lectura de la obra, abriendo una posibilidad conmemorativa cuando el pasajero se lleva este recuerdo consigo.

La elección del lenguaje fotográfico como soporte del proyecto, se basa en la facilidad de la cual la imagen digital y sus medios de reproducción disponen en la actualidad. Para una interferencia efímera, una imagen impresa de duración media, que resiste a la luz del sol y a la humedad, es más que suficiente para este fin.

Lanzamiento de la intervención, diciembre de 2008. *Híper Botón* flotante (Figuras 67 y 68), ubicado en el mar, cercano a la curva del Saldanha, que medía siete por cuatro metros en formato oval. Imagen fotográfica digital, resistente a la intemperie, a la luz solar y a las lluvias, aplicada sobre una superficie flotante, fijada en el fondo del mar con sogas y rocas.

---

<sup>17</sup> Nombre que se atribuye a la persona que nace en la provincia (Estado) del Espírito Santo, puesto que los Capixabas fueron los indígenas que habitaban este lugar, antes de la llegada de los portugueses e inmigrantes.



Figura 67. *Meu Umbigo é o centro do mundo*. Outdoor flotante, bahía de Vitoria. Elaboración propia (2008).



Figura 68. Lanzamiento del outdoor flotante. Elaboración propia, (2008).

Vayamos ahora a comentar algunas consecuencias del proyecto. Construido y lanzado al mar, el *hiperbotón* flotante duró exactamente una semana. Desde la condición de una imagen distinta, que inicialmente causaba alguna curiosidad, insertada en el ambiente urbano, a lo largo del tiempo, a medida en que el ombligo y su texto seguían durando, acabaron siendo reconocidos a través de la divulgación de los medios de comunicación. La referida intervención no provocó el efecto teóricamente pretendido. Al principio despertaba alguna curiosidad, pero a lo largo del tiempo fue rápidamente absorbida como “una extravagancia más de los artistas”, o un *outdoor* descartable más.

Tal ausencia de importancia queda muy bien explicada, cuando la Marina de Brasil, órgano regulador del espacio público acuático, y también el principal antipatizante del proyecto, emitió un documento diciendo que la obra se había hundido durante una madrugada y que nadie sabría decir donde estaba. Y todo termina en un gran silencio, quedando solamente el vacío.

Cabe aquí recordar que esta obra, una intervención provocadora que jugaba con resentimientos locales, solamente contaba con la aprobación de la comisión de la exposición. Pero en general, todos la odiaban un poco. Su desaparición pareció ser un alivio, y fue seguido de un gran silencio, tanto de los periódicos como de las personas. No se comenta nada más y luego todo es olvidado. Las únicas vibraciones de este proyecto que permanecen estarían en los textos de los comisarios y en la publicación *a posteriori* de un catálogo.

Para los autores de esta intervención, queda la convivencia con los fantasmas de este hecho, sus imágenes fotográficas y sus comentarios críticos, (Figura 69). Cuando se trata de proponer interferencias visuales para el espacio público, esta experiencia, en última instancia, puede servir para recordar la brutal distinción entre el budismo filosófico que vimos anteriormente y la estrategia inquietante soportada por la referencia nihilista de este proyecto.



Figura 69. *Ego trip pré-sal*, 2008, bahía de Vitoria y los autores. Elaboración propia (2008).

#### 4.4.3 EL PROYECTO HUELLAS, UNA FICCIÓN HACIA UN IMAGINARIO UBICADO

Los casos abordados anteriormente poseían una cualidad común, es decir, los dos proyectos fueron concebidos y realizados a cuatro manos. El hecho estético, la obra transitoria, no pertenecía a una persona, sino a un mínimo de dos. Vamos ahora a mirar un proyecto en la fase primera de su proceso de elaboración. Para empezar, en este plano de acción, la autoría deja de ser doble para pertenecer a una agrupación de artistas (Figura 70), un colectivo.



Figura 70. Artistas visuales reunidos en la *Galería do Poste*<sup>18</sup> en Niterói. Elaboración propia (2007). Figura 108. Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, MAC<sup>19</sup>. Elaboración propia (2008).

¿Cómo acontecen y duran las obras de arte en el espacio público? ¿Cuánto tienen, y cargan consigo, de memorable para que esta duración se alargue? Para intentar contestar estas preguntas, este proyecto, en teoría, buscará crear una referencia para el entendimiento sobre las relaciones que envuelven y determinan la duración de una obra específica en el espacio público.

---

<sup>18</sup> La *Galería do Poste* es una galería outsider, un poste de luz en una calle de Niterói, donde los artistas vienen, desde hace más de quince años, exponiendo obras experimentales.

<sup>19</sup> Construido en 1988 sobre una roca entre las playas de las Flechas y de la Boa Viajen, ambas en Niterói.

Vamos ahora a observar el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, MAC (Figura 108), y a saber un poco más sobre las pulsiones imaginativas que habitan alrededor de esta aparición, tan importantes para el paisaje y para el nuevo escenario cultural de esta ciudad. Vamos a empezar una especulación sobre las posibilidades de correspondencias imaginativas que esta aparición específica que el MAC de Niterói nos permite. En este momento, en la estrategia que va a orientar este proyecto, el espacio público deberá ser comprendido como algo más que un mero soporte para presentar contenidos formales y particulares de los artistas, así como también de las instituciones reguladoras del espacio público. La ciudad y el paisaje pueden ahora ser explorados como lugares de acuerdos culturales. Una nueva posibilidad de cambio en la relación entre los artistas y los actores sociales, distintos y múltiples, es relevante para que puedan construir juntos sus imágenes memorables, o no. O como mucho, el simple logro de poder presentar otra lectura distinta de la que se tiene sobre determinados objetos insertados en los espacios de convivencia, ya nos es suficiente. En este sentido, la acción proyectual deberá enfocarse en activar los contenidos latentes del imaginario local, y de aquellos los que se refieren a la aparición del MAC, nuestro objeto de expansión imaginativa.

#### 4.4.3.1 PREÁMBULO.

La ciudad de Niterói, ubicada alrededor de la bahía de (da) Guanabara, es vecina de Rio de Janeiro (Figura 71). Su fundación está ligada al jefe indígena Arariboia que recibió estas tierras de los portugueses, como recompensa por su importante ayuda en la expulsión, en 1567, de los invasores franceses de este sitio de Brasil.

Como nuestro proyecto colectivo de inserción transitoria en el espacio público, pretende dinamizar las posibles substancias memoriales de este sitio, vamos a nombrarlo cómo “Proyecto Huellas”. Tal hecho intentara indicar el carácter memorial y de identidad como las bases conceptuales de los planos de acción que vamos a proponer.

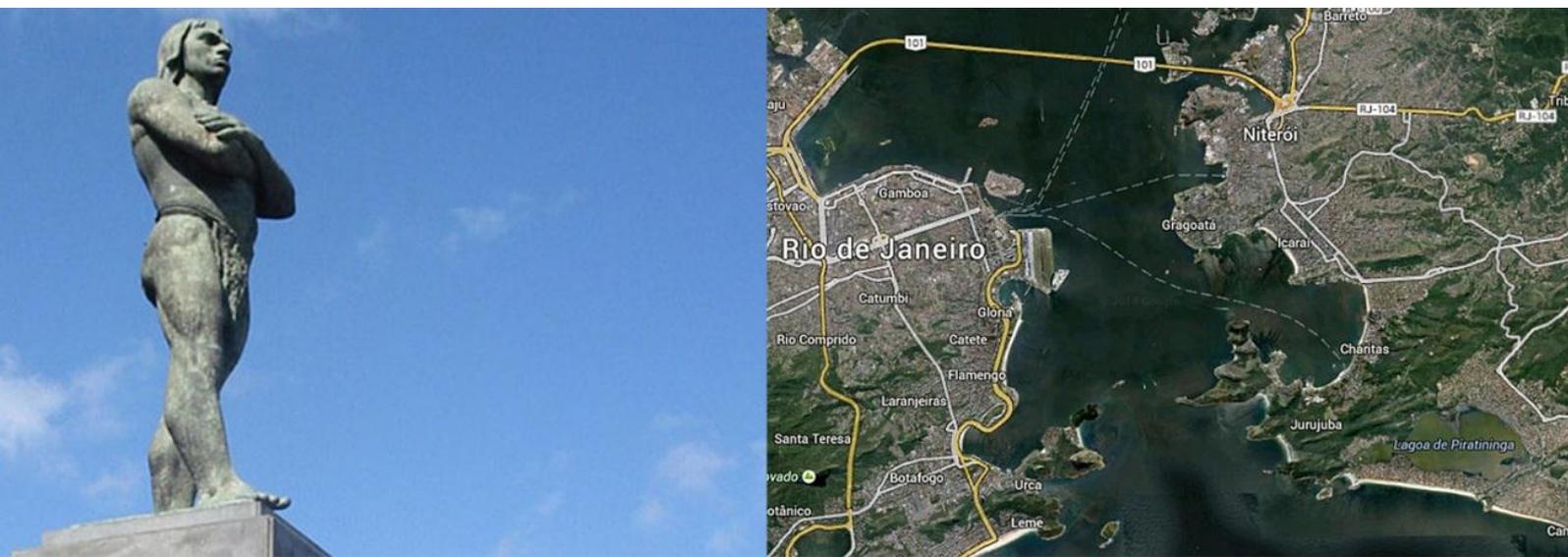


Figura 71. Arariboia, bronce de 1912, autor desconocido y mapa Rio-Niterói

#### 4.4.3.2 LA APARICION DEL MAC.

El objeto central, y referente elegido, para esta discusión es el MAC, Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. Su construcción y la relación con su alrededor, las ciudades de Niterói y Rio de Janeiro, las personas insertadas en este tejido sociocultural y el imaginario público, son las bases que pretendemos explicitar para la contextualización del reto que pretendemos superar, apuntando nuevas posibilidades en la relación entre el Arte y sus recientes políticas de acercamiento al espacio público.

Proyectado por el arquitecto Oscar Niemeyer, el MAC fue construido por el Ayuntamiento de Niterói en 1988. El erguirse de este fuerte elemento arquitectónico y artístico, que hoy incluye a Niterói en el mapa cultural brasileño, y las cuestiones que envolvieron a los actores presentes en este escenario, es lo que pretendemos abordar para que sea posible una nueva interpretación sobre los elementos que concurrieron en esta aparición. Consideramos, *a priori*, que esta nueva posibilidad de fricción hermenéutica se encuentra fuera de los discursos oficiales existentes sobre este objeto, hasta ahora.

Invitado a diseñar un Museo de Arte Contemporáneo por el entonces alcalde, José Roberto da Silveira, Oscar Niemeyer se pone a dibujar el boceto del proyecto. Lo hace según “*una alusión a una copa o a una flor*”<sup>20</sup> que se erguiría sobre una importante roca en el mar de la bahía de Guanabara, un paisaje muy conocido que circunda las ciudades de Rio de Janeiro y Niterói. Esta interpretación formal propuesta por el arquitecto se convirtió, desde entonces, en el propio discurso oficial que ocupa las páginas de los catálogos y libros que hablan sobre el MAC y su construcción.

---

<sup>20</sup> Ítalo Campofiorito comentando el proyecto arquitectónico de Oscar Niemeyer. [http://www.macniteroi.com.br/?page\\_id=131](http://www.macniteroi.com.br/?page_id=131) [03 de octubre de 2014].

El Proyecto Huellas pretende, en principio, ofrecer otras posibilidades de interpretación del significado que esta forma, inscrita en este importante paisaje, suscita en otras personas. Auténticos conocimientos olvidados que también se encontraban inscritos en este contexto, pero que no estaban en el centro del poder para merecer que sus ideas e interpretaciones fuesen también publicadas. Veamos como escribe Michael Foucault en *Microfísica do Poder*. (2001), sobre estos contenidos despreciados por el poder dominante:

*Por saber dominado entiendo los contenidos históricos que fueron sepultados, enmascarados bajo coherencias funcionales o las sistematizaciones formales (...) por tanto los saberes dominados son estos bloques de saber histórico que estaban presentes y disfrazados en el interior de los conjuntos funcionales y sistemáticos que la crítica puede hacer reaparecer.<sup>21</sup>*

Foucault (2001: 170).

Para traer a la superficie estos contenidos sumergidos, vamos directamente al momento anterior a la inauguración del Museo. Vamos a este tiempo para mostrar otros hechos que, posiblemente, nos llevarán a otra posibilidad de lectura sobre esta importante imagen del paisaje de Niterói.

---

<sup>21</sup> Traducción del autor.

#### 4.4.3.3 UN HECHO MEMORABLE.

Un acontecimiento inolvidable y determinante – La aparición del referente formal y la impregnación del imaginario colectivo. En octubre de 1993, exactamente cinco años antes de la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, MAC, los periódicos del Rio de Janeiro y de Niterói, publicaron que un “objeto no identificado”, según las afirmaciones de algunas personas que vivían cerca de esta ubicación, había aterrizado en la playa de Icaray, Niterói. Círculos concéntricos, perfectamente simétricos (Figura 72), hechos con mucha precisión, impresionaron al público durante casi una semana, acompañados de una intensa especulación en los periódicos.



Figura 72. *Huellas en la arena causan polémica.* (Marcas na areia levanta polémica.)  
Jornal O Fluminense, 19 de octubre de 1993.

La aparición, sin una explicación razonable, de estas misteriosas y simétricas señales grabados en la arena de la playa, producía muchos comentarios especulativos, hasta que estas cuestiones alcanzaron los grandes medios de comunicación (Figura 73). En las afirmaciones publicadas en periódicos, personas relacionadas con la Ufología, o no, insistían en decir que un objeto volador no identificado, un UFO, había aterrizado en la playa dejando las marcas en la arena. Estas especulaciones que duraron una semana, fueron creciendo en tamaño e intensidad hasta que un hombre, que salió del anonimato, se presentó como autor de las marcas en la arena. Él explicó exactamente como había hecho las señales.

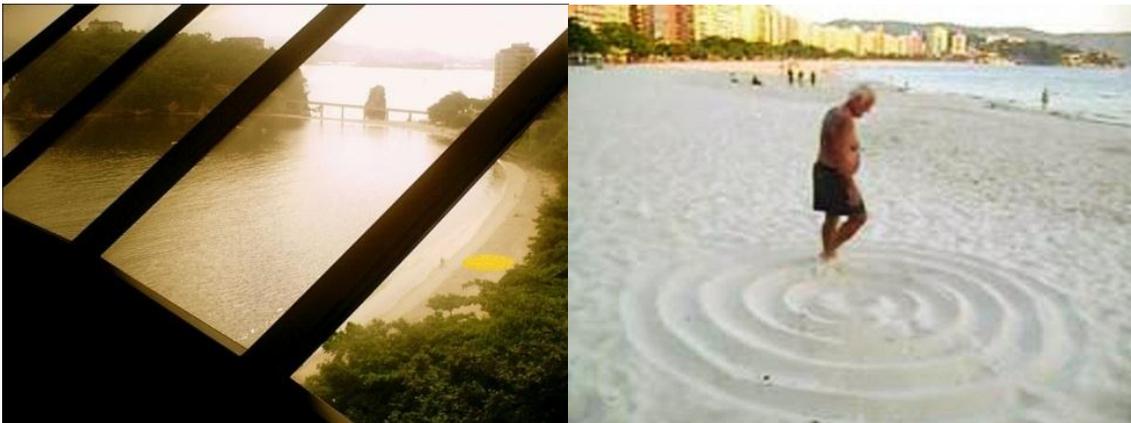


Figura 73. Periódico O Globo, Niterói, 24 de octubre de 1993.

El electricista jubilado, Fernando Teixeira, autor de las señales, explica y desmitifica las marcas en la playa de Icaray, que dieran alas a la imaginación de mucha gente durante casi una semana. Era sencillamente un ejercicio físico que hacía, muy temprano, hincando sus pies en la arena y haciendo círculos alrededor de un centro, donde empezaba todo. Arrastraba su pie derecho por debajo de la arena como se fuera un arado. De este modo hacía estos dibujos perfectos. Cerrada esta etapa de especulación, con estas revelaciones, la cuestión es resuelta y olvidada durante varios años.

#### 4.4.3.4 ¿UN HECHO NUEVO O UNA REPERCUSIÓN DEL HECHO UFOLÓGICO?

Cinco años después, el MAC es construido y, para su inauguración, gran parte de los artistas, historiadores, críticos de arte y políticos son invitados. En la noche de la inauguración, caminando por el círculo superior del museo, desde donde se puede mirar la bahía de Guanabara, era posible observar una imagen que nos llevaría de vuelta a cinco años atrás. Mirando a través de los vidrios de las ventanas, podíamos ver a un hombre haciendo nuevamente señales (Figura 74), igual que aquellas que provocaran tanta polémica en Niterói.



Figuras 74. Ventana del MAC y Fernando Teixeira haciendo sus huellas en la playa. Elaboración propia (2008).

Era la misma persona que había hecho aquellas señales en la playa de Icaray hacía tanto tiempo y que ahora, en su gesto silencioso y discreto, no siendo tampoco observado, continuaba haciendo sus señales. De hecho, pudimos percibir entonces, en este gesto, una reivindicación discreta pero muy oportuna en cuanto a la generación de la idea central que podría haber determinado la forma del edificio del MAC.

Más adelante, el arquitecto seguirá con su interpretación formal y personal: una flor, un cáliz... pero algunas veces las personas de la ciudad llaman al museo "*la nave espacial de Niterói*". De este modo, podemos percibir como el

imaginario estaría contaminado por estos eventos y recuerdos que, cargados por la imaginación de las personas, no se dejan olvidar. Podemos aquí recordar la importancia de la memoria de las personas, de los ciudadanos, para la constitución y reconocimiento de la imagen mental de la ciudad, como apuntó Kevin Lynch en *La Imagen de la Ciudad* (2000):

*A la ciudad se la ve con diferentes luces y en todo tipo de momentos. En cada instante hay más de lo que la vista puede ver, más de lo que el oído puede oír, un escenario o un panorama que aguarda ser explorado. Nada se experimenta en sí mismo, sino siempre en relación con sus contornos, con las secuencias de acontecimientos que llevaron a ello, con el recuerdo de experiencias anteriores.*

Lynch (2000: 9).

Comprendemos aquí el término *contornos* apuntado por Lynch, como una configuración (composición) consecuente de varios acúmulos de experiencia, que incluye un recorte temporal amplio, *más allá* de lo que vemos en la inmediatez de nuestra mirada. La imagen vital de una ciudad, incluso en relación a sus nuevas incorporaciones iconográficas, no existe apartada de todos los extractos acumulativos de los eventos que están impresos en el imaginario de sus habitantes. Mirar la configuración actual del paisaje urbano es verla con todo su pasado, un cúmulo de experiencias que generaron las memorias y los hechos significativos formales. En este sentido, la imagen del MAC insertada en el paisaje de Niterói no puede ser dissociada de las huellas de Fernando Teixeira. Esta asociación imaginativa es el objeto del Proyecto Huella.

#### 4.4.3.5 LA BÚSQUEDA, REENCUENTRO Y TESTIMONIO.

Diez años después, en 2008, aconteció un hecho que nos llevaría de vuelta a las señales, cuando varios artistas de Niterói se reunían para charlar sobre el Arte y sus procesos individuales en la Galería do Poste, una galería *outsider* que había nacido al mismo tiempo que el MAC, pero que tenía como misión actuar de modo no institucional en el sistema del Arte.

Hablando sobre el MAC y sobre la posibilidad de que su concepción formal estuviera relacionada con las apariciones en Icaray, una artista, MariaCherman, afirmó haber conocido al hombre relacionado con las apariciones y también se ofreció para contactar con él nuevamente. MariaCherman contactó entonces con Fernando Teixeira, que estuvo con los artistas de la Galería do Poste y ofreció varios fragmentos de periódicos que anunciaban, con precisión, los eventos acontecidos. Además de obtener muchas informaciones documentales sobre este hecho, lo más importante fue su testimonio. Él había relatado en este encuentro que todo esto había empezado en su infancia, en el interior del estado del Rio de Janeiro. La costumbre de construir círculos concéntricos en la arena, aparte de ser un simple ejercicio físico, hacía que recordase cuando aún era un niño, y observaba los círculos concéntricos que se formaban cuando él lanzaba una pequeña roca en el agua (Figura 75) de la calle donde vivía, llena de charcos por la lluvia.



Figura 75. Olas en el agua.

En verdad, para Fernando Teixeira no había nada de extraterrestre en estas formas, eran solamente recuerdos de sus experiencias con elementos de una realidad específica y personal que, a lo largo de su vida, se habían relacionado con cosas que también eran significativas para otras personas, pero con sentidos diferentes.

Volviendo ahora a todas estas consideraciones sobre esta interferencia arquitectónica, podemos decir que al deambular sobre estos contenidos que envuelven la aparición del MAC se forma, para nosotros, un mapeamiento del territorio poético-imaginativo donde pretendemos plantear una nueva ficción, el Proyecto Huellas. Es decir, en términos prácticos, vamos a proponer una interferencia transitoria, hecha a propósito para activar y explicitar las sustancias imaginativas emergidas de este lugar.

Atravesar una forma de abordaje del espacio público que hace uso de la relación de interdependencia entre el sujeto y el objeto, con la intención de acercarse y proponer algo ya existente en un tejido cultural, es la forma de abordaje elegida por nosotros. Como observamos en la interferencia en Santa Teresa, donde la imagen artística activaba contenidos del lugar y del sentido común, podemos decir que hacemos caso a la posibilidad de generar las consecuencias positivas y empáticas que este abordaje metodológico puede ofrecer.

Para proponer una futura interferencia artística (Figura 76), que en principio pretendería trabajar con las subjetividades que la aparición del MAC indica, podemos decir que este nuevo gesto va a ser propuesto, ya cargado de todas estas consideraciones añadidas en nuestro recorrido teórico.

#### 4.4.3.6 SOBRE LA IDENTIDAD VISUAL DEL PROYECTO HUELLAS.

Para iniciar el proyecto tenemos entonces la propuesta inicial de la imagen de lo que sería, en teoría, nuestra intervención transitoria para la rada de la Praia das Flexas<sup>22</sup>, como se puede observar en la figura 76.

Serian tres copias de las huellas de Fernando Teixeira, hechas en *fiberglass* y arena, desplazadas de la playa y reubicadas en la rada de la *Praia das Flexas* en Niterói. La parte inferior que estaría en contacto con el agua, estaría cubierta con espuma de poliuretano para permitir la flotación. Otra posibilidad sería la de construir una iluminación sumergida para alumbrar las huellas por detrás, haciendo que puedan ser encendidas por la noche.

---

<sup>22</sup> La *Praia das Flexas*, se ubica al lado del MAC, queda bajo la imagen del MAC



Figura 76. Proyecto Huellas, intervención transitoria en la Praia das Flexas en Niterói. Ensayo Grafico. Elaboración propia (2014).

#### **4.5 CONSIDERACIONES PARCIALES SOBRE EL INTERMEDIO ENTRE EL ARTE Y EL ESPACIO PÚBLICO.**

El Proyecto Huellas nos enseña claramente cómo las cosas que, en principio, nos parecen algo familiar y particular, contienen en realidad elementos de naturaleza universal. Un simple juego infantil, en el cual un niño que tira una piedra en el agua, puede en su recorrido existencial, entrelazado con la sociedad, con la cultura y con su lugar, seguir insistiendo en sus sentidos y contenidos. Es decir, que la misma substancia imaginativa permanece, mientras que los soportes y formas pueden variar, tal como demostramos en la proposición del concepto de los *Campos de Imaginación Material*. Quizá, muchos casos comprobables, como el del MAC y esta persona, pueden finalizar como presencias visuales que son capaces de habitar los espacios públicos de grandes contextos humanos. Lo que podemos decir por ahora es que el MAC, en lo que respecta a la autoría de su imagen y significación, no se limita a pertenecer exclusivamente al poder que lo construyó, ni al arquitecto que lo proyectó, sino que es un fruto de una participación mayor que incluye actores sociales desplazados del centro de poder, algo que existe y participa, ubicándose *más allá* de las apariencias.

Esta imagen, esta aparición significativa y memorable, construida a través de estos tortuosos senderos, puede permanecer en su medio, mientras logre mantener consigo estas cargas semánticas que, en última instancia, justifican el carácter memorable y duradero de las cosas públicas.

Podemos observar en este proceso que envolvió inicialmente los conceptos de intervención urbana y paisajística, atravesando después la concepción y existencia del MAC, que las cosas no son tan puras como imaginamos. Ellas pueden estar sujetas a una participación más amplia de lo que los proyectistas y comisarios pueden apuntar. Refiriéndose al espacio público y comunitario, las cosas que realmente logran permanecer en el espacio y en su contexto de origen, podrían inicialmente tener capacidad de una interpretación más amplia de que sobrepasaría, en teoría, el marco particular de entendimiento de sus creadores oficiales.

Tratándose de una imagen pública, que coexiste en el espacio-tiempo con una multitud de sujetos, comprendemos que la capacidad de soportar una amplia variedad de expansiones imaginativas hace que puedan aportarse distintas interpretaciones, que también participan en la construcción de la importancia de esta imagen. Cuando una interferencia logra el *status* de *algo memorable*, o de cosa lista para comunicar al ciudadano contenidos reconocibles por ellos, mejoraría, en teoría, su posibilidad en permanecer y durar en el espacio público.

Solamente conquistando el *status* de *algo memorable*, o algo realmente significativo para los ciudadanos, las interferencias artísticas logran permanecer, durando en el espacio público y en el imaginario.

En este sentido, de un modo o de otro, nuestro caso MAC, en cuanto a su forma y significación para las personas de alrededor, y de fuera de este ámbito, nos parece que viene, día a día, conquistando su lugar en el espacio público, contribuyendo, de este modo, con una ampliación cada vez mayor de sus posibilidades de significación, a través de una red creciente de *interpretantes*.

Otro aspecto que no podemos olvidar es la impresión de que al estudiar la problemática que conlleva el arte en el espacio público, a lo largo del tiempo, nos parece que toda particularidad del sujeto acaba volviendo a su origen-fin, o sea, quiere pertenecer nuevamente a la universalidad del colectivo. En este sentido, la experiencia del arte casi siempre empieza en la esfera experimental y particular de los sujetos, pudiendo en algunos casos trascender al ámbito público. Cuando la experiencia artística del individuo consigue sobrepasar el límite de su particularidad, hablando un lenguaje comprendido universalmente, el hecho artístico vuelve a su sentido primero, es decir, vuelve a ser un medio de comunicación entre los humanos. Toda particularidad del sujeto puede, en teoría, terminar reflejándose en el *apriori universal*, puesto que *el mundo es mi representación*, y muchas veces mi entendimiento del mundo puede coincidir con muchos otros.

Para finalizar, insistiendo en la dificultad y logros inherentes entre lo particular y lo universal, en su correspondencia directa con la dialéctica de lo público - privado, citamos nuevamente a Félix Duque que sabiamente concluye en su *Arte urbano y espacio público* (2011):

*Con todo, la controversia sobre el futuro del arte público (cada vez más, y con razón, orientado a la especificidad del sitio) sigue abierta, dada la dificultad de encontrar un equilibrio entre sustantivo (“arte”) y adjetivo (“público”), (...).*

Duque (2011: 91).

De hecho, el uso privado del espacio público y su contrario, el uso público de la cosa privada, son dos posibilidades relacionales envueltas inevitablemente con la ética y la política. Ambas posibilidades generan la incertidumbre que desestabiliza a los artistas que se atreven, o son invitados, a tocar la problemática de la propuesta de una imagen para la fruición del gran público.

La citada búsqueda de equilibrio entre estos polos, en principio no nos interesa. Para la finalidad de proponer una metodología para viabilizar el desarrollo poético del alumno de Arte, lo que importa sería preguntar y ordenar las actitudes que tal sujeto implementa a su práctica, cuando vive estas tensiones culturales. En este sentido podemos concluir que este capítulo busca contextualizar el escenario de este drama. Tal hecho nos autoriza a darnos más un paso adelante en nuestro propósito. Vayamos entonces a la formalización de lo que imaginamos como una propuesta metodológica centrada en el presente recorrido textual.

## CAPÍTULO 5 PROSPECCIÓN Y CONSTRUCCIÓN POÉTICA

### Un abordaje metodológico hacia el proyecto artístico individual.

#### 5.1 ANTECEDENTES METODOLÓGICOS.

El término *prospección* que titula nuestra intención de propuesta metodológica, necesita ser definido con antelación para que la presente proposición no sufra equívocos comparativos, puesto que hay sistemas metodológicos, ya bastante divulgados, que hacen un extenso uso del término *prospectiva*<sup>1</sup>. Vamos entonces a demostrar, inicialmente, la distinción que pretendemos poner en evidencia.

En los años 50, *Olaf Helmer y Theodore J. Gordon*, trabajando en el Centro de Investigación estadounidense RAND Corporation, idearon un aparato metodológico, con vistas a funcionar como predicciones que pretendían ser aplicadas a los casos de catástrofes nucleares. Desde entonces, dicho instrumento viene siendo utilizado para hacer previsiones de eventos futuros en varias áreas del conocimiento. Veamos como el propio Theodore Gordon en *Método de Impacto Cruzado*, (1999), apunta el carácter de previsión que suscita el citado método:

*El método de impacto cruzado fue desarrollado originalmente por Theodore Gordon y Olaf Helmer en 1966. El método se originó en una pregunta simple: ¿Los pronósticos pueden basarse en las percepciones acerca del modo en que interactuarán los eventos futuros?*

Gordon (1999: 547).

---

<sup>1</sup> Ciencia que se dedica al estudio de las causas técnicas, científicas, económicas y sociales que aceleran la evolución del mundo moderno, y la previsión de las situaciones que podrían derivarse de sus influencias conjugadas.

Como el método de *Impacto Cruzado* vislumbraba prever eventos futuros, al popularizarse tomó el nombre de Delfos (Delphi), haciendo una alusión directa al oráculo de Delfos de la antigüedad clásica.

Desde entonces el *Método Delfos*, que va estar en la raíz de las metodologías prospectivas de la contemporaneidad, viene extrapolando los límites de su reto inicial, ampliando su aplicación a los diversos campos de conocimiento. Veamos como Michel Godet en *Prospectiva estratégica: problemas y métodos*, apunta el principal objetivo de las metodologías prospectivas: “*La prospectiva, sea cual sea, constituye una anticipación (preactiva y proactiva) para iluminar las acciones presentes con la luz de los futuros posibles y deseables*”. (GODET, 2007: 6). Como podemos observar, de hecho, el término *prospectiva(o)* actualmente, se refiere a los métodos de previsiones de eventos futuros. Hecho que lo distingue, en cierto modo, de nuestra intención terminológica.

La proposición de la *Prospección y Construcción Poética*, como también buscaremos el análisis de las imágenes artísticas del sujeto para optimizar sus acciones futuras en forma de proyectos, en principio, no deja de tener alguna posibilidad de correspondencia con los citados antecedentes, puesto que también hacemos uso de una investigación sobre los acúmulos experimentales del pasado y del presente, para suponer y construir *ficciones* que alimentarían las acciones artísticas posteriores.

Salvo las citadas analogías, lo que buscamos con la aplicación del término *prospección*, en nuestro caso, estaría más cerca de la idea de excavación investigativa para conocer los estratos del suelo. Es decir, prospectar consiste en hacer un agujero en un determinado cuerpo para conocer los contenidos que escapan a la observación de la superficie del mismo, concepto oriundo de las técnicas de sondeo del suelo y de las perforaciones de los pozos artesianos y petrolíferos. El hecho prospectivo sería entonces, para nosotros, una estrategia de identificación de las sustancias internas que componen el imaginario del sujeto.

Una vez concluida la fase prospectiva sobre los contenidos conceptuales y de sentido que conforman la *Imaginación Material* del sujeto, nuestra proposición metodológica se orientaría entonces hacia la reorganización de los procesos proyectuales. Esto es en lo que nos diferenciamos de nuestros citados antecedentes.

## 5.2 EL PRINCIPIO DE LA COMPASIÓN.

*A todos los hombres es común el conocerse a sí mismos y pensar sensatamente.*

Heráclito (2000: 100)<sup>2</sup>.

Podríamos parafrasear a Heráclito, añadiendo alguna diferencia conveniente para nuestro objetivo, es decir, cuando nos conocemos mejor a nosotros mismos, tal hecho nos habilitaría también para compartir este conocimiento con los otros. Esta otra posibilidad de *pensar sensatamente* sería más adecuada para nuestra intención de construir una propuesta metodológica para la enseñanza del arte.

¿Cómo se podría proponer conocer a los otros en nuestro caso específico, como podemos construir un método para conocer mejor a los otros artistas, sin antes conocerse a sí mismo? Sobre esta pregunta se fundamenta el *principio de la compasión*, como sistema de conocimiento y de relación que suscitamos para sumarse a la cita que inauguró esta tesis. Es decir, lo que empezó con “Yo soy yo”, ahora, después del recorrido a través de los capítulos de esta tesis, es acrecido con “Cómo soy yo” para poder imaginar “Como podrían ser los otros”. A estos cambios de entendimiento generados en la experiencia de conocerse a sí mismo, que conlleva la posibilidad de realizar una proyección que parte de la particularidad del *Umwelt* del sujeto para alcanzar el *Mas Allá*, donde están los otros, lo llamamos *principio de la compasión* y motor de nuestro método prospectivo.

---

<sup>2</sup> Traducción del autor. Heráclito de Éfeso. (2000) *Fragmentos (Sobre a natureza) – Os Pensadores*. Trad. de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda.

### 5.3 EL LEGADO DEL RECORRIDO ESCRITO.

Al final de este recorrido ensayístico, una vez impregnados de los sentidos contextuales que los referidos conceptos citados podrían suscitar, no podemos dejar de recordar que, en este proceso, sufrimos nuevas impresiones<sup>3</sup>. Nuevas posibilidades semánticas fueron activadas e influyen en nuestra imaginación de aquí en adelante. Hacemos uso del término *impregnación*, deliberadamente, para evocar el método que Levi Strauss apuntaba como *Impregnación e Interpretación*. O sea, una vez profundamente involucrados con nuestro objeto de investigación, el hacer artístico, y sus especificidades presentadas en los capítulos anteriores de esta tesis, nos sentimos autorizados a hacer uso de esta experiencia para construir nuestra fricción hermenéutica sobre el referido objeto de investigación.

Debemos aquí apuntar la restricción de la validez de este recorrido experimental y ensayístico al recorte temporal de esta experiencia, relativa a la inmersión del presente autor en este reto. Como sabemos que el lenguaje y la cultura son elementos dinámicos, tal modo de abordaje, en otro tiempo histórico y en otros contextos culturales, podría, en teoría, generar otras interpretaciones y posibilidades prácticas. Veamos como apunta Heráclito de Éfeso en *Fragmentos (Sobre a Natureza) – Os Pensadores* (2000) esta movilidad del entendimiento humano:

*No es posible adentrarse dos veces en el mismo río, ni una substancia mortal puede tocar dos veces la misma condición; más por la intensidad y rapidez del cambio, se dispersa y se reúne de nuevo (es decir, ni nuevamente ni después, sino al mismo tiempo) se compone y desiste, se acerca y se aleja.*

Heráclito (2000: 97)<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Aquí nos referimos al concepto de *Impresión* de David Hume, que ya explicitamos anteriormente.

<sup>4</sup> Traducción del autor. Heráclito de Éfeso. (2000) *Fragmentos (Sobre a natureza) – Os Pensadores*. Trad. de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda.

El mismo sujeto cuando retorna al río ya es otro, así como también el propio río ya es otro porque es dinámico y mutante. Entre salir y entrar hay un intervalo de experiencia que añade nuevas cualidades y cambios de condición. Es decir, cuando otro cuerpo, que soporta ya otro imaginario y experiencia, aborda este mismo objeto, en otro recorte temporal e histórico, podremos tener como consecuencia, posiblemente, otras interpretaciones. Frente a esta innegable condición del ser humano, y del presente autor, restringimos el carácter de este recorrido a la forma de un ensayo datado. Pero nos quedaremos satisfechos, si es posible convertir esta experiencia en algo útil, a la vez que datado.

Antes de seguir, con nuestra ilusión, hacia una metodología, veamos algunas consideraciones sobre los antagonismos conceptuales que nuestro recorrido nos ha ofrecido hasta aquí. Las oposiciones conceptuales que se presentaron en el texto, tales como Vida y Muerte, Parálisis y Dinámica, Verdad y Falsedad, Público y Privado, Particular y Universal, así como Ficción y Realidad, nos conllevan inexorablemente a la Dialéctica. Sobre esta forma de proceso para a una síntesis de lo absoluto apuntada por Heráclito, tenemos dos críticas modernas que apuntan dos modos distintos de interpretación. Antes debemos conocerlos para después elegir uno de ellos para nuestras necesidades.

Una primera crítica moderna al absoluto procesual de Heráclito, la encontramos en Georg Wilhelm Friedrich Hegel en *Fragmentos (Sobre a natureza) – Os Pensadores*, (2000), comentando, o presentado, su interpretación de la unidad de tensiones opuestas:

*(...) concibe el propio absoluto como proceso, como la propia Dialéctica. La dialéctica es: a) dialéctica exterior, un raciocinar de acá para allá, y no el alma de la cosa disolviéndose en sí misma; b) dialéctica inmanente del objeto, ubicándose, todavía, en la contemplación del sujeto; c) objetividad de Heráclito, es decir, comprender la propia dialéctica como principio.*

Hegel (2000: 102).

En esta definición terminológica, podemos observar como Hegel interpreta, reduciendo toda la complejidad y dilatación poética de la filosofía presocrática a

su propio modo de filosofar. Es decir, es como si toda mundanalidad e imprecisión humana, presente en dos dichos presocráticos, ahora cupiera dentro de las restricciones de la nueva filosofía.

En una segunda crítica, que viene también de la filosofía moderna, encontraremos a Friedrich Nietzsche, también en *Fragmentos (Sobre a natureza)* – *Os Pensadores*, (2000), comentando el absoluto, la unidad de tensiones opuestas de Heráclito:

*(...) En todas las palabras de Heráclito se expresa la imposición y la majestad de la verdad, pero de la verdad aprendida en la intuición, no de la verdad a la que se accede por la escalera de cuerda de la lógica, en cuanto él, en un éxtasis sublime, ve, pero no espía, conoce, pero no calcula (...).*

Nietzsche (2000: 127).

Lo que es nítido en esta interpretación de Nietzsche, es que la unidad sintética que emerge de las tensiones opuestas de Heráclito, la verdad, o síntesis dialéctica, es comprendida aquí como una consecuencia directa del uso de la intuición humana, en detrimento de los aparatos silogísticos del pensamiento racional. En este sentido, podríamos decir que esta forma de entendimiento de la dialéctica se ajustaría mejor a nuestro propósito de tesis, porque se refiere al uso de la intuición y, a raíz de esto, permitiría entonces insertar lo que podemos conocer, sintetizando tácitamente, en la experiencia artística.

Resumiendo, la unidad de tensiones opuestas, o la dialéctica de Heráclito humanizada por Nietzsche, aquí presente como oposiciones conceptuales que emergieran de la experiencia del hacer artístico, constituyen el conocimiento que logramos en el recorrido de la tesis. De ahora en adelante, pretendemos que estos conceptos actúen como los ladrillos fundamentales para dar forma a nuestra Metodología, con un enfoque personalizado para el Proyecto Artístico.

## 5.4 LA PROSPECCIÓN Y CONSTRUCCIÓN POÉTICA.

### 5.4.1 PRESENTACIÓN.

Hacer arte es estar sujeto al mundo, disfrutando sin límites de las más diversas formas de interpretar su entorno (*Umwelt*) a través de imágenes. En este escenario, enseñar arte sería, en principio, ser capaces de convivir con una multitud de distintos sujetos. En un segundo plano, deberíamos saber incentivar o permitir un amplio grado de naturalidad y de libertad para producir imágenes. En un tercer plano, deberíamos poder demostrar o buscar ejemplos y medios de cómo hacerlo.

Dentro de este orden de propósitos pedagógicos, la técnica que actualmente ocupa el primer campo de interés en los grados curriculares de una gran parte de las Escuelas (Facultades) de Arte, actualmente, estaría para nosotros en un tercer plano, pero nunca como algo absolutamente indispensable. Consideramos que trabajamos con imágenes, y experimentar como se pueden producir es también un modo de conocer. Es dentro de este contexto de estratificación de los elementos indispensables y participantes de la enseñanza del arte, donde vamos a desarrollar nuestros argumentos.

Para empezar a hablar del Arte y de la problemática que suscita la enseñanza del Arte, recordamos aquí que no pretendemos olvidar la dimensión tácita del hecho artístico, comprendida como una forma de conocimiento indispensable para los artistas visuales, sino que vamos a magnificarlo en nuestra propuesta metodológica. Lo hacemos con antelación para establecer, de inmediato, una égida para que, bajo su sombra, sea posible comprometer de pronto a los profesores de Arte con el hecho de que, para enseñar en un curso de artes visuales bajo los principios metodológicos que proponemos, habremos de ser capaces de atravesar distintos campos de conocimientos que, a veces, estarán fuera de nuestra confortable y ya conocida área de dominio, o sea, deberemos enfrentarnos a referencias teóricas que se encuentran fuera del ámbito que ya dominamos.

Nuestro texto, entonces, se destina exclusivamente a los profesores de Arte que buscan métodos complejos, porque nuestras citas serán descentralizadas, y van necesitar de una elasticidad mental para convivir con diversas fuentes de referencias, con distintos campos de conocimiento.

Frente a estas cuestiones, para pensar en formular un método para la enseñanza del Arte, habremos de empezar apuntando la urgencia de una nueva postura de los profesores de Arte, o sea, necesitamos, como condición *sine qua non*, profesores que ya estén familiarizados con algunos sistemas pedagógicos que se centran en relaciones horizontales y participativas. Es decir, necesitamos profesores polifacéticos, que no tengan tantas certezas, tantos apegos teóricos o de gusto preconcebidos, sino que se presenten, así como sus alumnos, como sujetos del mundo y de las circunstancias. Tales maestros o *facilitadores*<sup>5</sup> deberán *cuidar de estar-en-el-mundo*, percibiendo los *Umwelts* como los límites experimentales que involucran a sus alumnos y a sí mismos.

Consideraríamos que, tanto los profesores como sus alumnos, soportan en sí mismos diseños mentales individualizados construidos desde el interior de cada burbuja fenomenológica (*Umwelt*). Sus imaginaciones, o modos de entendimiento de la realidad circundante, serían una respuesta al modo de recepción específico de cada sujeto, para un mismo objeto-mundo. Tal concepción podemos observarla cuando Oscar Castro García escribe en *Jakob von Uexkull. El concepto de Umwelt y el origen de la Biosemiótica* (2009):

*(...) Un Umwelt que es propio de cada organismo, y que constituye el mundo subjetivo del cual extrae significación respecto a la conectividad entre los signos locales y los signos de dirección que constituyen el espacio, y los "signos-momento" que constituyen el tiempo.*

Castro García (2009: 89).

---

<sup>5</sup> Término oriundo de los fundamentos pedagógicos de Célestin Freinet, donde los profesores, fuera del pedestal de la enseñanza tradicional, al mismo nivel de los alumnos, se presentan como colaboradores y participantes, en busca del contenido que se proponen investigar.

Pretendiendo aún conocer un poco mejor este estar-ahí-en-el-mundo, relacionado con un estar dentro de esta burbuja fenomenológica, de este *Umwelt*, veamos como Martin Heidegger presenta el concepto, *ser-ahí* (Da sein), en su conferencia *El Concepto de Tiempo* (1924):

*El ser-ahí es el ente que se caracteriza por el hecho de ser-en-el-mundo. La vida humana no es algo así como un sujeto que ha de realizar alguna hazaña habilidosa para llegar al mundo. El ser-ahí, entendido como ser-en-el-mundo, significa ser de tal manera en el mundo que este ser implica manejarse en el mundo; demorarse a la manera de un ejecutar, de un realizar y llevar a cabo, y también a manera de un contemplar, de un interrogar, de un determinar considerando y contemplando. El ser-en-el-mundo está caracterizado como un “cuidar” (trato).*

Heidegger (1924: 10).

Una vez vista esta cita de Heidegger, podemos decir que tanto el *Umwelt*, el *ser ahí*, como el *trato*<sup>6</sup>, son conceptos que confluyen en el sentido de poner siempre el sujeto en el centro, o medio, de una intermediación con la experiencia, para entonces, desde dentro de esta ubicación, desarrollar un saber empírico.

Volviendo a nuestro “profesor ideal”, pretendido para nuestra metodología, este no tendría, en teoría, ningún concepto previamente ya conocido y listo para presentar, sino que se permitiría a si mismo conocer junto a sus alumnos, en las prácticas experimentales de donde podrían surgir tales posibilidades de construcción de conceptos. Vamos a admitir también la idea de una descentralización de la paternidad, un desapego de las referencias absolutas

---

<sup>6</sup> Sobre el concepto de *trato*, veamos como Heidegger lo define, más adelante, en el mismo texto: “*En cierto modo yo mismo soy aquello con lo que trato, aquello de lo que me ocupo, aquello a lo que me ata mi profesión; y en eso está en juego mi existencia. Las ocupaciones del ser-ahí han puesto en cada caso el ser en el cuidado, cosa que en el fondo conoce y comprende la interpretación dominante del ser-ahí.*” Martin Heidegger, *ibídem.* p.11.

ya establecidas, y el uso, sin traumas, de un *estar ahí (Da sein)* con fronteras y delimitaciones suaves y elásticas que nos permitiría, en teoría, conseguir un grado de libertad imaginativa, una ampliación de la experiencia de pensar y referirse para, en seguida, arrastrar los posibles contenidos logrados en este deambular extranjero, en este otro modo de conocer, buscando una retroalimentación de nuestra área de educación artística.

Para atender a nuestra intención de proponer una metodología para la enseñanza del Arte, necesitamos profesores que estén-ahí-en-el-mundo sin muchas ideas preconcebidas, profesores que puedan extraer conocimientos de la realidad física y cultural de la ubicación donde están insertados. La enseñanza del Arte, en principio, necesita profesores libres para experimentar en el “trato” con su entorno inmediato, su *Umwelt*, llevando a sus alumnos a poder identificar los conocimientos y posibilidades artísticas aquí comprendidos como fenómenos que pueden surgir, *a posteriori*, en una intermediación experimental.

Vayamos ahora a algunas consideraciones, aun preliminares, antes de seguir con nuestra propuesta metodológica. Haremos ahora algunas ponderaciones sobre los alumnos que se les presentan a los profesores en una clase cotidiana.

No consideramos a aquellos estudiantes insertados en la infancia, salvo algunos casos, porque, debido a su poca edad, aun no pudieron acumular una producción de imágenes significativa en cantidad, puesto que es en este acúmulo de obras o ensayos visuales, donde se fundamenta nuestra proposición, o sea, estamos hablando de un método que sería más adecuado para ser aplicado de la enseñanza secundaria en adelante.

Nos centramos, entonces, en un alumno que ya tenga cursadas las disciplinas (asignaturas) de los lenguajes artísticos, y que ya se encuentre en la fase de una producción regular de configuraciones visuales. Un sujeto del arte que ya posee un cúmulo de imágenes propias.

#### 5.4.2 EL ARTE COMO UNA FORMA DE CONOCIMIENTO.

*(...) El conocimiento tácito es, en primer lugar, como una forma de saber más allá de lo que se puede decir.<sup>7</sup>*

Michel Polanyi (1983: 17).

Antes de todo, deberíamos considerar que este alumno que llega a nosotros con un buen volumen de imágenes, no es simplemente una hoja en blanco, todavía tiene algo que no sabe decir, pero siente que lo tiene. En este caso, tendremos que aceptar la relevancia del hecho de haber producido libre e intuitivamente esta cantidad de imágenes. Otro hecho inolvidable es que este conjunto de imágenes son la prueba cabal de la existencia de un conocer tácito que viene de la experiencia libre e intuitiva que aconteció antes, o sea, tiene la forma y el modo de un conocimiento empírico. Veamos como comenta Immanuel Kant en *Crítica de la razón pura* (2012), sobre la cualidad de esta forma de conocimiento:

*La experiencia es un conocimiento empírico, es decir, un conocimiento que determina un objeto por sus percepciones. Es, pues, una síntesis de las percepciones, que no está contenida en sí misma en la percepción, sino que contiene la unidad sintética de lo múltiple de la percepción en una conciencia; esta unidad sintética construye lo esencial de un conocimiento de los objetos por los sentidos, es decir, de la experiencia (no solo de la intuición o sensación de los sentidos).*

Kant (2012. 100).

Como podemos percibir, Kant, en este escrito, argumenta que todo lo que logramos conocer empíricamente, empieza en las sensaciones que se pueden organizar, *a posteriori*, en percepciones y éstas, a su vez, también se pueden

---

<sup>7</sup> Traducción del autor. POLANYI, MICHAEL (1983). The tacit dimension. Mass: Peter Smith, Gloucherter. p. 17.

organizar nuevamente y formar conceptos e ideas. Es decir, el conocimiento empírico estaría en el final de un proceso mental que tiene su origen en las sensaciones y que ocurre en la experiencia del sujeto. Conscientes de esta posibilidad de conocer, o de acceder al plano de las ideas, a través de la experiencia, podemos decir que nuestro alumno en cuestión, posee algo que no logra expresar. Veamos como apunta esta dificultad, Johannes Hessen en su *Teoría del Conocimiento* (1925):

*Lo que singulariza la certeza intuitiva es, precisamente, que no puede ser probada de un modo lógicamente convincente (discursivo), universalmente válido, sino que sólo puede ser vivida por el sujeto que intuye (...) Muchas de las objeciones que se presentan contra la intuición y el conocimiento intuitivo, se han originado porque quienes las proponen no distinguen adecuadamente entre lo que es la objetividad y lo que es la validez universal del conocimiento.*

Hessen (1925. 114).

Fundamentados en estas referencias, podemos decir que lo que le falta a nuestro alumno no es contenido, puesto que éste ya llega con él, pero sí le iría bien conocer las estructuras del modo discursivo para presentar sus imágenes en un contexto de aceptabilidad académica. Para finalizar esta consideración, que presenta el conocimiento empírico como una forma específica de acceder a las ideas, podríamos decir que “el arte entre varias otras posibilidades, es una forma específica más de conocimiento”. Frente a esta afirmación, comprendemos entonces la necesidad de una metodología adecuada, que tenga en cuenta esta cualidad del hacer artístico.

### 5.4.3 LA ACADEMIA Y EL SISTEMA DISCURSIVO.

¿Qué podría acontecer cuando nuestro alumno, con sus propias cosas y certezas intuitivas, entra en la Escuela de Arte? Debemos soportar una dificultad inicial, que no la tendría solamente él, puesto que todo el sistema de arte sufre de una infravaloración cuando se encuentra ubicado en un ambiente exclusivamente académico. La ausencia de la forma discursiva presente en la narrativa de los artistas que se inician en el proceso educativo, en la mayoría de las veces, es usada como argumento incuestionable para alejar el arte, y los artistas, de las temáticas consideradas serias y relevantes dentro del marco académico. Veamos lo que escribe Michael Polanyi en “*The Tacit Dimension*” (1966), sobre cómo una expresión artística puede ser incomprensible para el modo discursivo, o modo de validez universal del conocimiento. Tal como, también, ya había apuntado Johannes Hessen, sobre la dificultad de sostenimiento académico de algo basado en el saber tácito:

*(...) sin embargo, los significados son los productos informales de una integración tácita, en la cual un punto de vista incorporado proviene de las pistas subjetivas para un todo (...) Vivimos dentro de nuestra conciencia auxiliar, así como hacemos con nuestro propio cuerpo. Todos los agentes conscientes confían en un cuerpo. Para un intelecto incorpóreo, que no tiene experiencia con el dolor, o la lujuria, o el confort, las palabras de los lenguajes más naturales podrían ser incompresibles<sup>8</sup>.*

Polanyi (1966. 14).

Sin embargo, es comprensible que todo lo que escapa a este formato tan usual en la Academia y en las dichas “ciencias” suene incomprensible. Hasta incluso para la Filosofía, tal hecho sería de difícil comprensión puesto que todo lo que no se adecua a un sistema de lenguaje, tal como conocemos en la Filosofía

---

<sup>8</sup> Traducción del autor.

post-socrática<sup>9</sup>, es relacionado con la Metafísica. Veamos un ejemplo de este comportamiento, o de fenómeno sistémico, cuando Ludwig Wittgenstein escribe en su *Tractatus Logico – Philosophicus* (1921), sobre el límite del lenguaje como expresión del pensamiento, como propone, dentro del marco de su formulación discursiva, o sea, de la lógica, “su tratado de la lógica”:

*Todo el significado del libro puede resumirse en cierto modo en lo siguiente: Todo aquello que puede ser dicho, puede decirse con claridad, y sobre lo que no se puede hablar, mejor es callarse. Este libro quiere, pues, trazar unos límites al pensamiento, o mejor, no al pensamiento, sino a la expresión de los pensamientos;(…).*

Wittgenstein (1921: 14).

Todo lo que no se puede decir, en términos de un sistema de lenguaje lógico, es lanzado al campo de la Metafísica, o sea, mejor es callarse. En este sentido el marco de la Metafísica sería un depósito de cosas de las que “no se puede hablar”, tales como el amor, Dios, la cuestión del gusto, cuándo duele el dolor del otro y también, en medio de estas cosas intratables, todo sentido tácito del conocimiento a través del arte, supongamos. Estas cosas inmensurables, o que no se pueden decir, no son admisibles en el ámbito de la Lógica. De ahí viene la noción, que algunos de nosotros aceptan, de que como “ciencia”, el Arte sería algo muy flojo, una *casí* ciencia. En cuanto la música si, este es el “arte mayor” porque hace uso de códigos mensurables y, como tal, puede ser comprobado y replicado en hechos lógicos y científicos.

Frente a tal juicio y destino, que aleja al Arte hacia la periferia del campo científico, impuesto por el ambiente académico donde reina absolutamente el sentido lógico-discursivo, el Arte, así como todo lo que podemos poseer y que no conseguimos decir, sigue sufriendo una infravaloración de este juicio

---

<sup>9</sup> Cabe aquí recordar que todos los filósofos pre-socráticos, hacían largo uso de la intuición y del devaneo poético, y no por esto sus ideas dejaron de tener validez. Por ejemplo, los pitagóricos afirmaban que “todo es número”, y, frente a lo que podemos ver en los lenguajes matemáticos y los ordenadores, no estaban totalmente equivocados.

anacrónico. Pero lo que nos salva, y reaviva nuestras ilusiones y nuestras pretensiones de seguir participando en el contexto académico, es que hay un discurso contrario, una antítesis para todo este rigor académico-discursivo que hemos recorrido y al que nos referimos hasta ahora. Alguien, también oriundo de la Filosofía y que niega toda esta certeza lógico-científica, nos conforta. Veamos como escribe Friedrich Nietzsche en *Sobre la Verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento* (2010):

*(...) el investigador construye su choza junto a la torre de la Ciencia para que pueda servirle de ayuda y encontrar él mismo protección bajo este baluarte ya existente. De hecho, necesita protección, puesto que existen fuerzas terribles que constantemente le amenazan y que oponen a la verdad científica "verdades" de un tipo completamente diferente con las diversas etiquetas.*

Nietzsche (2010: 34).

De hecho, toda esta lógica, atrapada en su correspondiente análogo, el sistema discursivo, así como las simplificaciones científicas sobre la complejidad de la realidad, son los fundamentos convincentes sobre los cuales se yergue *la torre de la Ciencia*. Es decir, la Ciencia, así como todos los sistemas que acuerdan e instituyen las grandes verdades, no disfruta de una estabilidad absoluta. De aquí en adelante, es posible sospechar que puede haber grietas en esta estructura, aparentemente tan sólida. Reanimados con este nuevo y distinto céfiro intelectual, seguimos adelante con nuestro apego afectivo a los contenidos tácitos, contenidos que muchas veces escapan de estos arcaicos juicios de valor porque son demasiado complejos para caber dentro de los modelos simplificadores de los métodos científicos. Para reafirmar esta debilidad de los medios científicos y de creación de verdades, frente a la complejidad de los objetos del mundo, no podemos evitar recurrir, una vez más, a otro momento donde escribe Friedrich Nietzsche en *Sobre la Verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*, (2010):

*¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos. En resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal.*

Nietzsche (2010: 13).

Después de darnos cuenta de esta inquietante comprensión sobre tales falsedades, ¿qué serían entonces las verdades y certezas científicas, si no productos de ensayos ficcionales que logran acceder a este estatus a través de convenciones y sedimentación cultural a lo largo del tiempo?

Haciendo caso de la tesis racionalista que sostiene las certezas científicas y sus subproductos, tal como la discursiva, aportando ahora su antítesis, o algunos argumentos nihilistas de Nietzsche, podemos decir que cuando accedemos a este momento de nuestro propio proceso de educación intelectual, estamos listos para proponer una metodología que proporcione algún alivio para los alumnos y profesores de Arte en el ámbito académico. Vayamos entonces al grano.

#### 5.4.4 UN ARGUMENTO PARA UNA CONVIVENCIA RESPONSABLE.

Después de todo este tránsito entre la tesis, y sus posibilidades de antítesis, que atraviesan los campos del conocimiento tácito y discursivo, habremos de considerar una posibilidad de síntesis entre estas contradicciones, la cual estaría alrededor de una idea de no dominancia de ningunos de estos extremos, puesto que ellos constituyen los elementos contrastantes que nuestra mirada magnifica. Es decir, creemos que estas contradicciones seguirán existiendo, y forman una parte indispensable de la unidad sintética tan valorada por Heráclito. Es decir, podemos conocer a través de los contrarios. En este sentido, la existencia de contradicciones sería la condición fundamental para conocer, y no los extremos elegidos, exclusivamente.

Inicialmente debemos considerar que, al escribir esta proposición metodológica, estaríamos en principio cometiendo un delito, un error de fundamento frente a la Ciencia, puesto que para tal atrevimiento fuimos animados por datos oriundos de nuestras intuiciones, logradas en el propio ámbito tácito de la experiencia como profesores y artistas visuales. Es decir, estamos comprometidos, de pronto, con cosas que no se pueden mensurar, pero como el intuir y el conocer tácitamente son parte natural de nuestra realidad profesional, tomamos simplemente esta actitud. Somos conscientes de los riesgos que conlleva este ímpetu ciego (Drang)<sup>10</sup> que alimenta nuestro gesto. Tiene que haber algo romántico en el hecho de atreverse a decir algo.

El arte puede ser dual, puede hacer uso tanto de la intuición como de un saber empírico, mientras puede echar mano también de estructuras racionales para ordenar los ya conocidos *Campos de Imaginación Material* que pueden surgir en su proceso. El arte, dentro de su propia naturaleza, tiene estas dos cualidades posibles que conlleva, consecuentemente, a dos problemas distintos de convivencia. Cabría entonces para una nueva proposición

---

<sup>10</sup> Drang, del alemán "ímpetu ciego". El término tempestad y ímpetu (Sturm und Drang) fue usado por el movimiento artístico-literario que caracterizó el conocido romanticismo alemán. El nombre de este movimiento proviene de la pieza teatral homónima, escrita por Friedrich Maximilian Klingler en 1776.

metodológica, establecer un discernimiento de estos dos momentos diferentes, o sea, distinguir con claridad el tiempo de la libertad creativa y el tiempo de la necesidad de ordenación discursiva. En teoría, debería permitirse una circulación natural entre la intuición y la razón, puesto que cuando el alumno se presenta a la Academia, él estaría ingresando con su conocimiento tácito y la Escuela de Arte, a su vez, contestaría ofreciendo su sistema pedagógico, como el elemento regulador y amplificador de estos contenidos preexistentes. En este caso, el sistema pedagógico de la escuela estaría sujeto a las necesidades específicas del alumno, y no al revés. Por lo que conocemos hasta ahora, la escuela establece su sistema y sus contenidos disciplinares, correspondiéndole al alumno adaptar sus especificidades a este sistema nivelador, que aplasta las diferencias individuales. Recordamos aquí que un alumno de arte no es una hoja en blanco, no es un depósito de nuestras pretensiones estéticas y nuestras nociones de arte, él ya es algo substancial y específico cuando se presenta ante nosotros. Los profesores de arte deberían, pues, incorporar un perfil más tolerante, para admitir este descentramiento que atraviesan los alumnos y profesores del arte, estableciendo una actitud más abierta, como sujetos que demandan y proponen diversos procesos educacionales.

En esta nueva enseñanza del arte, los profesores no tendrían un programa general para todos los alumnos, sino que tendrían que desarrollar un programa específico para la inclinación poética<sup>11</sup> de cada alumno. Su sistema de enseñanza deja de ser homogéneo para explotar en una heterogeneidad fragmentaria y diversificada.

Volviendo al conflicto entre la intuición y la razón, podríamos decir que sería en este tránsito dudoso, en este espacio intermedio entre estos dos polos de actitudes aparentemente antagónicas, donde se encuentra en la substancia que habremos de tocar con nuestra propuesta metodológica. Sobre esta dualidad inherente a la dimensión del ser humano, vamos a observar lo que

---

<sup>11</sup> Hacemos uso el término "*inclinación poética*", por admitir que la poética es algo en proceso, tal como el proceso de identificación que es dinámico y cambiante, siempre en mutación, que solamente se cristaliza con la desaparición del sujeto-autor.

Friedrich Nietzsche escribe en *El nacimiento de la tragedia – O helenismo y pesimismo*. (2007):

*Mucho se habrá ganado en el ámbito de la Ciencia Estética si alcanzamos, no solo la comprensión lógica, sino la inmediata certeza intuitiva de que la evolución del arte está ligada<sup>12</sup> de lo apolíneo y de lo dionisiaco, del mismo modo que la reproducción de la vida depende de la dualidad de los sexos, coexistentes en medio de una lucha perpetua sólo interrumpida ocasionalmente por treguas de reconciliación.*

Nietzsche (2007: 99).

Para pensar un método, en este caso, no se trata de abogar por la superioridad de una noción sobre otra, ni de negar la validez de una de ellas, sino de intentar encontrar un modo de convivencia entre estas diferencias. Sobre este dilema de la necesidad de elegir entre la razón o la emoción, que sufren nuestros hipotéticos alumnos y profesores de arte, observaremos lo que escribe Friedrich Nietzsche, una vez más en *El nacimiento de la tragedia – O helenismo y pesimismo*, (2007: 36): “Hay periodos en los que el hombre racional y el hombre intuitivo caminan juntos, el uno angustiado ante la intuición, el otro mofándose de la abstracción; es tan irracional el último como poco artístico el primero”. O sea, lo que nos parece es que el autor habla de una exageración de ambas pretensiones, pues encontrar un método que contemple estas distinciones, no sería forzar una convivencia entre cosas que naturalmente no se mezclan. Las diferencias e incompatibilidades entre las distintas actitudes seguirían existiendo.

Pensamos, en principio, en proponer una ponderación elaborando dos preguntas: ¿Cuándo, y en qué tiempo, sería más adecuado y cómodo, para cada una de estas cualidades y actitudes, asumir el papel protagonista en el escenario de conflicto? Para esto deberíamos distinguir, en principio, estos

---

<sup>12</sup> El término “*duplicidad*” viene del hecho de que tanto Apolo cuanto Dionisio se relevan en la posesión y ocupación, entre el invierno y verano, del trono del santuario de Delfos. O sea, ocupan el mismo sitio, pero en tiempos distintos, uno cede el lugar al otro, anualmente.

referidos tiempos, con sus necesidades específicas. Es decir, entre el hacer y el pensar analíticamente la imagen artística, habría un rato que permitiría, en teoría, un cambio de actitud. Un intercambio conveniente y adecuado entre los personajes dionisiaco y apolíneo.

#### 5.4.5 LA POSIBILIDAD DE AMPLIACIÓN DEL CONCEPTO DE CAMPOS DE IMAGINACION MATERIAL.

Como comentamos anteriormente, en principio, hacemos uso de los cuatro elementos de la *imaginación material* de Bachelard para organizar los *Campos de Imaginación Material*, pero antes de adentrarnos en las posibilidades de uso de estos mapas-sujeto, vamos a una cuestión importante. Como otra posibilidad de organizar estos citados Campos de Imaginación, más allá de los cuatro elementos propuestos por Bachelard, estaría la posibilidad de considerar el *Umwelt* que involucra a estos alumnos y profesores, o sea, podríamos investigar que materiales o que condición material, presente en nuestro alrededor, puede significar algo para este grupo de sujetos. Creemos que ambientes distintos, como por ejemplo la región del Sahara, o de la Selva Amazónica y de la tundra canadiense, podrían ofrecer, en teoría, distintas mezclas de las condiciones materiales dispuestas en el paisaje natural de cada ubicación. Creo que exageramos un poco en nuestro ejemplo, pero es suficiente para desmontar que cada *Umwelt*, propio de cada grupo de sujetos, posibilitaría una configuración distinta de Campos de Imaginación Material. Hacer uso de estas posibilidades propias de cada lugar, corresponde a alumbrar con el conocimiento que el Arte permite este fragmento de la realidad, donde también se insertan los sujetos en cuestión. De este modo podemos empezar con algo real y cercano, al alcance de nuestra experiencia y posibilidad imaginativa.

#### 5.4.6 LA FORMACIÓN DE LOS CAMPOS DE IMAGINACIÓN MATERIAL.

Para obtener un discernimiento mínimo entre la necesidad inherente a un estudiante de actuar emocionalmente o racionalmente, para que nos permita pensar en la adecuación de estos momentos y sus respectivas actitudes, habremos antes de conocer mejor a nuestro alumno.

Para abrir una posibilidad de identificar los contenidos conceptuales e imaginativos que el alumno trae consigo cuando ingresa en la escuela de Arte, su saber tácito, habremos de organizar un programa que contempla el análisis e identificación de estos posibles contenidos. Tal hecho debería ocupar la fase inicial de nuestro nuevo Programa Disciplinar Abierto y Específico (PDAE). Así lo nombramos por comprender que, en primer lugar, se trata de un método de abordaje, un modo de tocar los contenidos tácitos del alumno, en un segundo plano porque se restringe a una persona y, por último, porque debería ser abierto para conseguir acompañar a la dinámica de cambios inherentes al proceso de identificación del propio alumno.

A esta fase de análisis, donde el profesor, junto a los otros alumnos, sería el público oyente de un seminario en el cual un alumno presenta su producción visual en orden cronológico, lo llamaremos *Prospección de sentidos*.

Tomando como referencia el concepto de *Imaginación Material* de Gastón Bachelard, donde ya pudimos constatar, en el capítulo I, que podemos relacionar imágenes con las sustancias mitológicas fundamentales que permean el imaginario humano: tierra, fuego, agua y aire, observando las recurrencias formales y conceptuales que suscitan estos elementos, podríamos, en grupo, con la participación y aprobación del exponente, organizar los cuatros *Campos de Imaginación Material*.

Para la ordenación de los *Campos de Imaginación Material* del alumno, en principio, establecemos un esquema gráfico (Figura, 77), donde sería posible apuntar las recurrencias relativas a los cuatro elementos de la Imaginación

Material de Bachelard. Recordamos que esta sería una propuesta básica, un punto de donde podríamos partir, pero en caso de haber otro campo de referencia imaginativa relevante que se presente en el análisis, deberíamos cambiar el grafico añadiendo un quinto campo, a la medida de la necesidad identificada.

### Esquema gráfico hipotético de los Campos de Imaginación Material

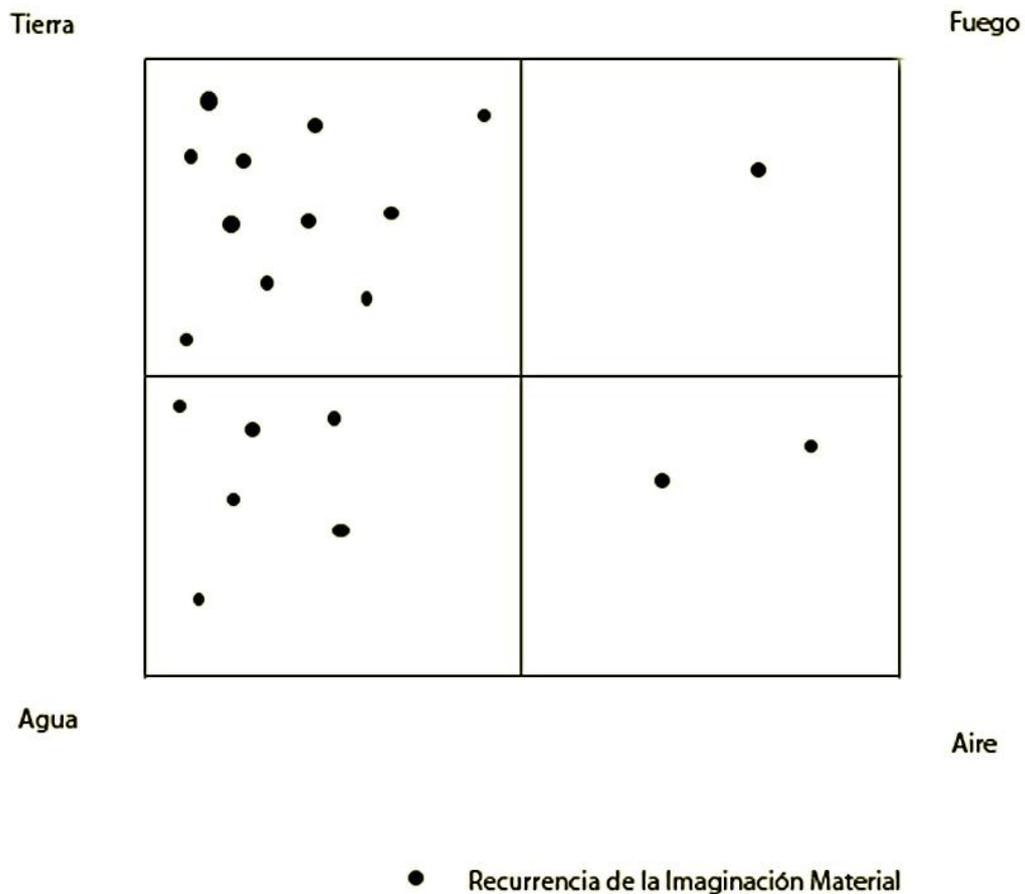


Figura 77. Conformación de los Campos de Imaginación Material de un alumno hipotético. Elaboración propia (2014).

Aun siendo el presente grafico hipotético, podríamos aprovechar la ocasión y apuntar algunas consideraciones que podrían ser útiles para la comprensión de este procedimiento analítico y formal. Una interpretación posible, como

podemos observar, es la mayor recurrencia de configuraciones visuales en el Campo de la Imaginación Material de la Tierra, seguida luego en cantidad por el Campo del Agua, hasta la observación de pocos eventos en los elementos Fuego y Aire. Con esta observación, podríamos concluir:

- 1- Hay una importante inclinación a la Imaginación Material de la Tierra y sus subjetividades conceptuales.
- 2- También es relevante la empatía por el campo de la Imaginación Material del Agua y las posibilidades de mezclas imaginativas entre la Tierra y el Agua.
- 3- La mayor concurrencia en estos campos podría indicar un acercamiento al género femenino, puesto que estos dos campos conllevan a esta correspondencia.
- 4- Hay una preferencia por la horizontalidad y densidad material, puesto que estos dos elementos se refieren a esta conformación.
- 5- Hay una predilección por el sentido amorfo, una vez que tanto el agua como la tierra son materiales moldeables. Énfasis en la forma “no fija” y en la posibilidad de cambio. De ahí podemos suscitar el concepto de dinámica, o ausencia de estatismo.
- 6- El gráfico que presenta pocas concurrencias en el ámbito de los elementos Fuego y Aire, podría también apuntar a una fuerte inclinación, o alejamiento, de conceptos tales como levedad, inmaterialidad, verticalidad, transcendencia y vuelo imaginativo.

Tal ejemplo de análisis es solamente un inicio, un análisis primero al que se pueden añadir muchas consideraciones que un sujeto puede presentar a través de su obra visual. Tal elaboración gráfica y analítica podría ser acompañada de apuntes escritos, hechos sobre la presentación- seminario del alumno. Ejecutada esta fase de nuestro programa (PDAE), cada alumno tendría, al final, un mapeamiento propio de su producción visual, que puede servir tanto de orientación para el alumno, como para el profesor en lo que se refiere al soporte para la elaboración de un proyecto artístico futuro.

#### **5.4.7 PROPOSICIÓN DEL PROYECTO ARTÍSTICO.**

Mejor dicho ¿qué podríamos hacer, en términos de dinámica de clase, con estos mapas-sujeto, o Campos Específicos de la Imaginación Material perteneciente a cada alumno? Quizá sea este el momento más adecuado para introducir algunas formalidades académicas, o algunos elementos indispensables y procedimientos habituales de la discursiva.

Para hacer frente a esta posibilidad pedagógica, vamos a proponer algunos aparatos, o trampas teóricas, para una posible confluencia de los citados campos imaginativos del alumno, intentando dirigir estas substancias hacia una precipitación material configurada en la realidad. A tal hecho lo llamaremos imagen artística. Recordamos aquí la necesidad de realizar materialmente algo. Si no nos ocupamos de esta tarea, estaríamos atrapados en un círculo vicioso, una pura nulidad de sentido, puesto que correríamos el riesgo de estar hablando de concepto sobre concepto. Considerando la palabra como concepto, podemos percibir que un concepto en sí mismo es algo vacío. Necesitamos de una presencia material, lanzada en el mismo espacio donde también se inserta el cuerpo del sujeto, para vincular la imagen con su autor, para, de este modo, establecer la responsabilidad sobre el hecho estético. Tal estrategia, o proposición pedagógica, encamina al alumno a la necesidad de desarrollar una narrativa sobre su obra, posicionarse con una argumentación propia para la defensa y sostenimiento de su trabajo. En esta actitud, el alumno autor tendría que convivir “críticamente” con sus compañeros y profesores. Esto puede parecer un poco dirigido, pero al final no es tan malo como nos parece, porque esta estrategia permitiría una interacción crítica con su alrededor social más inmediato. De hecho, en un futuro, después del paso del alumno por la academia, él tendrá que convivir con el Sistema General del Arte, donde habrá de saber moverse, presentar, sostener y convencer a los otros interlocutores de las cualidades intrínsecas y contextuales de sus imágenes.

La función de estas trampas teóricas, o proyecto artístico, tiene el objetivo, como ya dijimos, de provocar al alumno para realizar algo, algo que tendrá su origen en su propio conocimiento tácito, pero que como imagen insertada en la realidad, un hecho artístico, puede viabilizar una secuencia de análisis y quizá un rediseño sobre los primeros impulsos de su proyecto. Tales trampas se caracterizan como falsedades ficcionales, un proyecto, como expresión del método discursivo, constituye una ficción, o falsificación útil para la vida como apunta Hans Vaihinger en *La voluntad de ilusión en Nietzsche* (2010):

*(...) Los juicios más falsos (entre los que se clasifican los juicios sintéticos a priori) son los más indispensables para nosotros. Sin dar validez a las ficciones lógicas, sin medir la realidad por el mundo puramente imaginario de lo condicionado, lo "idéntico en sí mismo", sin una continua falsificación del mundo mediante el número, el hombre no puede vivir. La renuncia a los falsos juicios sería una renuncia a la vida.*

Vaihinger (2010: 69).

Mirando sin restricciones este nuevo argumento, y visto que algunas falsedades pueden resultar útiles, el proyecto, como un plan ensayístico para algo aún por acontecer, como recurso simplificador, regulador y nivelador que permite tocar la realidad, puede hacer uso de las recurrencias formales, conceptuales, materiales y hasta incluso de técnicas, presentes en sus *Campos de Imaginación Material*, como motor para la organización inicial de su proyecto artístico específico. En este caso, lo estaríamos haciendo como lo hace la Ciencia. Es decir, en "verdad" estamos haciendo un uso discriminado de nuestros contenidos y conocimientos tácitos, bajo la piel, disfrazados de una estructura organizativa que suscita algo de las costumbres y normativas propias de la discursiva.

Fingir es un modo de supervivencia recurrente en todos los niveles de la naturaleza, nosotros no somos tan distintos, tan especiales, como imaginamos, y al final no logramos escapar de esta posibilidad de imaginación de ficciones para la vida.

Frente a este incesante y dudoso ir y venir entre saberes tan contradictorios, que nos fuerza a este tránsito liviano, necesitamos y suscitamos la posibilidad de una convivencia tolerante que estaría *más allá* de las convenciones científicas que conocemos. Veamos como Ued Maluf apunta la desvinculación de los cánones de la ciencia determinista en *Cultura e Mosaico – Introdução à teoria das estranhezas*, (2002):

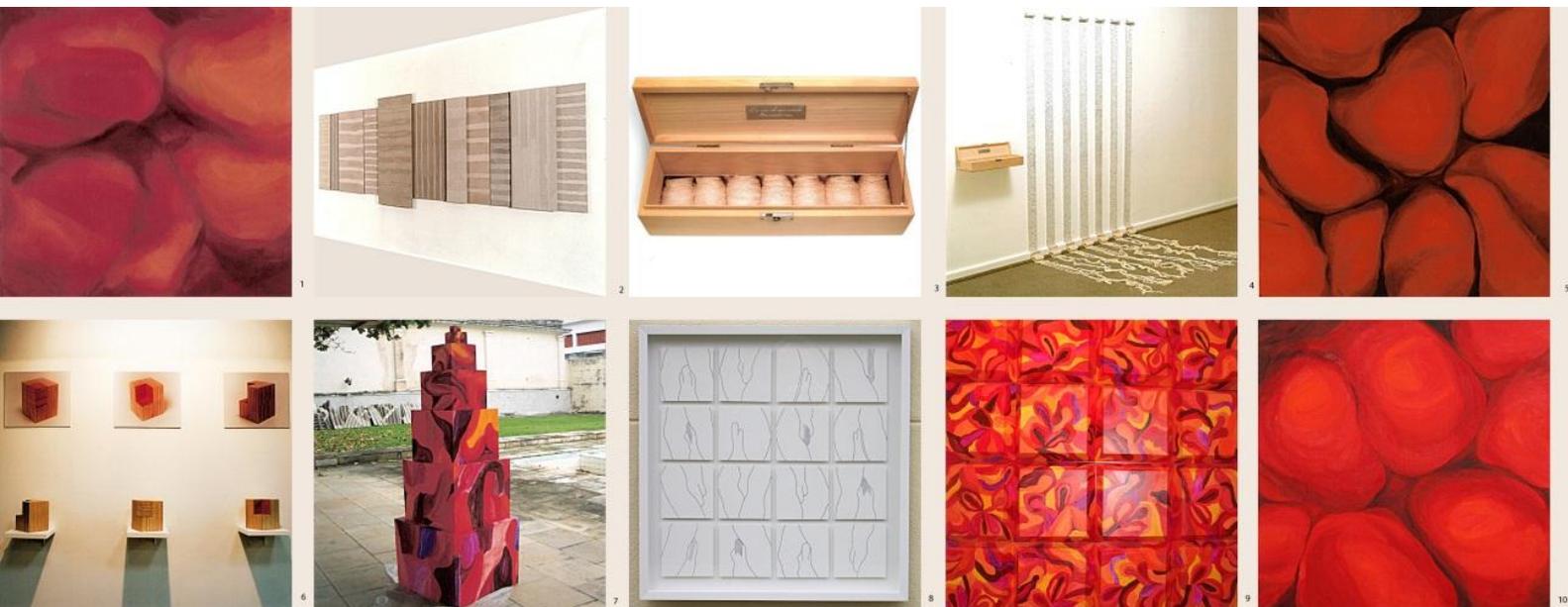
*(...) al inicio de siglo XX, con las revoluciones científicas de la Teoría de la Relatividad y de la Mecánica Cuántica, por medio de ellas y, de modo especial, como señalada por la Mecánica Cuántica (Principio de Incertidumbre), se inauguró la era de las incertidumbres en la Ciencia.*

Maluf (2002: 57).

De hecho, ahora vivimos bajo la égida de la incertidumbre, estamos insertados en un marco donde todo es una posibilidad relativa que no se impone como un absoluto. Volviendo a nuestro asunto, como profesores facilitadores, más sueltos en el mundo, y pudiendo admitir varias actitudes y referencias, vamos entonces a ayudar a nuestros alumnos a circular con libertad entre las diferencias teóricas que se puedan presentar en su camino. Vamos a ayudarles a organizar su propia ficción, o mejor dicho, a construir un proyecto artístico centrado en sus contenidos empáticos, puesto que este proyecto tiene como referencia su propio campo imaginario y ficcional. De este modo, y bajo estos principios, no desplazaremos nada del exterior hacia el ámbito del imaginario del sujeto, sino que buscaremos potencializar las relaciones imaginativas pre-existentes, propias y naturales de cada individualidad, puesto que el imaginario que cada sujeto carga consigo, ya es lo bastante significativo para el mismo.

#### 5.4.8 UN ENSAYO SOBRE LA GÉNESIS DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICO.

Más allá de adecuar el proyecto artístico a la demanda conceptual y de significación de los *Campos de Imaginación Material* y sus cargas *ficcionales*, no podríamos dejar de recordar las actitudes viajeras y sociales que también concurrirán en la conformación de un proyecto artístico que, en principio, atraviesa el ámbito personal de la pequeña historia de cada sujeto. Para esto habríamos de compilar los datos de clase que anotamos durante el seminario del alumno. Veamos en la figura 78, donde buscamos situar las referencias exclusivas de Maria Cherman en un cuadro comparativo, que actuaría como fuente de información para la formalización de un hipotético proyecto artístico de esta artista.



Maria Cherman - Artista visual de Niteroi, Brasil. diez configuraciones visuales hechas entre 1985 y 2010.

Figura 78. Obras y fotos de Maria Cherman, (2014). Ceditas gentilmente por la artista para este ejemplo.

Para la organización de los Campos de Imaginación Material, sin volver a hablar de los referentes míticos propuestos por Bachelard, al analizar una imagen artística del alumno, podríamos intentar ubicarla en el sistema cultural e histórico, o sea, apoyados en el “análisis comparado”<sup>13</sup> podríamos indicar en que ámbito temporal y estético se insertaría, en teoría, la imagen. Tal hecho sería el principio orientador para la construcción de la referencia bibliográfica del proyecto del alumno. Vayamos a un caso hipotético, buscando conseguir el funcionamiento que estamos proponiendo.

Al observar el conjunto de imágenes de la referida artista, producidas entre 1985 y 2010, vamos a rellenar una tabla para establecer una demostración de cómo serían las acciones y procedimientos analíticos que citamos anteriormente. Habremos de comentar que esta artista visual fue alumna del presente autor, en un curso libre en Niterói, donde ella buscaba elaborar su proyecto de investigación artística. Vayamos entonces a la tabla (Figura 79).

Una vez rellena la tabla de referencia, hecha sobre la observación del conjunto de imágenes de este artista/alumno, una vez que todos los participantes del seminario estaban suficientemente impregnados de los sentidos o correspondencias que estas imágenes permiten, el profesor podría apuntar un comentario general sobre las posibles inclinaciones de la presente poética en construcción.

---

<sup>13</sup> La estética vista desde las relaciones análogas entre diversos medios expresivos distintos, podemos observarla en Etienne Souriau. *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*.

## Tabla para Maria Cherman - Recorte temporal: 1985 – 2010

Campos de Imaginación Material	Tierra	Fuego	Agua	Aire	Mezclas	Otros
Conceptos asociados	Origen	Energía	Cuerpo / Soporte	Ausencia	Tierra/Cielo	Dialéctica
Lenguajes activados	Pintura	Pintura	Pintura	Escultura	Pintura/escultura	Dibujo
	Escultura	Escultura		Instalación	Escultura/Fotografía	Foto/Objeto
Cualidad ficcional	Presencia material	Color Rojo	Imagen orgánica	Representación	Ascensión	Vacío/lleño
Interacción obra y sociedad	Público/Colectivo	Público	Colectivo	Privado	Público	Interactivo
Cualidad viajera	Imaginaria	Imaginario	Suscitada	Desplazamiento		Memoria
Tiempo histórico suscitado	Moderno	Moderno	Moderno	Contemporáneo	Contemporáneo	Romanticismo
Artista suscitado	Eva Hesse	Eva Hesse		Joseph Kosuth	Ferreira Gular	Serialistas

### Bibliografía apuntada:

Eva Hesse - ARMSTRONG, R. M. (1990) *The New Sculpture 1965-75*. New York: Whitney Museum of American Art.

Joseph Kosuth - KOSUTH, J. (1969) *Art after Philosophy*. \* Reprinted from *Studio International* (October, 1969).

Ferreira Gular - FERREIRA GULLAR. "*Teoria do Não-Objeto*", Suplemento dominical del (Periódico) *Jornal do Brasil*, (21 de noviembre de 1960: 01).

Arte serialista / Minimal - BAKER, Keneth. (1988) *Minimalism - Art of Circumstance*. Abbeville, California: Abbeville Press.

OBS: Recordamos que esta tabla, en teoría, debería ser construida bajo la análisis de una cantidad más amplia de imágenes para que las recurrencias que se apuntasen, pudiesen presentarse con más convencimiento y validez. Recordamos que este ejemplo es por demás simplificado

Figura 79. Elaboración del autor. (2014)

## **Notas del profesor, Maria Cherman, recorte temporal, 1985 – 2010.**

**Sobre los Campos de Imaginación Material:** Las pinturas modulares y seriales presentan un pigmento en varios tonos de marrón sin brillo, que nos remite directamente a la Tierra. También las pinturas rojas suscitan un erotismo que no deja de evocar el sentido original, insertado en la sexualidad. La Imaginación Material del Fuego es fácilmente percibida en la verticalidad de las instalaciones y también en la extrema recurrencia o preferencia por los variados tonos de rojo y su correspondencia con la energía de la llama. La Imaginación Material del Agua solamente puede ser admitida si asociamos la organicidad de las pinturas en rojo, que nos remite al movimiento y dibujo orgánico de los cursos de agua. La Imaginación Material del Aire es percibida por la cantidad de veces en que la temática de ausencia y presencia se da en las instalaciones.

**Sobre los lenguajes artísticos utilizados:** La referida artista recurre naturalmente a la pintura, que nos parece el lenguaje artístico más usado, pero también en un segundo plano hace uso de mezclas entre fotografía, objeto, escultura y pintura para elaborar sus instalaciones.

**Sobre los aspectos ficcionales:** El sentido ficcional del conjunto analizado parece buscar algo más allá de la posibilidad de una experiencia física, un cuerpo ausente parece proyectarse hacia un espacio inalcanzable, fuera del espacio donde se encuentra el cuerpo de aquel que mira las configuraciones. En este sentido, la parte física de los objetos y esculturas disponibles en el espacio, reclaman una memoria posible que las imágenes fotográficas permiten.

**Sobre el sentido relacional de las obras:** En principio, las pinturas en rojo traen, de pronto, la idea de multiplicidad, que nos conlleva a un erotismo colectivo pero, *más allá* de esta primera impresión, las instalaciones son proyectadas para un acercamiento mayor con el observador. Incluso pareciendo que las imágenes destacan por una intimidad personal, una particularidad individualista, ellas te acaban invitando al acercamiento y a la

participación. Podemos decir que aunque las pinturas sean algo exclusivamente hecho para la contemplación, destinado a una pared, hay un claro movimiento en dirección al público y a la participación en las instalaciones. El carácter espacial de estas obras inserta y aproxima al observador.

**Sobre la cualidad viajera de las imágenes y del alumno:** En este sentido las recurrencias formales no apuntan con fuerza a un sentido de experiencia viajera del autor. Si hay algún viaje es interno, dentro de las fronteras que separan el cuerpo del artista y el del observador de sus imágenes.

**Una nota especial:** Más allá de todas estas notas, que atraviesan algunas cuestiones que son apuntadas como fundamento de nuestro método, hay otros datos que solamente pueden surgir en la charla directa con la artista en su seminario. Tales datos son relativos al recorrido histórico del artista, al enfrentamiento, o roce, con su contexto cultural y educacional. En el caso de Maria Cherman, ella ingresó en 1985 en la Escuela de Artes Visuales (EAV), Rio de Janeiro, con su *Pintura en rojo*, (imagen 1 de la Figura 116). Su pintura no obtuvo aprobación de sus profesores porque era una casi figuración que, de pronto, fue abandonada, pasando a una geometría modulada que podemos observar en la imagen 2 de la figura 116. Tal importante cambio puede ser comprendido como la acción de la *Normose*, es decir, las concesiones que un artista puede poner en práctica cuando se encuentra en un ambiente al cual intenta adaptarse. Esta deformación del sujeto, que también puede transparentarse en la obra de arte, podemos verificarla cuando Jean Yves Leloup escribe en *Normose: A Patologia da Normalidade*, (2003): “(...) *La normose es un sufrimiento como la neurosis y la psicosis. Es ella lo que nos impide ser lo que realmente somos. El consenso y la conformidad impiden la realización de nuestros deseos interiores*”<sup>14</sup>. (LELOUP, 2003: 25). En este sentido, en el conjunto de las obras de nuestro caso de estudio, es posible observar como la Normose, llevada a cabo por el deseo de pertenecer del sujeto, hará que su *Pintura en Rojo*, vaya cediendo paulatinamente espacio a

---

<sup>14</sup> Traducción del autor. WEILL, Pierre. CREMA, Roberto. LELOUP, Jean-Yives. (2003) *Normose: A Patología da Normalidade*. Rio de Janeiro. Editora versus.

las tendencias estéticas de su contexto cultural. En el recorrido desde 1985 a 2010, Maria Cherman esculpe, instala, fotografía, monta...pero su *Pintura en Rojo*, como podemos observar en la imagen 10 de la Figura 116, sigue insistiendo en recurrir y permanecer. No deberíamos olvidar este importante hecho. Tales recurrencias insistentes pueden indicar una resistencia del sujeto, o la presencia de algo significativo para él a lo que deberíamos hacer caso, al acompañarle en la elaboración del tema de su proyecto artístico.

Después de todos estos datos e indicios que surgen en nuestro sistema de abordaje metodológico, impartiríamos entonces un acompañamiento en el proceso de elaboración del proyecto artístico, elaborado por el propio alumno.

#### **5.4.8.1 EL PROYECTO EN SÍ.**

No nos cuesta nada, al elaborar el proyecto, hacer uso de algún procedimiento común y recurrente en el sistema discursivo académico. Es decir, el formato usual de un proyecto académico no tiene ninguna incompatibilidad con los artistas visuales. Definir un campo temático, presentarlo, establecer algunas hipótesis, imaginar y escribir las etapas necesarias para su ejecución, proponer un plan de trabajo y un presupuesto, aplicarlo, experimentar y analizar los datos logrados y hacer un texto conclusivo, no son tareas totalmente extrañas e imposibles para los artistas. Poner el proyecto dentro de este formato solamente va a ayudar a la comprensión del mismo.

Una vez concluidas la tabla y las notas, el referido alumno, después de sus referencias y sentidos podría, antes de empezar a proponer su campo temático, echar un vistazo a la bibliografía inicial para profundizar, o no, en las relaciones históricas conceptuales y de sentidos que este hecho ha propuesto hasta aquí.

De este punto en adelante, la tarea del profesor se resume en acompañarle en la elaboración del proyecto artístico y su viabilidad práctica. Esto no impide que el alumno haga cambios que sienta que sean necesarios en el futuro, puesto que un proyecto artístico difiere en mucho del trabajo de los científicos e ingenieros. Un proyecto artístico son solamente algunas consideraciones iniciales de donde podemos partir. El caminar en el ámbito del arte está lleno de bifurcaciones y posibilidades, muchas veces imaginamos que llegaremos a una playa y acabamos en otra. No pasa nada, reorganizamos el proyecto y seguimos adelante.

Apuntamos aquí que las referencias bibliográficas del proyecto no pueden ser predeterminadas, sino que su formación estaría ligada a las necesidades apuntadas por lo que indicarían las citadas correspondencias, es decir, no hay una bibliografía inicial, la bibliografía se construye a medida de las necesidades del proceso artístico, las posibles correspondencias que las imágenes,

conceptos e ideas suscitan. Es decir, cada proyecto, por estar centrado en la especificidad del sujeto, requiere una bibliografía propia.

Siguiendo las mismas correspondencias estéticas que el análisis comparado puede apuntar, el alumno, en la elaboración de su *Campo de Imaginación Material*, y de su proyecto individual, podría relacionarse con algunos artistas, de cualquier recorte histórico, que también estuviesen tratando de contenidos o temas similares. De este modo, también estaríamos formalizando un cuadro cultural de referencia, para nutrir de información el trabajo físico e intelectual del alumno.

## **5.5 HA DE SER BREVE LA DURACIÓN DE UN PROGRAMA DISCIPLINAR.**

Para finalizar, debemos recordar que nada es permanente en el *Umwelt*, en el ámbito cultural, social y físico de esta burbuja donde todos estamos insertados, sean alumnos o profesores, las cosas no son eternamente fijas, todo se mueve.

Los profesores de lenguajes y poéticas artísticas, deberán estar atentos a los sonidos de cada primavera, a cada inicio de año lectivo: todo cambia y nosotros, sencillamente, seguimos el flujo. Es decir, en la metodología que acabamos de proponer, deberíamos educar a nuestros alumnos, no para ser igual que nosotros los profesores, sino que deberíamos ayudarles a prepararse para superarnos en todos los aspectos posibles. Nuestro destino es educar para la superación. La vida es una lucha y el arte tampoco escapa a esta condición natural.

## 6. CONCLUSIÓN, O CONSIDERACIONES FINALES

Al concluir el recorrido de la tesis “Más Allá de los Campos de Imaginación Material – Rastros Activos y Nuevas bases ficcionales del Sujeto Viajero en el Arte”, podemos decir que estamos convencidos de algunos aspectos que orientan el contexto donde se inserta el sujeto viajero en el arte. Cuando observamos el propio enfrentamiento que un productor visual vive ante la indecisión inmanente entre las formas de conocimiento tacita y discursiva, tal mirada, a menudo, y a lo largo del tiempo de investigación, nos habilita para comprender y admitir una posibilidad de convivencia entre estos extremos. Esta posibilidad se concreta cuando organizamos un trasfondo en forma de un método que posibilite identificar las diferentes actitudes y conceptos que emergen en el recorrido particular de cada alumno para construir, *a posteriori*, los parámetros proyectuales que puedan orientar el caminar del referido sujeto en este ámbito de reconocida complejidad. Tal medio de abordaje de esta problemática, donde están envueltos tanto los alumnos como los profesores de la enseñanza artística, finaliza siendo definido como la Prospección y Construcción Poética. De hecho, se trata de una metodología en construcción, puesto que aún falta por verificar su aplicación práctica, que intenta, en teoría, atravesar la particularidad inmensurable del sujeto, su conocimiento intuitivo, desarrollado antes de su ingreso en la Academia de Arte, para buscar después una estrategia de convivencia en este marco.

Para lograr esto, iniciamos el recorrido de la tesis, centrándonos en la particularidad visual del presente autor. Al final, reconocemos que a medida en que estas imágenes se van correspondiendo con el campo de la cultura visual más universal y sus conceptos inherentes, tal expansión conceptual e imaginativa finaliza disolviendo los límites de esta particularidad, consiguiendo penetrar totalmente en el marco de lo colectivo y de lo universal. Este entendimiento, explicitado en el recorrido de la tesis, este paso del círculo privado del presente autor a la esfera pública, donde se encuentran insertados los otros sujetos análogos, constituye el fundamento de nuestra propuesta metodológica.

## 6.1 SOBRE UNA INTENCIÓN DE AUSENCIA DEL TEXTO CONCLUSIVO:

Como se propone inicialmente al delimitar el campo de la investigación, no se presenta aquí un texto conclusivo, puesto que entendemos la tesis como un segmento de algo que se extiende más allá de los límites formales.

Podemos decir que una tesis es una *duración* en el tiempo, coincidiendo con la definición que Henri Bergson nos ofrece sobre este concepto. Es decir, algo que se mantiene en el presente, existe con todo su pasado y añade a cada experiencia nuevos sedimentos, siendo a través de este acúmulo lo que permite que vivamos y nos ilusionemos de las posibilidades futuras. Una tesis, en el marco de las artes visuales, podría ser considerada como algo cercano a la idea de una dinámica. Un proceso abierto que estaría siempre aconteciendo, como un verbo en su gerundio, actuando como un proceso de identificación en lugar de una identidad fija, como apunta Sigmund Freud. Una tesis en el ámbito de las ciencias humanas carga consigo todos los posibles fallos antropomórficos. Es decir, no es algo fijo puesto que cambia en el tiempo, porque análogamente al proceso de identificación, vive nuevas experiencias y puede convertirse en este proceso continuo. Comprendemos que una tesis, o esta que acabamos de escribir, sería el cumplimiento de una formalidad necesaria propia del marco académico que admitimos, y la presentamos porque estamos también, insertados en este ámbito.

Al comprender nuestra investigación, como una tesis asociada a una investigación que pretende continuar su expansión después del cumplimiento de las formalidades académicas, asumiendo así que la experiencia que ofrece el presente texto y que puede, en teoría e intención, sobrepasar *a posteriori* los presentes límites, entendemos que habremos de presentar, en lugar de un texto conclusivo, algunos comentarios puntuales en forma de nuestras consideraciones finales. Vayamos entonces a ellas.

## 6.2 SOBRE LA DICOTOMÍA ARTE-CIENCIA.

El ámbito multifacético que al inicio se presenta como principal responsable debido a una polarización que añade incertidumbre sobre el caminar artístico de cualquier sujeto, puede superarse con ponderaciones circunstanciales, que definen el tiempo adecuado, donde cada forma de conocer debería prevalecer en el hacer artístico. Para ello se precisa de la formalización de un método. Es decir, **el conflicto entre las formas tácitas y discursivas presentes en el discurso artístico, pueden ser reducidas, en el caso que usemos parámetros metodológicos que nos permitan una distinción clara, entre el cuándo, y en qué tiempo, que mejor convendría cada una de las actitudes en el sujeto, para facilitar así su comprensión por un tercero tanto de la imagen como del proyecto artístico presentado.**

Observando el recorrido de esta tesis, es posible comprender por analogía, que todo aquello que inicialmente empieza con divergencia, puede finalizar, por la madurez del tiempo, en convergencia. Una vez ultrapasado el marco de esta dicotomía, resta a nosotros, una posibilidad de confluencia hacia una idea de complejidad. El hacer y pensar en el marco del arte, admite un tránsito inestable y oscilante entre varias formas y modos de conocer. **El arte, según sus necesidades inmanentes, para llevar a cabo sus inclinaciones poéticas e interpretativas del mundo, es algo que va más allá del conocimiento tácito y de las simplificaciones científicas, es algo que ya nace, en sí mismo, lleno de complejidad.** En última instancia, esta imposibilidad de simplificación, refleja también, la riqueza y la diversidad de interpretaciones sobre el conocimiento humano. El arte, no se disgrega de esta condición.

A juicio de estas consideraciones, una metodología para el proyecto artístico del sujeto, que contemple varios modos de conocer y comprender, sin fijarse definitivamente en ninguno de ellos como un único referente determinante, es imprescindible. En este sentido, nuestro método de *Prospección y Construcción Poética* que logramos en este recorrido, objetiva funcionar como un aparato que hace caso y contesta a estas circunstancias dicotómicas.

### 6.3 SOBRE EL TRÁNSITO ENTRE EL PARTICULAR Y EL UNIVERSAL.

La incertidumbre que flota sobre las posibles actitudes del sujeto artístico, refleja en cierto modo, un tránsito dudoso entre su círculo privado y la esfera pública en la cual el mismo se inserta. Así como en las consideraciones sobre la dicotomía entre el arte y la ciencia, termina en una noción de complejidad, cuando analizamos el moverse del sujeto entre sus particularismos y sus posibilidades de identificaciones universalizantes, nos parece confluír también, hacia una idea de sentido y dirección. Es decir, **en el proceso artístico donde se produce configuraciones visuales y, simultáneamente, se piensa sobre las mismas, todo lo que empieza centrado en el término “Yo”, a lo largo de su recorrido en el tiempo, puede finalizar focalizando a su contrario dialéctico, es decir, el “yo” finaliza cediendo el lugar a su opuesto, el “Nosotros”**. Como puede ser observado y demostrado en el recorrido del propio texto de la referida tesis, todo lo que al principio había empezado enfocándose el término “Yo”, o sea, *Yo y mis circunstancias*, se encamina silogísticamente en la dirección de una disolución del mismo, consecuentemente, abriendo espacio para la substitución del “Yo” por “Nosotros”. La afirmación del ego, al vivir y convivir a lo largo del tiempo, cede lugar al que participa con los otros. Quizás sea esta una condición natural de la madurez humana que se refleja en el recorrido del hacer artístico, cuando este, también tiene tiempo de vivir y madurar.

#### 6.4 LA TESIS COMO UN RECORRIDO AUTO-REFLEXIVO Y SU CONSECUENCIA.

Son muchos los aspectos distintos en que se acostumbra a pensar cuando escuchamos el término *tesis*, sin embargo, nuestro texto ha sido construido bajo el propósito de no alejarse de los contenidos tácitos que el presente autor había logrado con anterioridad, a través de su experiencia con las artes visuales. Es decir, partimos de la decisión de hacer uso de lo aprendido por el presente autor, del conocimiento empírico que había acumulado al insertarse en el ámbito de la producción y circulación de configuraciones visuales. De hecho, lo que presentamos como una tesis, como mucho podría ser comprendido como un ensayo reflexivo, donde el presente autor accede a otros conocimientos, devenidos por los contenidos conceptuales y correspondencias estéticas emergidos de la propia contemplación de sus imágenes. Con valentía para cometer este crimen académico, hacemos alusión a lo que escribe Arthur Schopenhauer en *El Mundo Como Voluntad y Representación*, (1988): “*El mundo es mi representación*”. La producción de imágenes artísticas nos conlleva a pensar sobre estas imágenes y, consecuentemente, nos pareció más sensato escribir sobre algo que le fue posible al presente autor conocer empíricamente. **Si “*el mundo es mi representación*”, mis imágenes son las representaciones posibles para conocer mi mirada del mundo, o para reconocer mi entendimiento del mundo.**

Por haber considerado demasiado arriesgado recaer en el error de desarrollar una tesis que podría terminar reducida a un texto histórico, sin ninguna validez para el presente autor, sino que supone una tarea, que comprendemos, propia de los historiadores, tomamos coraje para hacer algo distinto. Cuando leemos a José Ortega y Gasset escribiendo en *Meditaciones del Quijote* (1914): “*Yo soy yo y mis circunstancias, y si no las salvo a ellas, no me salvo yo (...)*”, encontramos en estas palabras el eco que necesitábamos para dar impulso a lo que Schopenhauer ya había provocado en nosotros. Nos sentimos amparados para tomar la decisión de escribir algo centrado en lo que realmente podríamos decir, o sea, escribir sobre algo que realmente sabemos

tácitamente, como una salida honesta para el dilema de contar en el ambiente académico lo que no se podría decir.

Con valentía y atrevimiento hemos puesto en marcha nuestro reto. Lo que logramos a cada paso dado, a cada capítulo escrito, fue la sensación de que aunque este hecho no tuviera validez reconocida en la Academia, nuestra tesis, en principio, tenía sentido para nosotros, habilitándonos de una mirada más amplia sobre nosotros mismos y sobre el mundo circundante. **Escribir sobre el tránsito dudoso del sujeto artista visual entre lo público y lo privado, nos conlleva a la posibilidad de imaginar que toda particularidad de un individuo se refleja, de algún modo, en los contenidos universales que permean al mundo donde se insertan todos los demás sujetos.** En este sentido vayamos una vez más a lo que escribe Heráclito de Éfeso en *Fragmentos (Sobre a natureza) – Os Pensadores*, (2000): “*Todos los hombres comparten el conocerse a sí mismos y pensar sensatamente*”<sup>1</sup>, es decir, si es posible, en teoría, conocernos un poco más a nosotros, mirando y comparando las imágenes que producimos, quizás nos sea también posible pensar *¿cómo las imágenes producidas por otros artistas visuales podrían reflejar, de algún modo, sus entendimientos?* Tal pregunta nos conlleva, así como ya ocurriera en el recorrido de la presente tesis, a la posibilidad de imaginar algunos principios metodológicos, centrados en la observación y en las anotaciones sobre el *Umwelt*, así como en el conocimiento tácito de cada sujeto. Es decir, la propuesta metodológica *Prospección y Construcción Poética*, es el fruto que logramos extraer a lo largo de este camino profundamente vivido.

Es imprescindible a priori, conocerse a sí mismo para intentar conocer a los otros después. El profesor de arte debería, en primer lugar, conocerse a sí mismo antes de intentar ayudar sus alumnos. Es decir, debería realizar una auto-análisis de sus producciones visuales, y conocer mejor sus propios Campos de Imaginación Material, para dibujar su propio mapa poético-conceptual. De este modo, estaría trabajando, ya dentro, del propio contexto

---

<sup>1</sup> Traducción del autor.

metodológico que proponemos. No olvidemos la definición del arte de Schopenhauer (1988): “*El arte es el particular que contiene el universal*”. Conocerse a sí mismo nos habilita, en cierto modo, a conocer también a los otros.

Bajo esta premisa, comprender el desarrollo de esta tesis como un reto que ha permitido saltar de la esfera particular al ámbito universal, observamos que tal hecho, se finaliza planteándolo silogísticamente, como fundamento de la proposición metodológica que objetivamos.

**El objetivo alcanzado en el método *Prospección y Construcción Poética*, ha emergido del recorrido textual de nuestra tesis ensayística, una vez que ha atravesado diagonalmente el particularismo inmensurable de la dimensión tácita del imaginario de cada sujeto, y ha contemplado simultáneamente, las necesidades de la discursiva académica, ha dado como resultado una “confluencia posible” de campos del conocimiento inicialmente comprendidos antagónicos e inmiscibles.** Tal propósito se firma como una contestación que busca atender la dificultad que los profesores de la enseñanza artística encuentran, al orientar los proyectos de fin de curso de cada alumno.

Una vez logrado el hecho de la construcción de nuestro método, que por ahora admitimos como una, casi pura ficción, nos queda comprobarlo en la práctica y seguir con esta ilusión, pero esto en este momento, se mantiene como una cuestión que será contestada *a posteriori*. Vayamos entonces a las peticiones que se presentaran en nuestro desarrollo reflexivo.

## 6.5 PENDENCIAS.

Como ya afirmamos antes, una tesis no termina cuando ponemos punto y final al texto que decidimos presentar porque ha llegado su momento. Muchas circunstancias definen este inevitable momento, pero habremos de tener presente que algunos campos conceptuales, que emergieran en el recorrido del texto, exigen nuestra atención. A estos elementos que demandan una profundización *a posteriori*, los llamaremos *pendencias* o nuevas pistas a seguir después. Son estos asuntos pendientes los que vamos a enunciar—a continuación.

Sobre los espacios interpersonales: en el capítulo IV, donde abordamos el tema del tránsito del sujeto artista entre lo público y lo privado, fue suscitado superficialmente el concepto de *proxemia* propuesto por Edward T. Hall en los años sesenta. Tal concepto trata de establecer las diferentes interpretaciones que cada cultura tiene de este espacio que limita el ámbito privado (personal) del sujeto. Creemos que para una mejor definición del *Umwelt* de cualquier sujeto, hacer caso a las diversas especificidades sobre el espacio interpersonal que cada nicho cultural puede presentar, sería de gran importancia para la definición del modo específico en que cada sujeto trata esa cualidad del espacio. Este comentario constituye una *pendencia*, o un aporte a ser aplicado en el momento de verificación práctica de nuestro método.

Sobre la relación del artista visual con su burbuja cultural: añadir procedimientos que permitan profundizar en nuestro conocimiento sobre la complejidad relacional entre el artista y su *Umwelt* cultural, nos parece que necesitamos acercarnos un poco más a este problema. Observar las concesiones y estrategias que cualquier sujeto lleva a cabo para optimizar su penetración e inclusión en el ámbito cultural circundante, puede, en teoría, mejorar nuestro entendimiento sobre el *Umwelt* investigado, es decir, observar cuánto y cómo el concepto de *Normose* puede afectar al sujeto, puede ampliar la definición del entorno cultural investigado. Para esto habremos de profundizar, *a posteriori*, en los textos de Pierre Weill, Roberto Crema y Jean-Yves Leloup, que son los teóricos que están tratando este tema actualmente.

Sobre la Aplicación y observación: observados el logro que el recorrido de la tesis nos ha permitido acceder en forma de una proposición metodológica para el proyecto artístico, y considerando las pendencias que este caminar fue dejando por el sendero recorrido, cabría ahora imaginarnos los modos posibles que podríamos proponer para verificar el grado de validez que todas estas suposiciones teóricas podrían tener. En verdad, nuestra propuesta metodológica es más una *ficción* posible de construir, puesto que en su etapa inicial nuestra ilusión metodológica aún disfruta de su carácter *de libre*. Nuestro reto, por lo tanto, consiste en cambiar esta calidad de nuestra *ficción*, verificando cuánto puede ser de *eficiente* su *trato* con la realidad en la enseñanza del arte. Estos cambios cualitativos del concepto de *ficción* relativo al método, pueden, en teoría, insertar validez en el mismo. Vayamos a la verificación práctica.

Para poner en marcha la verificación sobre la validez de nuestro método, la primera vía posible sería el retorno del presente autor a sus asignaturas en el curso de Artes Visuales en su universidad de origen, la Universidad Federal do Espírito Santo, UFES. Una vez ahí de nuevo, el presente autor, actuando como Profesor de la asignatura Proyecto en Artes, tendría la oportunidad de aplicar el método y observar, o no, su validez. Esta asignatura sería muy adecuada para esta verificación, puesto que se ubica en el último año del grado curricular del Curso de Artes Visuales, donde el alumno, ya con una buena cantidad de imágenes autorales, se dedica a elaborar su proyecto de investigación, para su trabajo Final de Curso. Tal posibilidad de verificación se impartirá en marzo de 2015.

Como nuestra ilusión metodológica, en este momento, pasa desde una teorización hacia una verificación, la misma deberá acercarse a los métodos cuantitativos hasta ahora alejados, pero sin abandonar totalmente las posibilidades de anotaciones en una observación participativa.

Como la verificación del método en la UFES sería aún muy puntual para una posterior afirmación del método, tal verificación debería ser extendida a otros centros de enseñanza del Arte. Para esto contamos, hasta este momento, con

una invitación para tal verificación en la Universidad de Juárez, México, que deberemos apuntar para el segundo semestre de 2015, probablemente.

Queda en abierto la posibilidad de contactar con otros centros de enseñanza para ampliar la citada verificación.

Sobre la posibilidad de divulgación: como resultado deseado para la finalización de todo este proceso de investigación, pretendemos que todo este trabajo confluya en una publicación literaria, en el futuro. Todavía, esto no significaría un fin, puesto que una vez alcanzada tal ilusión, el texto publicado estaría sujeto al sistema cultural y podría sufrir revisiones o provocar otro proyecto. Creemos en la infinitud del proceso del conocimiento.

## BIBLIOGRAFIA

### Libros:

ARGAN, Giulio Carlo. (1992) *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.

ARISTÓTELES. (1984) *Poética*. Madrid: Editora Nacional.

ARMSTRONG, R. M. (1990) *The New Sculpture 1965-75*. New York: Whitney Museum of American Art.

AUGE, Marc (2000). [1992] *Los "no lugares" espacios del anonimato*. Barcelona: Editorial Gedisa.

BACHELARD, Gastón. (1958) *El aire y los sueños: Ensayo sobre la Imaginación del movimiento*. México. Fondo de Cultura Económica.

BACHELARD, Gastón. (1978) [1942] *El agua y los sueños – Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Traducción de Ida Vitale, México, FCE.

BACHELARD, Gastón. (1988) *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes.

BACHELARD, Gastón. (1989) *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro. Editora Bertrand Brasil S.A.

BACHELARD, Gastón. (1992) *La Psychanalyse du Feu*. Paris: Éditions Gallimard.

BACHELARD, Gastón. (1999) *La Intuición del Instante*. México: Fondo de Cultura Económica.

BACHELARD, Gastón. (2000) *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE Argentina.

BAKER, Keneth. (1988) *Minimalism - Art of Circumstance*. Abbeville, California: Abbeville Press.

BALZAC, Honoré. (2007) *La búsqueda de lo absoluto*. Madrid: Editorial Nórdica.

BARBOSA, J. (1997) *Schopenhauer - A Decifração do Enigma do Mundo*. São Paulo: Editora Moderna.

BARTHES, Roland. (1984) *A câmara clara*. São Paulo: Nova Fronteira.

BARRUCAND, Marianne. BEDNORZ, Achin. (1992) *Arquitectura Islámica en Andalucía*. Traducción J. Pablo Kummertz. Colonia: Taschen.

- BATAILLE, Georges (1955) *Lascaux ou la naissance de l'art*, Oeuvres Complètes. Vol. IX, Gallimard. Paris: Ed. Skira.
- BATCHELOR, D. (1999) *Movimentos da Arte Moderna - Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify Edições.
- BENJAMIN, Walter. (1989) *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- BENJAMIN, Walter. (1987) *Pequena história da fotografia. In: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- BERGSON, Henri. (2006) *Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*. Traducción Cláudia.Berliner, São Paulo: Martins Fontes.
- BERGSON, Henri. (1993) [1896]. *L'énergie spirituelle*. Paris: PUF.
- BERGSON, Henri. (1999) [1896]. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes.
- BORER, A. (1997) *The Essential Joseph Beuys*. Cambridge: Editorial The MIT Press.
- CABANNE, P. (1987) *Marcel Duchamp - O Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- CASTRO, G. O. (2009) *Jakob von Uëxkull - El concepto de Umwelt y el origen de la biosemiótica*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- CHIPP, H. B. (1996) *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- CRARY, JONATHAN. (1988) *Techniques of the observer*. The MIT Press. Vol. 45 (summer, 1988), pp. 3-35 Published by: <http://www.jstor.org/stable/779041> pdf. [17 de agosto de 2012].
- DARWING, Charles. (2009) *El origen de las especies*, Madrid : Editorial EDAF, S.I.
- DEELY, John N. (1986) *Frontiers in Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- DE DUVE, Thierry. (1987) *Essais Datés - Pose et instantané ou Le paradoxe photographique*. Paris: Éditions de La Différence.
- DERRIDA, J. (1967) *De La Grammatologie*. Paris : Collection Critique Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Geoges. (1998) *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- DIDI-HUBERMAN, Geoges. (2011) *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

DUBOIS, P. (1993) *O Ato Fotográfico - Ofício de Arte e Forma*. Campinas: Papyrus.

DUQUE, Félix (2001) *Arte público y espacio político*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.

DUQUE, Félix. (2011). *Arte urbano y espacio público*. Res publica, 26, 2011, pp. 75-93. [www.saavedrafajardo.org/Archivos/respublica/numeros/26/05.pdf](http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/respublica/numeros/26/05.pdf) [13 de mayo de 2014].

DURAND, G. (1999) *O Imaginário-Ensaio Acerca das Ciências e da Filosofia da Imagem*. Rio de Janeiro: Difel.

FERREIRA, G.; COTRIM, C. (1997) *Clement Grimberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

FLUSSER, Vilém. (1985) *Filosofia da caixa preta – Um ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec.

FOSTER, H. (1996) *Recodificação - Arte, Espetáculo, Política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista.

FOUCAULT, Michel. (2000) *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

FOUCAULT, Michel. (2001) *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal.

FOUCAULT, Michel. (2010) *Las palabras y las cosas*. Traducción Elsa Cecilia Frost. Madrid: Siglo XX de España Editores S.A

FREUD, Sigmund. (1898). *La interpretación de los sueños*. [www.bibvirtual.ujed.mx/Libros/interpretacion\\_de\\_los\\_suenos.pdf](http://www.bibvirtual.ujed.mx/Libros/interpretacion_de_los_suenos.pdf). [10 de marzo de 2014].

FREYDIS. (2010) *El manifiesto nihilista*. Página Web del Nihilismo por Freydis. Traducción: Navarro y Miranda. <http://www.counterorder.com/espanol/revolucion.html> [22 de agosto de 2013].

GADAMER, H. G. (1977) *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.

GODET, Michel. (1996) *Manuel de Prospective Strategique*. Paris: Dunod.

GORDON, Theodore, Jay. (1999) *Método de Impacto Cruzado*. Washington: Millennium Project del American Council for the United Nations University.

GREENBERG, C. (1996) *Arte e Cultura- Ensaíos Críticos*. São Paulo: Editora Ática.

HALL, Edward T. (1968) *Proxemics*. Chicago: The University of Chicago Press.

HALL, Edward T. (1966) *The Hidden Dimension*. New York: Doubleday, Garden City.

HALL, Stuart. (1990) "*Cultural Identity and Diaspora*." *Identity Community, Culture, Difference*. London: Ed. Jonathan Rutherford.

HALL, Stuart. (1998) *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.

HEIDEGGER, Martin. (2009) [1927]. *Ser y tiempo*. Madrid: Editorial Trotta,

HEIDEGGER, Martin. (2014) [1924]. *El Concepto de Tiempo*. Conferencia pronunciada ante la Sociedad Teológica de Marburgo, Alemania, julio de 1924, Traducción y notas de Pablo Oyarzun Robles. Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. [28 de abril de 2014].

HERÁCLITO. (2000) *Fragmentos (Sobre a natureza) – Os Pensadores*. Trad. de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda.

HESSEN, Johannes. (1925) *Teoría del Conocimiento*. Colonia: Universidad de Colonia.

HORKHEIMER, May y ADORNO, Theodor. (1988) *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires: Sudamericana.

HUME, David (1988) *Investigación sobre el entendimiento humano*. Traducción al español: Jaime Salas Ortueta. Madrid, Alianza Editorial . S.A.

HUME, David. (2013) [1739 –1740]. *Del conocimiento*. Compendio de la introducción del *Tratado de la Naturaleza Humana*. Madrid: Globus Comunicación.

JUNG, Carl Gustav. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós Ibérica S.A.

KANT, Immanuel. (2000) [1781] *Crítica a Razão Pura*. São Paulo: Nova Cultural.

KANT, Immanuel. (2007) [1790] *Crítica del Juicio*. Madrid: Editorial Tecnos.

KANT, Immanuel. (1984) "¿Qué es la Ilustración?", en *Filosofía de la historia*. México, D.F: FCE.

KLOSSOWSKI, P. (2000) *Nietzsche e o Círculo Vicioso*. Rio de Janeiro: Editora Pazulin.

KRAUSS, Rosalind. (1998) *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.

- LANDETA, Jon. (1999) *El método Delphi. Una Técnica de previsión para la incertidumbre*. Barcelona: Ariel.
- LIESER, Wolf. (2009) *Arte Digital*. Traducción Katinka Rosés Becker. Berlin: H.F.Ullmann.
- LYNCH, Kevin. (2000). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MALUF, Ued. (2002) *Cultura e Mosaico – Introdução à teoria das estranhezas*. Niterói: Eduf.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1994) *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- MONDOFO, R. (1966) *Breve historia del Pensamiento Antiguo*. México: Editorial Hispano Americano.
- MORIN, Edgar. (2011) *Introdução ao Pensamento Complexo*. Porto Alegre: Sulina.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1986) *Humano, demasiado Humano*. Traducción de: Jaime Gonzales. Ciudad del México: Editores Mexicanos Unidos.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2000) *La voluntad de poder*. Madrid: Editorial EDAF.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2002) *La Gaya Ciencia*. Madrid: Editorial EDAF.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2006) *El viajero y su sombra*. Madrid: Editorial EDAF.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2006) *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Editorial EDAF.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2007) *El nacimiento de la tragedia – O helenismo y pesimismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2010) *Sobre la Verdad y Mentira en Sentido Extramoral*. Madrid: Editoriales Tecnos.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2011) *El crepúsculo de los ídolos*. Barcelona: Ediciones Brontes S.L.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2012) *Así hablaba Zaratustra*. Barcelona: Ediciones Brontes S.L.
- ORTEGA y GASSET, José. (1914) *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de los Estudiantes.
- ORTEGA y GASSET, José. (1987) *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza.

- PANOFSKY, Erwin. (1994) *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes.
- PEIRCE, Charles, Sanders. (1986) *La Ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- PEIRCE, Charles, Sanders. (1989) *The Sign of Three*. Barcelona: Editorial Lumen S.A.
- POLANYI, Michael. (1983) *The tacit dimensión*. Gloucherter, Mass: Peter Smith.
- RICE, David, Talbot. (2000) *Arte Islámico*. Barcelona: Ediciones destino S.A.
- RICHARDSON, Roberto Jarry. (1942) *Pesquisa social: métodos e técnicas*. São Paulo: Editora Atlas S.A.
- ROSEMBERG, H. (1974) *A Tradição do Novo*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- SAÉZ, R, Luis. (2001) *Movimientos filosoficos actuales*. Madrid: Editorial Trotta.
- SHAPIRO, G. (1995) *Earthwards - Robert Smithson and Art After Babel*. Berkeley: University of California Press.
- SCHOPENHAUER, Arthur. (1988) *El Mundo Como Voluntad y Representación I, VII*. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María. Mannheim: Brockhaus.
- SCHOPENHAUER, Arthur. (2000) *El Mundo Como Voluntad y Representación I, II*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- SCHOPENHAUER, Arthur. (2003) *A Arte de Insultar*. São Paulo: Martins Fontes.
- SCHOPENHAUER, Arthur. (2009) *A Arte de Escrever*: Porto Alegre: L&PM.
- SCHOPENHAUER, Arthur. (2009) *A Arte de Ter Razão*: São Paulo. Martins Fontes.
- SOURIAU, Etienne. (1965) *La correspondencia de las artes: Elementos de estética comparada*. trad. de Margarita Nelken. México: FCE.
- STAHL, Johannes. (2009) *Street Art*. Traducción Sergio Martin Acosta. Berlin: H.F. Ullmann.
- STANGOS, Nikos. (1991). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

STRAUSS, Claude Levi.. (1976) *Seleção de textos – Os pensadores*. São Paulo, Victor Civita.

STRAUSS, Claude Leví. (1986) *Tristes Trópicos*. Tradução de Jorge Constante Pereira e revisão de Ruy de Oliveira e Henrique Fiuza. Lisboa: Edições 70.

STRATHERN, Paul. (1997) *Wittgenstein em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

UEXKÜLL, Jakob von. (1926) *Theoretical Biology*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & CO. LTD.

UEXKÜLL, Jakob von. (1982) *The theory of meaning*. Hawthorne NJ: Mouton Publischers.

UEXKÜLL, Jakob von; KRISZAT, G. (1934). *A Stroll through the Worlds of Animals and Men*. Trad. inglesa de Clair Schiller (ed). In: *Instinctive Behavior*, 1957. New York: International Universities Press.

VAIHINGER, Hans. (2009) [1925]. *The Philosophy of “As if”- A System of the Theoretical Practical and the Religious Fictions of Mankind*. New York: Martino Publishing.

VAIHINGER, Hans. (2010) *La Voluntad de Ilusión de Nietzsche*. Madrid: Editorial Tecnos.

VAIHINGER, Hans. (2011) [1925]. *A Filosofia do como se – Sistemas das ficções teóricas, praticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Chapecó: Argos Editora da Unochapecó.

VENANCIO, P. (1998) *Marcel Duchamp*. Sao Paulo: Cosac Nayf.

VOLPI, Franco. (2005) *El Nihilismo*. I. Buenos Aires: Editorial Biblos. Traducción de Cristina I. del Rosso y Alejandro G. Vigo.

WEILL, Pierre. CREMA, Roberto. LELOUP, Jean-Yives. (2003) *Normose: A Patologia da Normalidade*. Rio de Janeiro: Editora versus.

WITTGENSTEIN, Ludwig. (2014) [1922] *Tractatus Logico-Philosophicus*. Edición Electrónica de Escuela de Filosofía ARCIS.  
<http://www.philosophia.cl/.../Wittgenstein/Tractatus%20logico-philosophicus.pdf>  
[22 de febrero de 2014].

## **Catálogos:**

MORAES, Frederico. (1999) *Arte e Cotidiano - Máquinas de Arte*, São Paulo, Centro Cultural ITAU.

BRETT, G. (1997) *Lygia Clark*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies.

BRETT, G. (2000) *Force Fields - Phases of the Kinetic*. Barcelona: MAC. BA.

VERA CAÑIZARES, Santiago. (2013) *Inmateriales*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

## **Revistas:**

CRARY, Jonathan. (1996) *La modernidad y la cuestión del observador*. Traducción Flavia Costa. Buenos Aires: Extraído de La Revista "Artefacto" nº 1.

GODET, Michel. (2007) *Prospectiva estratégica: problemas y métodos*. Paris: Cuadernos de Lipsor nº 20, segunda edición.

MORAES, Frederico (1999) *Las artes de la máquina / Máquinas de arte*. Islas Canarias: Revista Atlántica nº 23. Revista de arte y pensamiento.

KRAUSS, Rosalind. (1984) *A Escultura no Campo Ampliado*. Revista Gávea nº 1, Rio de Janeiro.

VON UEXKULL, Thure. (2004) *A teoria da Umwelt de Jakob von Uexkull*. Galáxia (nº 7) abril.

## **Periódicos:**

FERREIRA GULLAR. "*Teoria do Não-Objeto*", Suplemento dominical del (Periódico) Jornal do Brasil, (21 de noviembre de 1960: 01)

"*Marcas na areia levanta polémica*". Periódico, O Fluminense, 19 de octubre de 1993.

"*Um E.T. de carne e osso*". Periódico, O Globo, Niterói, 24 de octubre de 1993.

## ÍNDICE DE FIGURAS:

- Figura 01. Amélia Toledo. Moving Fields, (1995). - Série Discos Tácteis PVC, água, espuma e corante. Dimensões: 36 X 44 cm Múltiplo. <http://ameliatoledo.com/escultura/#foobox-15/21/discos-tacteis-1970.jpg> [19 de febrero de 2014].....53
- Figura 02. Monika Weiss, *Ennoia*, 2002. Instalación - performance. Diapason Gallery, Nueva York. Foto: Hermann Feldhaus. <http://www.esferadelagua.es/agua-y-sociedad/agua-y-arte-contemporaneo-mirar-y-crear-a-traves-de-esferas-de-agua> [19 de febrero de 2014].....57
- Figura 03. Hans Haacke 'Condensation Cube' (1963-2008) Acrílico e agua Hirshhorn Museum, Washington, EUA. <http://www.hirshhorn.si.edu/collection/home/#collection> [19 de febrero de 2014]. .....60
- Figura 04. Olafur Eliasson. *Notion Motion* (2005). San Francisco Museum of Modern Art. Instalación con agua luz y tiempo. <http://ruthhoggerresearch.blogspot.com.es/2012/11/olafur-eliasson-water-lighttime.html> [19 de febrero de 2014].....62
- Figura 05. João Wesley de Souza, New Cosmos, (1992). Instalación cinético con agua luz y aparatos electrónicos. Museo do Ingá, Niterói, Brasil. Elaboración propia (2014).....63
- Figura 06. João Wesley de Souza. *Fonte e Vórtice*. (1998). Galeria Centro Cultural SESC de Copacabana, Rio de Janeiro, Brasil. Elaboración propia (2014).....66
- Figura 7. Casa-Museo, Constantin Brancusi, Villa de Hobita, Targu Jiu, Rumania. [http://www.google.de/Casa-muzeu\\_Constantin\\_Brancusi\\_exterior.jpg](http://www.google.de/Casa-muzeu_Constantin_Brancusi_exterior.jpg) [05 de abril de 2014].....70
- Figura 8. Constantin Brancusi, El bezo, 1916, Museum of Art Philadelphia, Pennsylvania, EUA. <http://www.google.de/stetsonsandstiletos.blogspot.com> [05 de abril de 2014].....72
- Figura 9. Constantin Brancusi, El origen del mundo, 1920. The Museum of Modern Art, New York. <http://www.peatom.info/brancusi.jpg> [05 de abril de 2014].....73
- Figura 10. Constantin Brancusi, El pájaro, (*L'oiseau*), 1923/47, Fundación Beyeler, Suiza. <http://www.artsy.net/constantin-brancusi-loiseau-the-bird.jpg> [05 de abril de 2014].....74
- Figura 11. Constantin Brancusi, Columna Interminable, 1964, Targu Jiu, Rumania. <http://www.rumaniadiferente.blogspot.com/la-historia-del-escultor-constantin.html>. [05 de abril de 2014].....77

Figura 12, Joao Wesley de Souza, <i>Pierre Violet</i> , (1999). Instalación cinética, 300 x 300 x 10. Exposición Máquinas de Arte, Centro Cultural Itaú, São Paulo, Brasil. Elaboración propia (2014).....	78
Figura 13. Joao Wesley de Souza, <i>Ascensión en San Juan de Dios</i> , (2013), instalación con bobillas, luz y estructura de madera, Colegio de Arquitectos de Granada, COAG, España. Elaboración propia (2014).....	80
Figura 14. Chang Chi Chai "Diáspora - (Série Fronteiras)", 2005, Performance. <a href="http://www.transitos.zip.net">http://www.transitos.zip.net</a> [6 de abril de 2014].....	83
Figura 15. Joseph Beuys, <i>Capri Battery</i> , 1985. Bombilla con la toma de corriente, en caja de madera; limón. <a href="http://www.nationalgalleries.org">www.nationalgalleries.org</a> [6 de abril de 2014].....	85
Figura 16. Joao Wesley de Souza, <i>Redemoinho</i> , 2007. Escultura en fibreglas y hoja de oro, Espacio Universitario Galería de Arte, Vitoria, Brasil. Elaboración propia (2014).....	89
Figura 17. Joao Wesley de Souza, <i>Tropical Light</i> , 2010. Instalación con arena y luz, palacio Anchieta, Vitoria, Brasil. Elaboración propia (2014).....	88
Figura 18. Anish Kapoor's "Ascension (Red)" Museo Guggenheim Exposición de primavera, 2009. Intervención en el museo. <a href="http://www.tamargiorgadze.wordpress.com">http://www.tamargiorgadze.wordpress.com</a> [6 de abril de 2014].....	91
Figura 19. Joao Wesley de Souza, <i>Cheio de ar / Lleno de aire</i> , 1992. Instalación cinética, Galería de arte UFF, Niteroi, Brasil. Elaboración propia (2014).....	93
Figura 20. Fabrizio Plessi. (1986 - 1995) <i>Bombay, Bombay</i> . Videoescultura, 60-480-260 cm. <a href="http://www.pixabay.com.es">www.pixabay.com.es</a> <a href="http://www.yachtonline.it">www.yachtonline.it</a> [03 de junio de 2014].....	99
Figura 21. Ann Hamilton. (1991). <i>Parallel lines</i> . <i>Bienal de Sao Paulo</i> . <a href="http://www.all-art.org">www.all-art.org</a> .....	102
Figura 22. Modelo atómico de Rutherford Bohr. <a href="http://www.yenniferylaciencia.blogspot.com">www.yenniferylaciencia.blogspot.com</a> (03 de abril de 2013).....	111
Figura 23. Modelo atómico cuántico, Schrödinger y Heisenberg, 1920. <a href="http://www.jaimemarquez.wordpress.com">www.jaimemarquez.wordpress.com</a> (03 de abril de 2013).....	113
Figura 24. Carta náutica presentando la coincidencia entre las latitudes de la Sierra Caparaó con la isla de Trindade. Elaboración del autor (2014).....	122
Figura 25. Latitudes que se alinean, con una diferencia de diez minutos: la Sierra de Caparaó con la Isla de Trinidad y la ciudad de Vitória. Elaboración del autor, sobre una imagen del Google MAP. (2001).....	123
Figura 26. Isla de Trindade. ....	124

Figura 27. Sierra de Caparaó (Serra do Caparaó). Elaboración propia (2006).....	126
Figura 28. Exposición, <i>Um desejo para Trindade</i> (Un deseo hacia Trinidad), Centro Cultural Cândido Mendes. Elaboración del Autor (2001).....	130
Figura 29. Escultura en arena y resina, 425 x 60 x 12 cm. Elaboración del autor, (2001).....	132
Figura 30. Tres Islas, escultura serial instalada en <i>fiberglass</i> , arena y cajas de madera, 50 x 65 x 8 cm cada una. Elaboración del autor (2001).....	133
Figura 31. <i>Vortex</i> , escultura instalada en <i>fiberglass</i> arena y resina, 80 x 80 70 cm. Elaboración del autor, (2001).....	134
Figura 32. Finca Taruman, ubicada en la región del Caparaó, ES, Brasil, adquirida en 2006.....	137
Figura 33. Plataforma en la Finca Taruman, nueva referencia cartográfica y experimental del proyecto MOVIE. Elaboración del autor (2008).....	139
Figura 34. Área de plantación de árboles en la finca. Elaboración del autor. (2008).....	140
Figura 35. Vivero y plantación de árboles. Elaboración del autor (2008).....	141
Figura 36. Plataforma moldeada para el posicionamiento del objetivo fotográfico. Elaboración del autor (2008).....	142
Figura 37. Secuencia fotográfica que presenta el autor y el bosque. Elaboración del autor (2008-2009).....	142
Figura 38. Ejemplo de las secuencias fotográficas del árbol, generadas mes a mes. Elaboración del autor (2008-2009).....	142
Figuras 37 y 38. Quiasma fotográfico-temporal del proyecto, Elaboración del autor (2008, 2009).....	146
Figuras 39 y 40 El bosque y el árbol. <a href="https://vimeo.com/71284850">https://vimeo.com/71284850</a> , <a href="https://vimeo.com/71284851">https://vimeo.com/71284851</a> Elaboración del autor (2013).....	153
Figura 41. MOVIE, Una Videoinstalación. Galería La Corrala de Santiago, Granada, 2013. Edición videográfica, mayo de 2013. Enlaces: <a href="https://vimeo.com/71284850">https://vimeo.com/71284850</a> , <a href="https://vimeo.com/71284851">https://vimeo.com/71284851</a> . Extensión: 4,5 minutos cada uno. Elaboración del autor (2013).....	154
Figura 42. Cueva de las Manos, Santa Cruz, Argentina; 7300 a.C. <a href="http://www.es.wikipedia.org">www.es.wikipedia.org</a> [9 de mayo de 2014].....	159
Figura 43. Grafito anónimo sobre mosaico, Weimar, Alemania. Elaboración propia (2014).....	160
Figura 44. Ashurnasirpal II, releve, 850 a.c. Museo Británico de Londres. <a href="http://www.britishmuseum.org">www.britishmuseum.org</a> [9 de mayo de 2014].....	162
Figura 45. Academia Nacional de Medicina, Buenos Aires, Argentina. <a href="http://www.forum.skyscraperpage.com">www.forum.skyscraperpage.com</a> [9 de mayo de 2014].....	163

Figura 46. El sagrado corazón de Jesús, España 1930. Fin de la segunda guerra, Berlín, 1945. Escultura de Stalin, Budapest 1956. Escultura de Caddafi, Libya, 2011. <a href="http://www.enriquegdelag.blogspot.com">www.enriquegdelag.blogspot.com</a> [9 de mayo de 2014].....	165
Figura 47. Goethe y Schiller, 1857 bronze de Ernst Rietschel, Weimar, Alemania. Elaboracion propia (2014).....	166
Figura 48. Deutsches Historisches Museum: Zeughauskino, Berlin (Alemania). <a href="http://www.dhm.de/zeughauskino/">www.dhm.de/zeughauskino/</a> . [10 de mayo de 2014].....	167
Figura 49. Drei Mädchen und ein Knabe, Wilfried Fitzenreiter, 1988. Berlin, Alemania. Elaboración propia (2014).....	169
Figura 50. James Turrell. Roden Crater. 1979-2011, Arizona EUA. <a href="http://www.rodencrater.com">www.rodencrater.com</a> [10 de mayo de 2014].....	171
Figura 51. Richard Serra, Tilted Arc, 1981. New York, <a href="http://www.artincommon.net">www.artincommon.net</a> <a href="http://art-in-public.tumblr.com">art-in-public.tumblr.com</a> [10 de mayo de 2014]. ....	172
Figura 52. Christo, The Gates, New York, 1979-2005. <a href="http://www.nyc.gov">www.nyc.gov</a> <a href="http://www.taschen.com">www.taschen.com</a> . [10 de mayo de 2014].....	174
Figura 53. Cristo-redentor, Rio de Janeiro, Heitor da Silva Costa, 1931. <a href="http://www.cootramo.com.br">www.cootramo.com.br</a> <a href="http://www.taringa.net">www.taringa.net</a> [10 de mayo de 2014].....	175
Figura 54. Cloud Gate, Anish Kapoor, Chicago. 2004. Photo, Jewel Samad. <a href="http://www.theguardian.com">www.theguardian.com</a> [10 de mayo de 2014].....	177
Figura 55. Activista callejero en Brasil y grafito en Paris. <a href="http://www.fahrenheitmagazine.com">http://www.fahrenheitmagazine.com</a> <a href="http://spe.fotolog.com">http://spe.fotolog.com</a> .....	179
Figura 56. Intervenciones geométricas en el espacio público, Aitor Pereira, Granada 2012, Córdoba, 2011. <a href="http://www.calagad.com">www.calagad.com</a> [9 de mayo de 2014].....	181
Figura 57. Colección Artística del Patronato de La Alhambra y Generalife, Granada. 2011. <a href="http://www.elpoderdelaalhambra.com">www.elpoderdelaalhambra.com</a> [18 de mayo de 2014].....	182
Figura 58. Jean-Michel Basquiat. <i>El hombre de Nápoles (Man from Naples)</i> , 1982 Acrílico y collage sobre madera.122 x 244,5 cm. Guggenheim Bilbao Museo. <a href="http://www.guggenheim-bilbao.es">www.guggenheim-bilbao.es</a> [18 de mayo de 2014].....	183
Figura 59. Chang Chi Chay y Joao Wesley de Souza, “ <i>Vejo uma folha caer, miro el invierno</i> ”. 2000. Premio TRANSURB de interferência urbana, distrito de Santa Teresa Rio de Janeiro, Brasil. Elaboración Propia (2014).....	189
Figura 60. Barrio de Santa Teresa, Rio de Janeiro y trayecto del tranvía en negro. <a href="http://www.only-apartments.es">www.only-apartments.es</a> <a href="http://www.diarioradical.blog.br">www.diarioradical.blog.br</a> [21 de mayo de 2014].....	190

Figura 61. Interferencias con líquidos coloridos y fuego de Ronald Duarte, en los años posteriores, serie Fuego Cruzado. <a href="http://www.ronalduarte.com">www.ronalduarte.com</a> [21 de mayo de 2014].....	191
Figura 62. Revista de Domingo del periódico Jornal do Brasil, noviembre de 2001, imágenes de portada.....	192
Figura 63. Jorge Salerón, y su obra que lleva su nombre, “Escalera Salerón”. <a href="http://www.plataformaurbana.cl">www.plataformaurbana.cl</a> [21 de mayo de 2014].....	193
Figura 64. Bahía de Vitória, ES, Brasil, Ubicación de la intervención. <a href="http://www.Google Maps">www.Google Maps</a> . [21 de mayo de 2014].....	195
Figura 65. Finca Taruman e imágenes usadas en el <i>botón</i> y en el <i>outdoor</i> flotante. 2008, Elaboración propia (2014).....	196
Figura 66. Ensayo grafico-digital sobre la propuesta de intervención en Vitoria, 2008. Elaboración propia (2014).....	197
Figura 67. “ <i>Meu Umbigo é o centro do mundo</i> ” Outdoor flotante, bahía de Vitoria, 2008, Elaboración propia (2014).....	199
Figura 68. Lanzamiento del outdoor flotante. 2008. Figura 46. Lanzamiento del outdoor flotante. 2008. Elaboración propia (2014).....	200
Figura 69. Ego trip pré-sal, 2008, bahía de Vitoria y los autores. Elaboración propia (2014).....	201
Figura 70. Artistas visuales reunidos en la <i>Galería do Poste</i> en Niterói. Elaboración propia (2007). Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, MAC. Construido en 1998 sobre una roca entre las playas de las Flechas y de la Boa Viajen, ambas en Niterói. Elaboración propia (2008).....	202
Figura 71. Arariboia y Niterói, <a href="http://www.almacarioca.com.br">www.almacarioca.com.br</a> <a href="http://www.google.com">www.google.com</a> [18 de mayo de 2014].....	204
Figura 72. <i>Huellas en la arena causa polémica</i> . (Marcas na areia levanta polémica.) Jornal O Fluminense, 19 de octubre de 1993.....	207
Figura 73. Periódico O Globo, Niterói, 24 de octubre de 1993.....	208
Figuras 74. Ventana del MAC y Fernando Teixeira haciendo su huella en la playa. Elaboración propia (2008).....	209
Figura 75. Olas en el agua. <a href="http://www.johnvagabondscience.wordpress.com">www.johnvagabondscience.wordpress.com</a> . [18 de mayo de 2014].....	211
Figura 76. Proyecto Huellas, intervención transitoria en la Playa das Flexas en Niterói. Ensayo Grafico. Elaboración propia (2014).....	214

Figura 77. Conformación de los Campos de Imaginación Material de un alumno hipotético. Elaboración propia (2014).....	241
Figura 78. Obras y fotos de Maria Cherman, (2014). Ceditas gentilmente por la artista para este ejemplo.....	246
Figura 79. Tabla, Tabla para Maria Cherman - Recorte temporal: 1985 – 2010 Elaboración propia (2014).....	248

## ANEXOS.

La inclusión de anexos en el volumen de esta tesis ocurre debido a que los archivos documentales que forman este ítem tratan de escritos y publicaciones que fueron elaborados paralelamente al tiempo de estructuración de la misma. La presencia de estos hechos se hace necesaria porque sus contenidos reflejan, directa o subjetivamente, conceptos y campos temáticos que también se encuentran insertados o suscitados en la narrativa de la referida tesis.

### Los contenidos del anexo:

- Una edición de 500 unidades en papel, en forma de catálogo, en color, con 70 paginas, publicado por el Editorial de la Universidad de Granada con ISBN 978-84-38-338-5544-2, relativa a una exposición Individual realizada por el presente autor en La Corrala de Santiago en Granada, mayo de 2013, llamada **“Inmateriales”**. Tal catálogo contiene imágenes de las obras realizadas exclusivamente para esta exposición, así como también los textos de presentación de Inmaculada López Vilches, Santiago Vera Cañizares y comentarios técnicos y teóricos del presente autor. Dos volúmenes de esta publicación fueron depositados en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, y los restantes distribuidos entre el público.....281
  
- Un artículo, **“El Nihilismo como punto de inflexión en el proceso de la enseñanza artística”**, presentado en el I Congreso Anual de Investigadores en Arte, Julio de 2013, Universidad Politécnica de Valencia. Publicado en *ANIAY-DEFORMA Cultura Online*, 2013. ISSN 2254-2272.....339

- Un artículo, **“Estar Ahí, entre lo Moderno y lo Contemporáneo”**, presentado en el I Congreso Internacional de Investigación y Docencia en la Creación Artística, Centro de Magisterio Inmaculada, Granada, septiembre de 2013. Publicado en *Experiencias y propuestas de investigación y docencia en la creación artística*, Granada Editorial Universidad de Granada, ISBN 978-84-338-5665-4.....350
  
- Un artículo, **“Simulacro e jurisprudência – Sobre o desejo de Normose frente aos subterfúgios da criação”**, presentado en el I Seminário Ibero-Americano Sobre o Processo de Criação”, Vitoria, Brasil, diciembre de 2013. Publicado en CIRILO, Jose. GIL, Fernanda Garcia. GRANDO, Ângela. (2013) *Artistas, Autoria e as Praticas Colaborativas / Poéticas da Criação*. São Paulo: Intermeios.....364
  
- Un artículo, **“Algunos argumentos metodológicos para los hijos de la Gama – Prospección y Construcción Poética”**. Presentado en el III Congresso Internacional Matéria-Prima: Praticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário. Lisboa, Portugal, Julio de 2014. Publicado en la *Revista Matéria-Prima nº 3*. Janeiro- Julho 2014. Semestral ISSN 2182-9756 / y ISSN 218229829 CIEBA – FBAUL.....371
  
- **Resumen expandido en inglés**, como condición necesaria para la mención internacional de la tesis.....381
  
- **Conclusión en inglés**, como condición necesaria para la mención internacional de la tesis.....385

COLECCIÓN CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

# INMATERIALES

João Wesley de Souza



# INMATERIALES

João Wesley de Souza

GALERÍA LA CORRALA DE SANTIAGO · Granada , Mayo de 2013



**Universidad de Granada**  
Vicerrectorado de Extensión Universitaria  
y Deporte

FRANCISCO GONZÁLEZ LODEIRO  
Rector

M<sup>ra</sup> ELENA MARTÍN-VIVALDI CABALLERO  
Vicerrectora de Extensión Universitaria  
y Deporte



CENTRO  
DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

RICARDO ANGUITA CANTERO  
Director del Centro de Cultura Contemporánea Ugr

INMACULADA LÓPEZ VÍLCHEZ  
Directora de Exposiciones Ugr

FRANCISCO J. SÁNCHEZ MONTALBÁN  
Director Colección Arte Contemporáneo Ugr

Edición videográfica y fotografía: *Rosa Ortega*  
Soporte técnico e informático: *José María Castellano Cervilla*

Edita:



Diseño y Maquetación:



IMPRESION DIGITAL GAMI  
www.impresiondigitalgami.com

© Universidad de Granada  
© de los textos: los autores  
© de las fotografías: los autores  
© de las obras: los autores

ISBN: 978-84-38-338-554-2  
Depósito legal: Gr 1270-2013

# INMATERIALES

João Wesley de Souza

Textos de :

INMACULADA LÓPEZ VÍLCHEZ  
SANTIAGO VERA CAÑIZARES  
JOÃO WESLEY DE SOUZA



## PROLOGO

Compartir con la comunidad universitaria y de modo extensivo, con la ciudad de Granada, las manifestaciones artísticas que tienen su génesis entre los muros de la institución, ya sea a través de jóvenes que inician prometedoramente su andadura en el mudo profesional del arte o a través de artistas que profundizan en su obra consolidada, supone el mayor reto con el que se enfrenta el Área de Exposiciones del Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada.

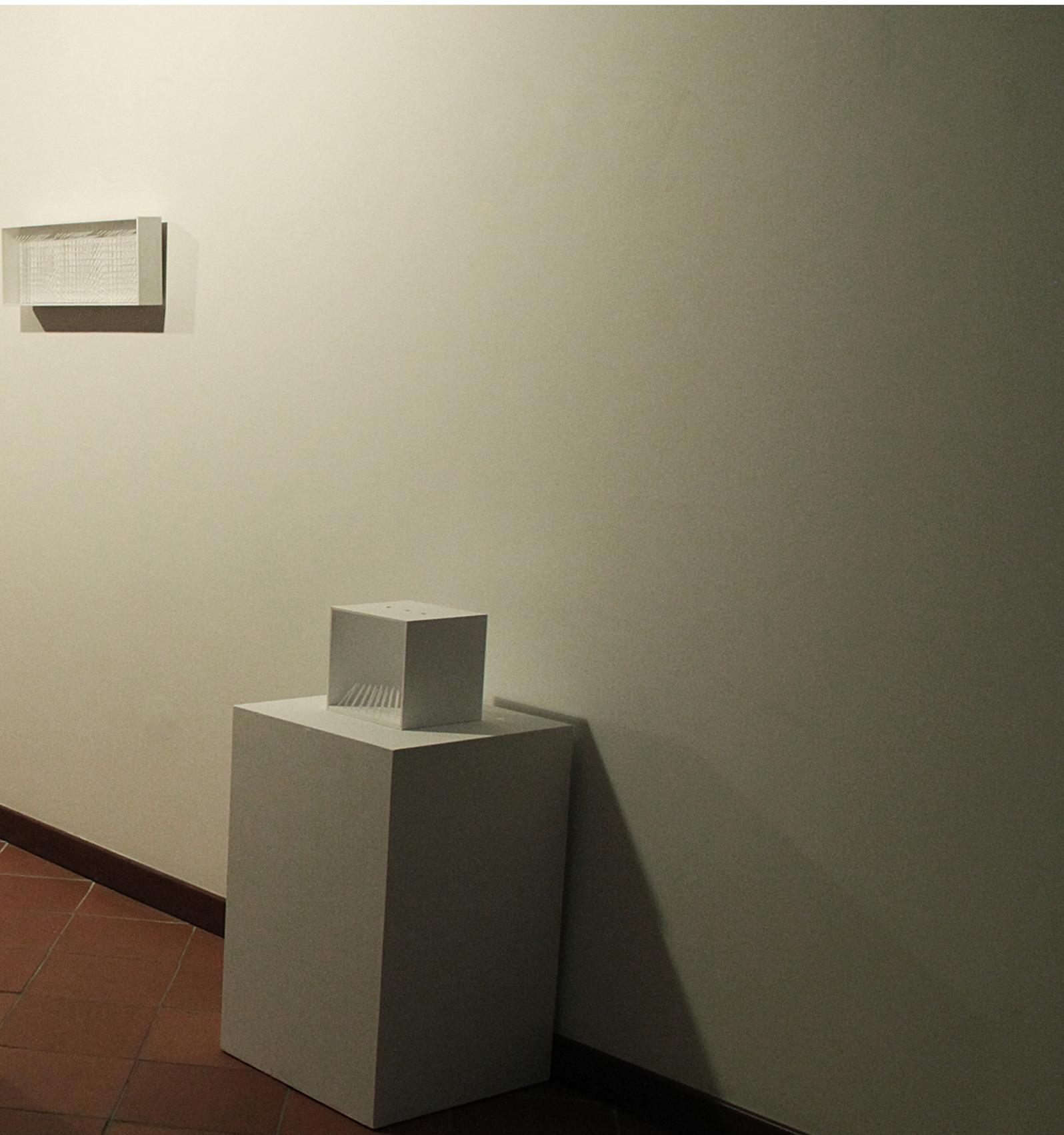
Servir, por lo tanto, de plataforma, de amplificador, de todo aquello que merece la pena ser mostrado y revertir en la sociedad el potencial de riqueza que nace de los autores, supone el fin último que nos impulsa a consolidar una amplia y variada programación donde dar cabida a la pintura, fotografía, nuevos medios, escultura, dibujo, grabado... que son el reflejo de una creatividad en continua expansión y la evidencia de un interés creciente por la cultura.

Lo efímero de las muestras que pueden contemplarse en los espacios expositivos de la Universidad de Granada (Corrala de Santiago, Carmen de la Victoria, Hospital Real y Madraza) permanece ya como testimonio de esta vivencia a través de los catálogos que el Centro de Cultura Contemporánea edita en su Colección, con la generosa colaboración de la Editorial Universidad de Granada. Supone un esfuerzo añadido que completa para el visitante y futuro lector, las impresiones que recibe al contemplar la obra y recrearla posteriormente.

Remarcar finalmente desde el Área de Exposiciones nuestra invitación tanto a los artistas como al público en general a conocer estos espacios expositivos y disfrutar permanentemente de ellos.

Inmaculada López Vílchez\*

*\*Directora de Exposiciones Universidad de Granada*



## EN EL LUGAR REINSTAURADO

En Brasil, desde la eclosión de las vanguardias autóctonas, la creación artística fue decantando la solución al dramático e irresoluble problema que caracterizó y enfrentó a los posicionamientos de las Vanguardias Históricas europeas: aquel que, identificando las propuestas vanguardistas como parte de un proyecto general de transformación total: artístico pero también cultural, social e, incluso, político: constructivismos racionalistas, en sus diversas orientaciones, constructivismos rusos y productivismo, racionalismo holandés, futurismo italiano..., se contraponen a la vertiente subjetivista en las orientaciones del proyecto vanguardista, corrientes individualistas y subvertidoras de la situación, motivadas por el desengaño y la frustración producidas por la Gran Guerra, la Depresión, la aparición de los totalitarismos políticos y la falta de orientación y esencia de lo humano en los procesos emprendidos <sup>1</sup>.

Estos enfrentamientos supusieron la consecución final de la evolución progresiva de una fragmentación que evolucionaría desde la inauguración de la modernidad, con las primeras contradicciones, del mundo ilustrado, entre clasicismo y espíritu romántico. Esta fragmentación tendría su explosión máxima coincidiendo con el S. XX y, especialmente, durante el periodo prebélico y de entreguerras, llegando al paroxismo en sus alineamientos militantes, desde los talleres artísticos y las tertulias de los grupos vanguardistas, hasta eclosionar finalmente en las trincheras del campo de batalla <sup>2</sup>.

En el panorama brasileño, después de la debacle europea, se consolida la neovanguardia racionalista merced al desarrollismo económico conseguido gracias al diletantismo político del presidente Getulio Vargas y su *Estado Nuovo* (1937-1945), que le permite mantener un equilibrio circense por el cual obtendrá réditos cuantiosos de las potencias beligerantes durante la II Guerra Mundial, con la definitiva decantación hacia los Estados Unidos.

---

1.- Estas caracterizaciones generales deben, no obstante, ser matizadas en numerosos casos, tal y como se constata en la revisión realizada en la exposición comisariada por Andrei Nakov que, con el título de "Dadá y Constructivismo", se realizó en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en el año 1989, con textos del propio Nakov y de Simón Marchán Fiz.

2.- Son evidentes, a pesar de todas las consideraciones atenuantes, los posicionamientos militantes de muchos de sus protagonistas: Marinetti, Tatlin, Picasso, Lissitsky, Eisenstein... Como obra extremadamente ilustrativa de ello, se recomienda la lectura de "Las Armas y las Letras" de Andrés Trapiello, referida al marco intelectual y artístico español: TRAPIELLO, Andrés. "Las Armas y las Letras". Ed. Destino. Barcelona, 2010.

En lo artístico, este racionalismo geometrizable y funcionalista, tan opuesto al escenario paisajístico y humano del trópico, al marco de la naturaleza virgen inexplorada, se consolidará en su máxima expresión con la construcción de la ciudad de Brasília, gran monumento al proyecto vanguardista.

No es casual que Brasília responda al mesiánico proyecto ilustrado protagonizado por la llamada *Inconfidência Mineira* (1789), conjura liberal de la burguesía del estado de Minas Gerais contra la monarquía portuguesa - como tampoco lo es que el presidente que se atreviera con tan descomunal empresa, Juscelino Kubitschek (JK), también fuese natural del estado de Minas Gerais. Atendiendo a un bello ideal aglutinador y simbólico, en un triángulo formado por los lagos Formosa, Feia y Mestre D'Armas, de cuyos fondos manan aguas que van a dar a los ríos Amazonas, San Francisco y La Plata, se inician las obras de la nueva capital federal en el año de 1956.

De esta manera, Brasília supone la concretización del proyecto vanguardista. La máquina, como imagen paradigmática de la racionalidad vanguardista, se convierte en la ciudad, en la máquina para ser habitada. El proyecto vanguardista racional se concretiza entre los años 1956 y 1960, durante el mandato de JK (1955-1960), promoviendo que miles de trabajadores se desplacen desde las regiones subdesarrolladas del nordeste brasileño (Pernambuco, Bahía, Maranhão, Ceará...) hasta el centro-oeste, para conseguir el objetivo, en jornadas intensivas de trabajo, tanto de día como de noche, de realizar todo el proyecto en 41 meses para que su inauguración fuese el homenaje a la *Inconfidência Mineira*.

La ciudad se diseña en planta por el urbanista Lucio Costa a modo de un pájaro o un avión (*plano piloto*) y se construye por Oscar Niemeyer, siendo la primera ciudad nacida en el s. XX, declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO. Ambos artífices se inspiraron en los trabajos de Le Corbusier (que en 1936 inició el proyecto, posteriormente finalizado por ambos, del *Ministério da Educação e Saúde*, hoy sede de la Fundación Nacional para el Arte (FUNARTE) de Rio de Janeiro)<sup>3</sup>.

---

3.- Le Corbusier concebía la ciudad como una "máquina para vivir"; es decir, como la concretización funcional y visual del objeto simbólico representativo del Plano Moderno. Y así, inspirados por la gran metáfora mecánica, podemos apreciar sus proyectos de entreguerras, como es el caso del "Proyecto de ciudad contemporánea" de 1922. Igualmente, en sus trabajos en Brasil, concibe también un plan urbanístico radical para la ciudad de São Paulo (1929). Atreviéndose incluso a proponer una aún más traumática, si consideramos que esta es una ciudad caracterizada por su organicidad, intervención urbana para Río de Janeiro, (tal vez la única ciudad del mundo que posee un Parque Nacional protegido dentro de su espacio urbano), en la época en la que aún se mantenía a salvo de la violencia urbana que hoy la desangra diariamente. El proyecto preveía la construcción de un gigantesco edificio elevado corrido que contornaría toda la orla marítima, desde Botafogo hasta donde, en la actualidad, se encuentra el puente de Niteroi que cruza la bahía de Guanabara.

Finalmente la Utopía vanguardista se concretizó en el *planalto* americano. Brasilia: una ciudad diseñada para 700.000 habitantes. Nacida sin dependencias culturales ni herencias históricas. Una ciudad ideada como "máquina": Máquina urbana de grandes avenidas lineales para desplazarse rápidamente en automóvil; con unidades habitacionales concentradas en los *eixos* (las alas del avión-pájaro) norte y sur, alternando con pequeña zonas comerciales que nutren cada "sector" residencial; el "sector" bancario; el "sector" de ocio; el *eixo* monumental (cuerpo y pico del avión-pájaro), con la explanada ministerial, la catedral y, al fondo, la Plaza de los Tres Poderes (Senado, Congreso, Ministerio de Justicia y Palacio Presidencial)... Que Niemeyer levanta atendiendo al limpio, monótono y riguroso estilo internacional.

Ciertamente, si la máquina es la metáfora perfecta del proyecto de transformación racional, y la ciudad su escenografía ideal, nos viene a la memoria el éxtasis apologético de este espíritu: la defensa de la guerra como expresión máxima de las energías del progreso (F. Leger, Marinetti). Por lo tanto, esta ciudad es el nuevo campo de batalla, es el lugar para la conquista (no es casual que el término "vanguardia" fuese tomado de la terminología militar). Una batalla que, en su realización conlleva el aplanamiento y el desmatamiento del territorio conquistado. De esta manera, la ciudad nueva, construida sobre un espacio natural virgen concretiza otro de los ideales racionalistas: la Naturaleza como territorio para dominar y transformar. Lo orgánico y vivo se homogeneiza, aplanando el paisaje para sistematizarlo en geometría funcional. Así, la nueva ciudad se construye dominando un paisaje indómito y no colonizado, arrasando el paisaje original del *cerrado* brasileño (sabana tropical) para levantar una nueva realidad urbana inventada, llegando a tal extremo que, debido al enorme problema de los ciclos anuales de sequía, que siguen provocando incluso el cierre de los colegios durante temporadas, se construyera un lago artificial para amenizar la escasez de humedad ambiente.

No es casual que en este ciclo económico de Brasil se asista a la creación de la Bienal de Sao Paulo, en 1951 -siendo el segundo evento internacional de este tipo después de la Bienal de Venecia-, celebrada en el Pabellón Ciccillo Matarazzo, también obra de O. Niemeyer, junto con todo el proyecto constructivo del Parque de Ibirapuera, la cual se imbuye igualmente del espíritu racionalista, en este caso inspirado por otro vanguardista europeo: Max Bill (1908-1994). También el *Movimiento Concreto* igualmente nacido en la ciudad de São Paulo en 1952 (*Manifesto Ruptura*), con artistas como (Sacilotto, Palatnik, Willys de Castro, Lygia Clark, Hélio Oiticica o Lygia Pape).

Finalmente, serán algunos de los participantes del *concretismo*, los que darán el salto hacia posiciones más propias y naturales del marco geográfico y cultural brasileño, el *Arte Neoconcreto* (Lygia Clark, Elio Oiticica, Lygia Pape), los encargados de regresar a soluciones vinculadas con la subjetividad, los ámbitos míticos y tradicionales, las culturas que se misturan en el país.

Así, Lygia Clark y sus investigaciones heterodoxas sobre la complejidad psíquica a partir de la interacción con la fisicalidad del sujeto –*la fantasmática*. Hélio Oiticica y su interés por la esencialidad del color, tan presente en el paisaje y la cultura popular del país (*Parangolés*). Lygia Pape, con un planteamiento más mixturado y libre, extrayendo algunas de sus piezas ligadas a la tierra (*Caixas de baratas, Teias*)

En esta preocupación, Jão Wesley de Sousa nos propone una solución heredera del mismo afán de síntesis, actuando inversamente a la orientación racionalista en arte, exclusiva de una orientación del espíritu ilustrado colonizador, su proyecto trabaja en la reconstrucción del paisaje original, en un esfuerzo por la reinstauración del paisaje colonizado. Se trata de restaurar la Naturaleza que fue aplanada. Ahora el artista no quiere razonar ni racionalizar sobre el lugar, sino que su proceso de apropiación tiene que ver con un sentido autobiográfico. El árbol autóctono plantado: el Ipê o Tarumã, cuyo nombre, en adaptación al portugués da nombre al propio territorio que el artista ha escogido para enraizarse junto con su familia, es el protagonista de esta nueva colonización inversa, donde el diálogo entre el hombre y el *cerrado* se hace íntimo y biográfico –el artista se fotografía continuamente en el mismo lugar, frente al árbol paradigmático de la sabana y el ojo y el espectador asisten nuevamente al crecimiento de ambos organismos vivos, su desarrollo y evolución van caracterizando un nuevo mito de reconstrucción vital y paisajística. El territorio ahora dialoga y le explica al artista. El artista se reinterpreta a sí mismo reconstruyendo la naturaleza que fue colonizada -aunque ambos lugares, Brasíla y la *fazenda Taruman*, disten muchos kilómetros entre sí, el paisaje, con sus pobladores, son los mismos- en un proceso de identificación ético y total. El territorio crece con el artista, se consolida con su madurez y evoluciona en el mismo tiempo y lugar. Hay, además un mismo sentido mítico: la narración se establece igualmente dentro y con el propio paisaje.

Esta relación del artista con el paisaje original, este afán reintegrador de los orígenes, pero también identificador cultural, aquí hace surgir nuevamente el afán iluminista que no puede renunciar a la razón (Platón consideraba que la esencia y la verdad de las Ideas, como ámbitos originarios que organizaban el Universo, sólo pueden ser aprehendidas por la mente humana) y nos propone una vivencia del poema original.

Apelando al Padre Anchieta <sup>4</sup>, el artista recorre otra vez su largo camino de peregrinación escribiendo su poesía sobre la arena. La escritura acentúa este proceso de íntimo y esencial diálogo con la naturaleza. Por el hecho de que la huella no se imponga al territorio, sino que es el paisaje el que acaba por integrar la palabra consigo mismo, en un proceso totalizador y desmaterializador. Aquí, la acción humana no monopoliza el lugar, sino que, sutilísima intromisión poética, se armoniza con él en un viaje de absoluta intimidad que acaba disolviéndose en la arena <sup>5</sup>. La escritura acentúa este proceso, por el hecho de dejar una leve huella, aunque perecedera. Una huella vital y cultural. En la obra se testimonia el gesto que será posteriormente barrido por el mar. Aquel que re-instaura el sentido simbólico e identificador del territorio. Estamos ante el revés del proyecto racionalista de la ciudad del futuro (que finalmente acabó consolidándose como capital administrativa y política: la ciudad el poder). Se trata de una operación en la que, desde la experiencia artística, se vuelven a vivenciar aspectos esenciales de la realidad de un paisaje y de la relación de este lugar con el artista y con el espectador, a través de sus posibilidades para relocalizar a la persona e identificarla en el territorio físico y mental.

---

4.- José de Anchieta (1534-1597), fue el misionero jesuita español que fundó el que sería núcleo original de la ciudad de São Paulo, el Colegio de São Paulo, abriendo los caminos del *sertão* y defendiendo a los indígenas autóctonos de la esclavitud y la explotación de los colonos portugueses. Escribió la primera gramática en lengua aborigen *tupí*, la llamada "Lingua Geral" y acabó falleciendo en una aldea de Vitoria, capital del estado de Espírito Santo. Escribió poesía así como obras sobre medicina, flora y fauna de Brasil.

5.- El Padre Anchieta escribía sus poemas en la arena de la playa en sus continuos recorridos evangelizadores, siendo estos considerados en la actualidad como el *Camino de Santiago* brasileño.

Así, João Wesley nos propone una invocación de una reinstauración de otro lugar, el territorio de los *Tupiniquim*, de los *Termiminó*, los *Pareci*, los *Carijó* del que nos habla Sergio Buarque de Holanda <sup>6</sup> como reconciliación con el paisaje permanentemente agredido y con la memoria mítica de aquel otro anteriormente recorrido por Lévi-Strauss y que, proféticamente denominó como el lugar de los *tristes trópicos* cuando escribe: "Nunca más, en ninguna parte, volveré a sentirme en mi casa" <sup>7</sup>

Santiago Vera Cañizares\*

\* *Artista plástico y Profesor Titular de la Universidad de Granada.*

---

6.- BUARQUE DE HOLANDA, Sergio. "Visão do Paraíso". Ed. Brasiliense. S. Paulo, 1991.

7.- LÉVI-STRAUSS, Claude. "Tristes Trópicos". Ed. Paidós. Barcelona, 1992. pg. 59.







CALLE NAVAS 12

## Calle Navas, 12 - El paso de la unidad al sistema



*Papel doblado y colgado de una pared*

Para referirnos a la idea del paso de la unidad rectangular a un gran sistema visual donde la misma se pierde, partimos de una simple hoja de papel tamaño A4. La doblamos tres veces, haciendo que los dobleces queden marcados y la dividan en ocho partes. De este modo, estamos produciendo a partir de una unidad, una expresión de ocho. Cuando multiplicamos este gesto y fijamos las hojas dobladas en la pared, construimos un sistema visual, que empieza en la unidad.

Hasta ahí, tenemos un sistema visual construido por la subdivisión y la multiplicación, y este es nuestro punto de partida, un sistema visual ya hecho, sobre el cual efectuaremos cambios mediante el paso de una expresión a la otra. Para esto, vamos a contar con los medios técnicos actuales: la fotografía y el video.

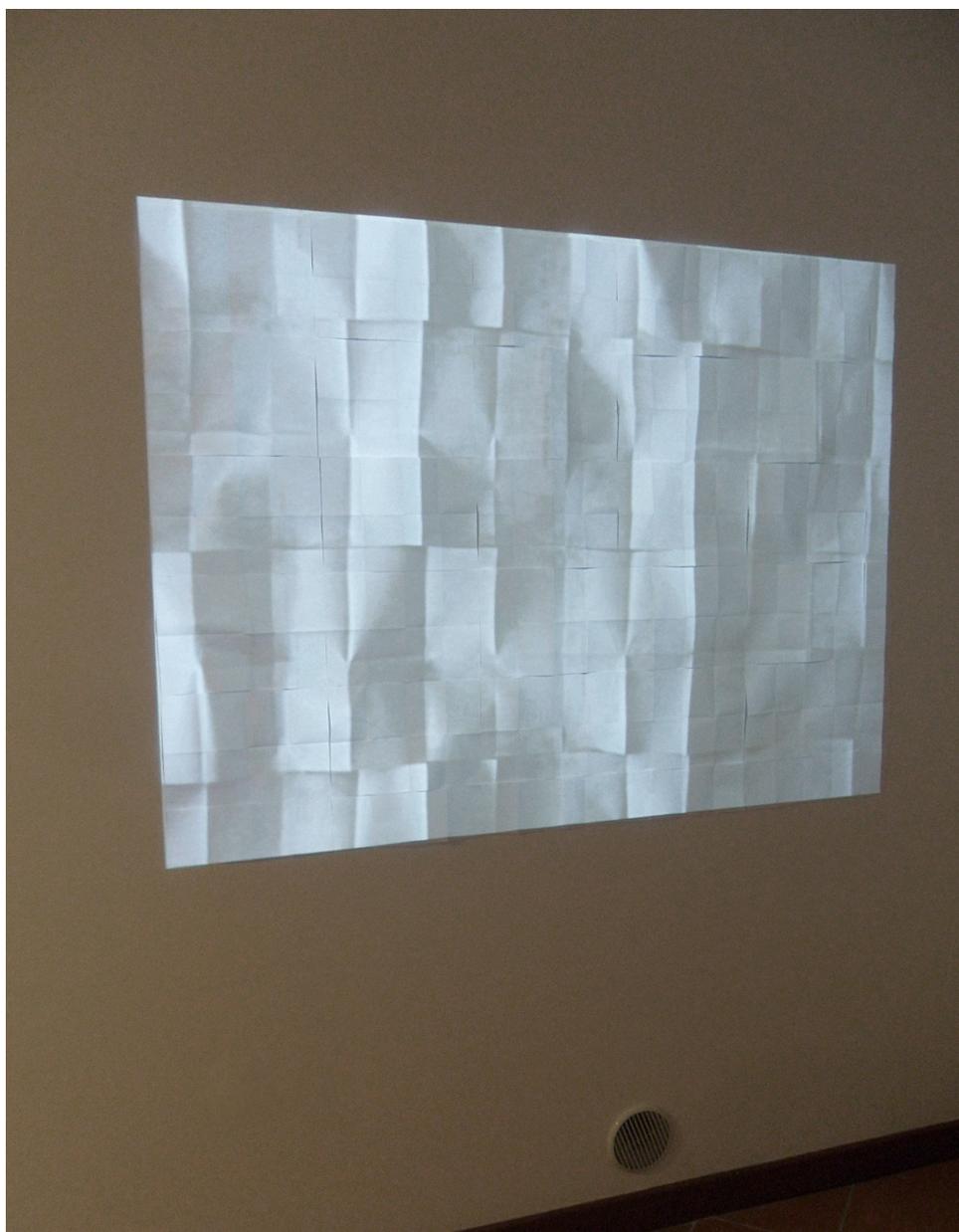
Sobre este sistema, ya construido, se realiza una serie de dieciséis fotografías que van desde la expresión del sistema hasta la unidad modular. De esta serie de imágenes, un total de dieciséis, vamos ahora, por interpolación, usando un programa informático, a convertir estas fotografías en *frames*, que darán origen a un video. El video producido es, entonces, proyectado sobre la superficie de papel que se encuentra en la pared.

Esta instalación, que proyecta imágenes videográficas tomadas de un referente, sobre el mismo, termina configurando una instalación cinematográfica con luz, donde la materia, el papel, desplazado de la banalidad cotidiana, origina todo un sistema visual de ida y vuelta, entre su expresión material en un sistema estático y su inmaterialidad luminosa dinámica.

Finalizando todo este reto, tenemos entonces una instalación que caracteriza un espacio material e inmaterial, penetrable, donde el observador puede adentrarse, atravesar y vivir la experiencia que suscitan las nociones del juego entre una unidad expresiva y un sistema visual rítmico dominante.

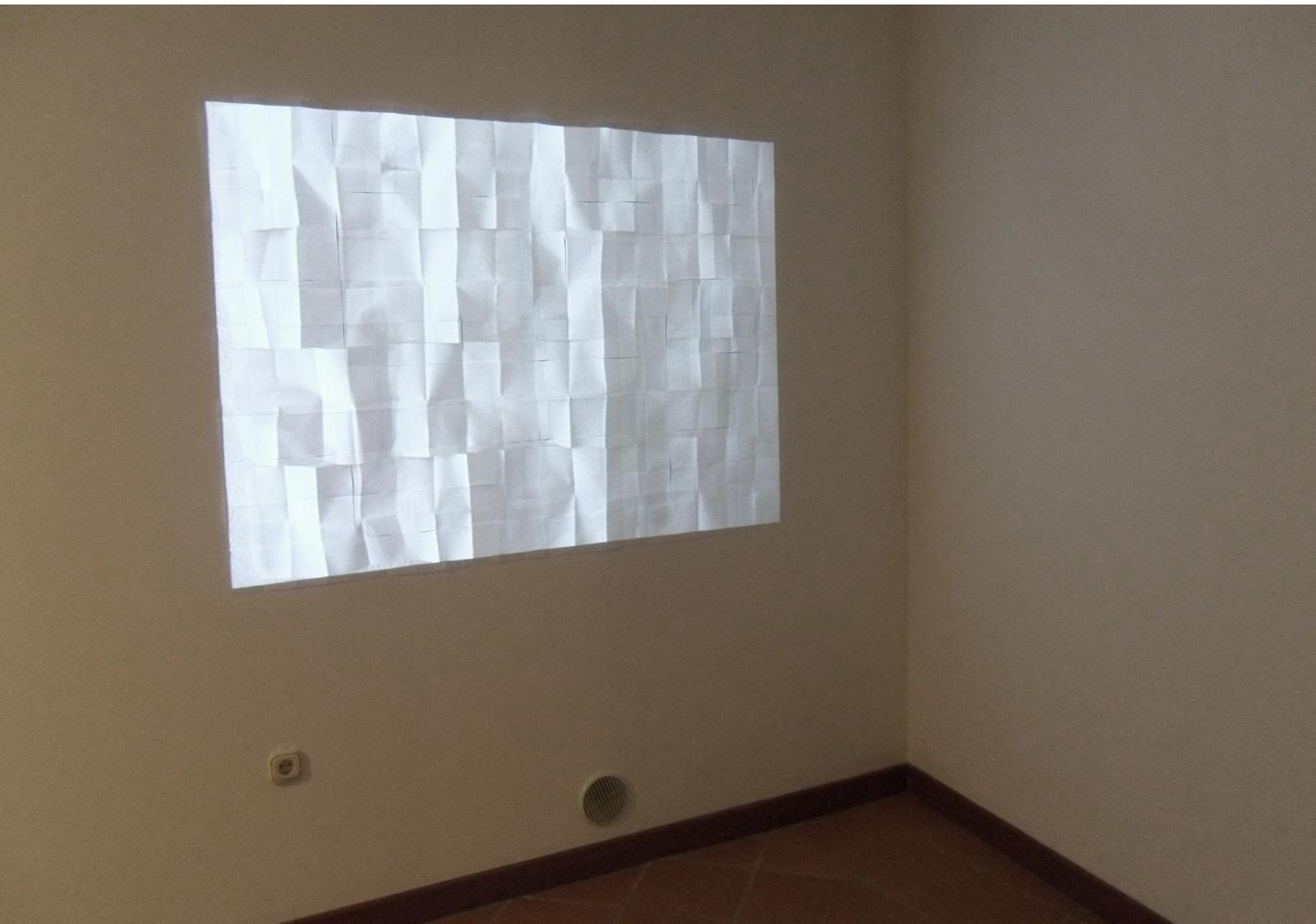
*Abajo, secuencia fotográfica*



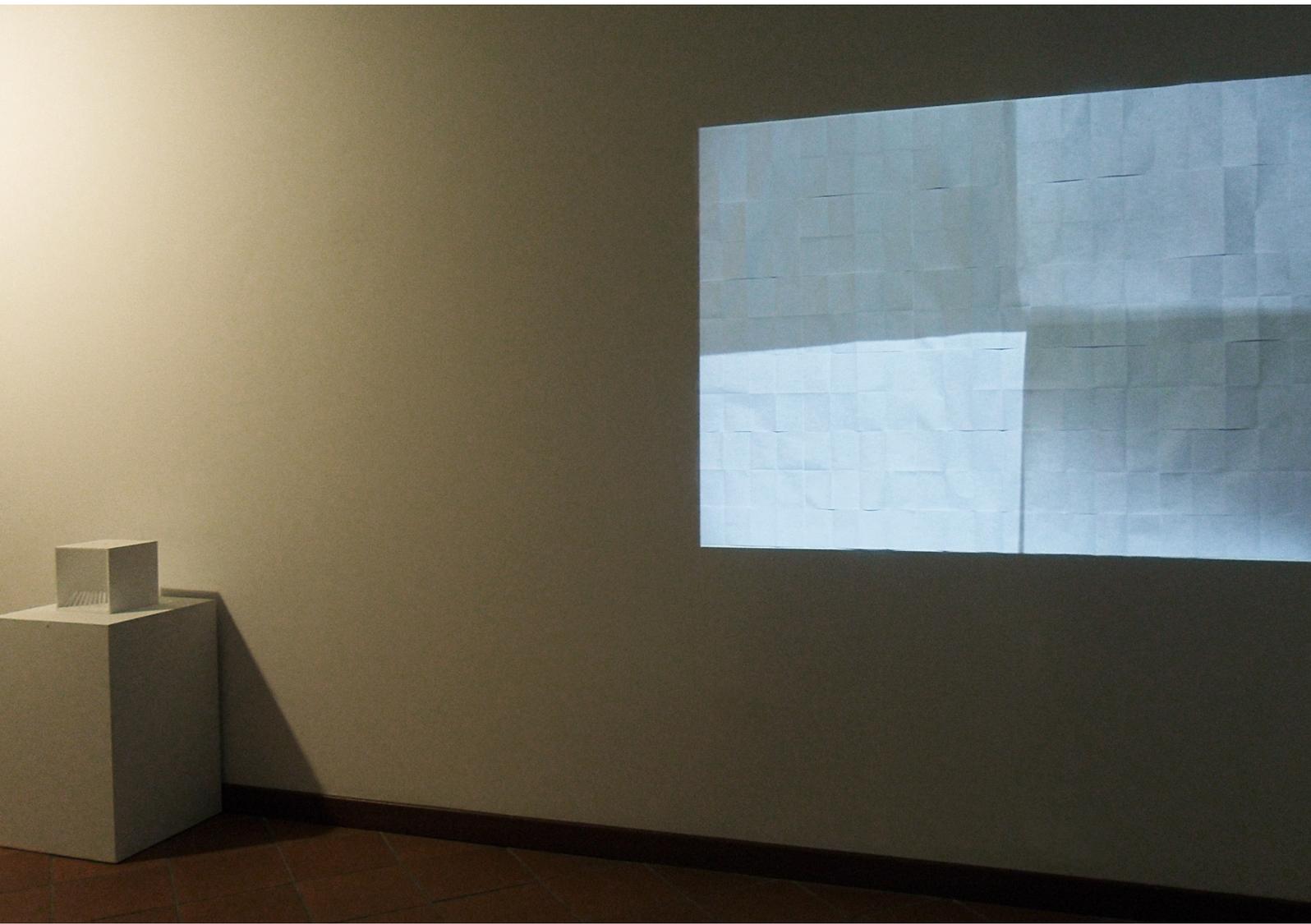


*Proyección videográfica  
sobre el referente fotográfico*





*Calle Navas 12*



*Una video instalación*



# INMATERIALES

## Inmateriales

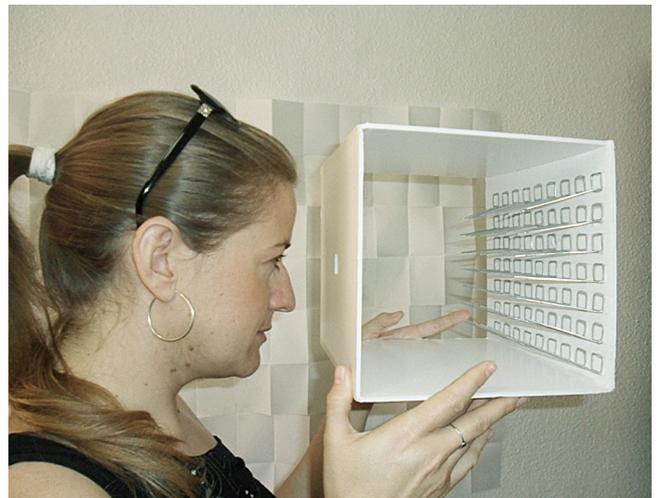
En la proposición de los objetos inmateriales, vamos a proyectar una situación, donde solamente hay un punto de fuga que sea posible ser descubierto en la propia experiencia del observador. Investigamos las posibilidades de construir configuraciones que sean centradas, en estas condiciones fenomenológicas apriorísticas.

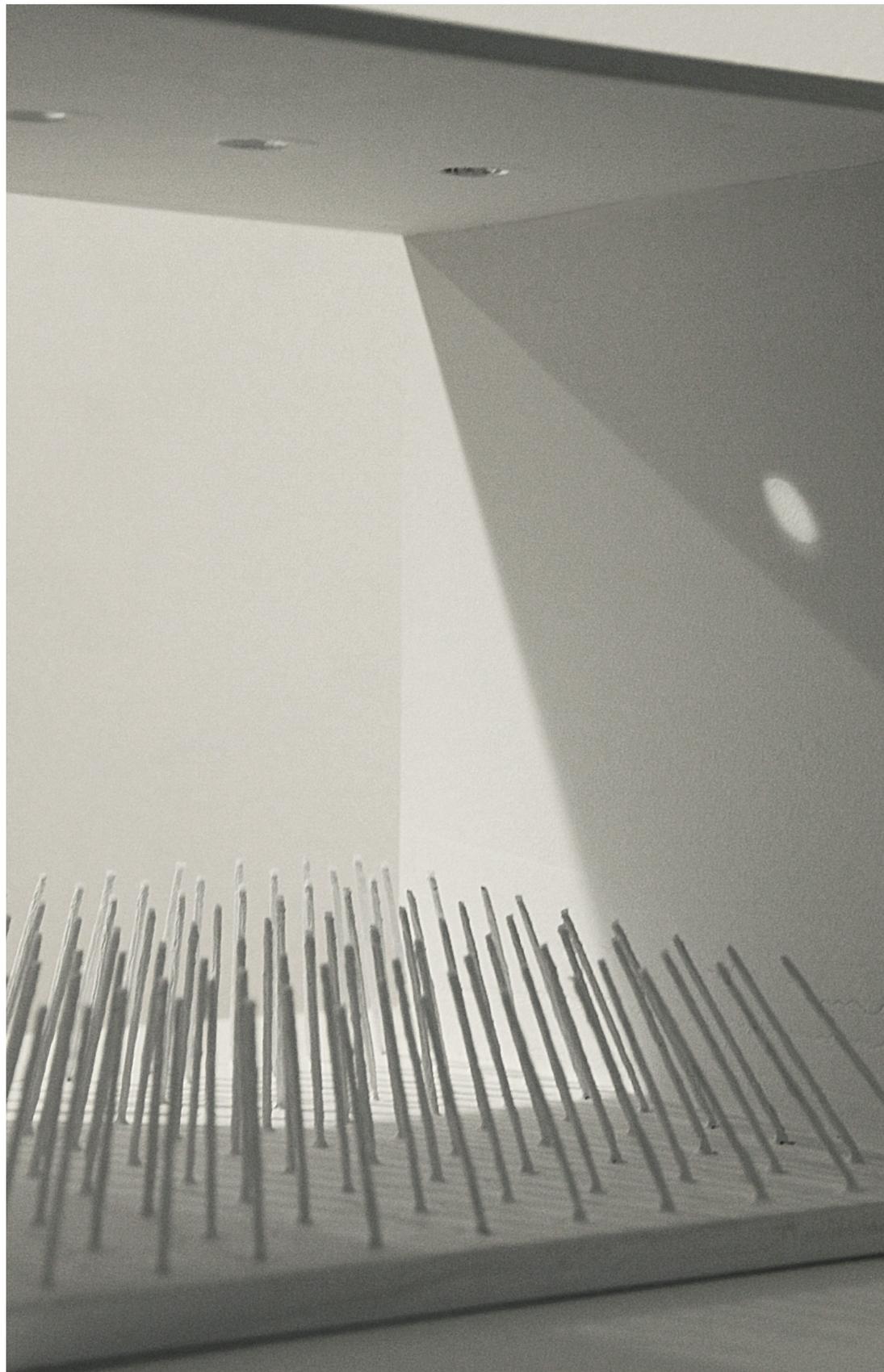
Siendo entonces, un único punto de fuga una condición primera, vamos a reorientar las direcciones de todas las astas. Observe en la figura del experimento con el primer objeto que todas las direcciones convergen para un solo punto.

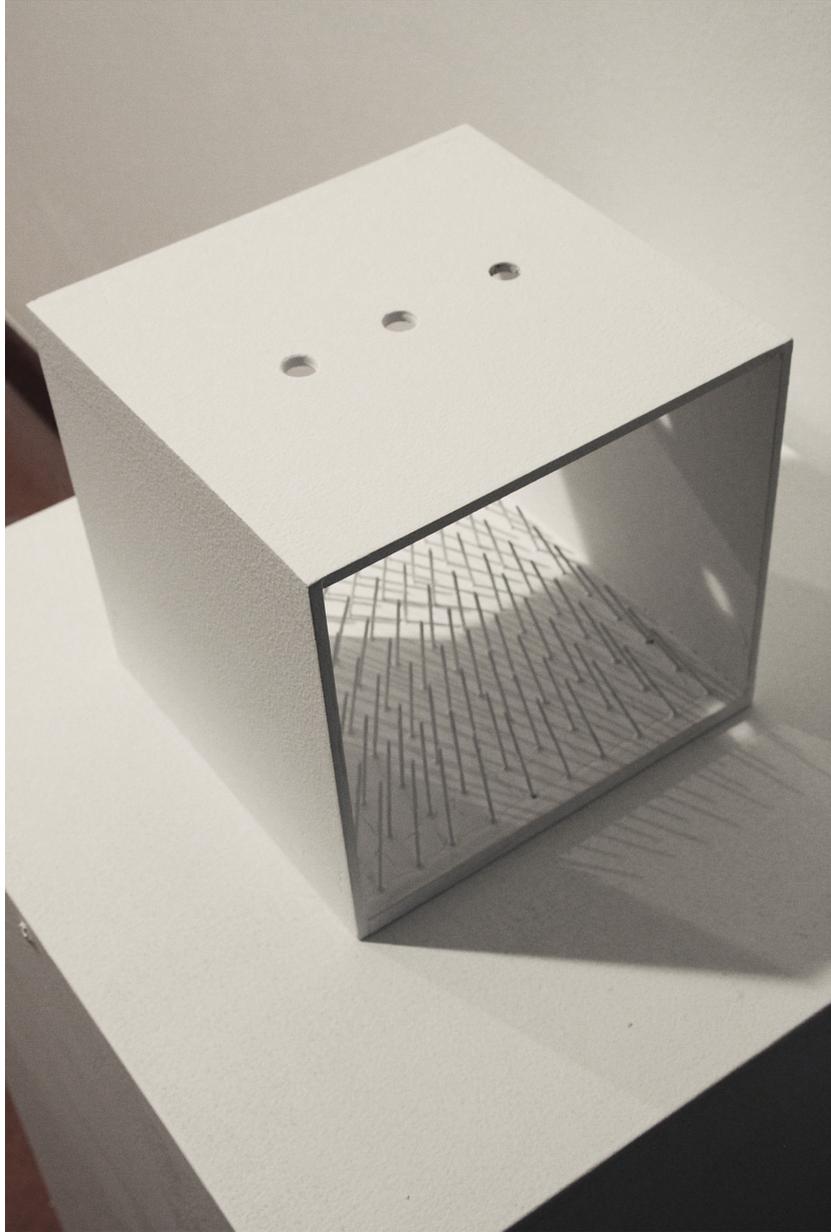
De este modo y con este principio, podríamos ahora, proponer una o más configuraciones espaciales, en diferentes escalas y posibilidades de fruición. La primera posibilidad sería poner este sistema en una caja, sin laterales para que cuando sea fijada en la pared o ubicada en un soporte planear, pudiese establecer dos tiempos distintos de lectura: un antes, donde sería percibida la perspectiva, por la mirada lateral y un después, que destruiría la percepción de la perspectiva, cuando la ubicación del observador coincidiese con el punto de fuga del sistema.

La posibilidad de exploración formal y relacional de estos objetos acontece cuando posibilitamos la manipulación y mirada del observador.

Otra posibilidad de exploración de esta condición, viene con la transformación de una escala hecha para el uso de las manos a una otra escala que posibilite la mirada total del cuerpo del objeto. De este modo, cambiamos entonces, de un concepto de objeto participativo a una condición donde aquel que mira, puede ahora percibir los puntos de fuga destacados para allá del la realidad física del propio objeto, o sea los puntos de fuga, son los puntos inmateriales que estas nuevas imágenes permiten conocer.

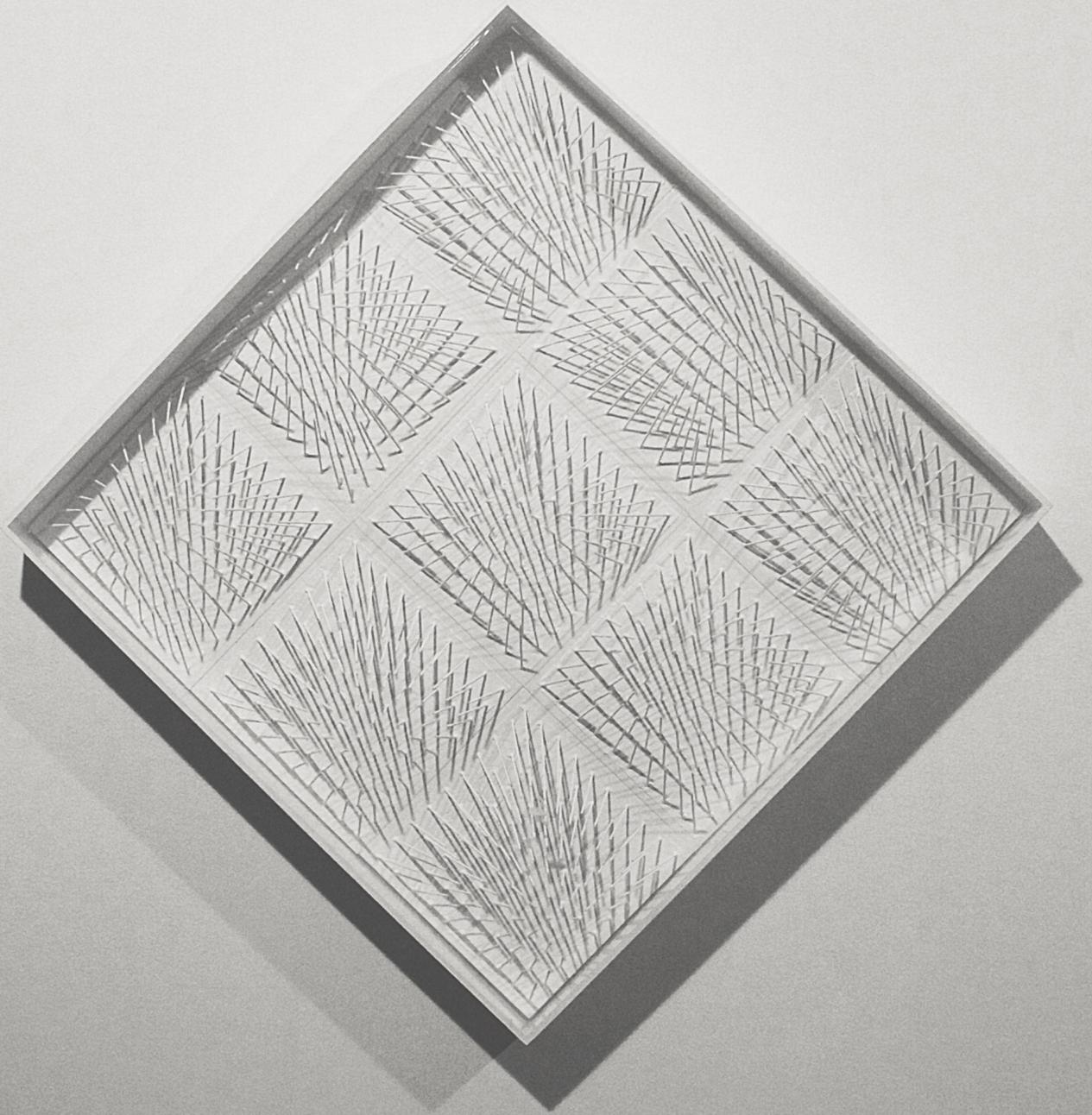


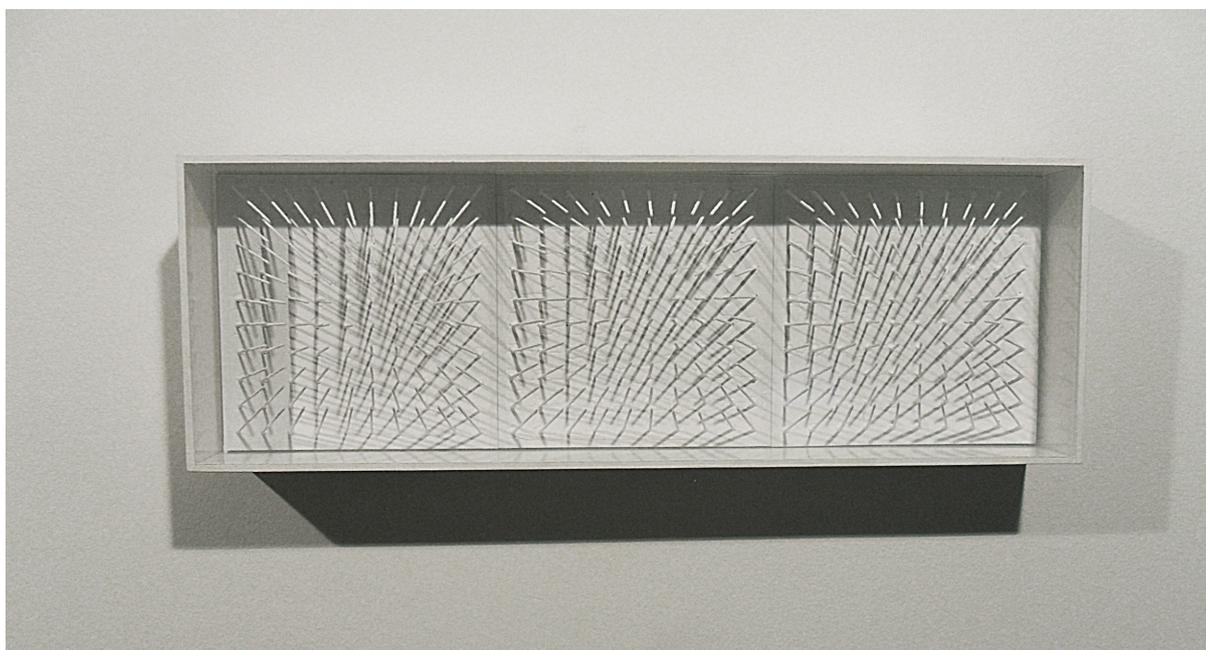




*Inmaterial numero 1 - Objeto relacional*

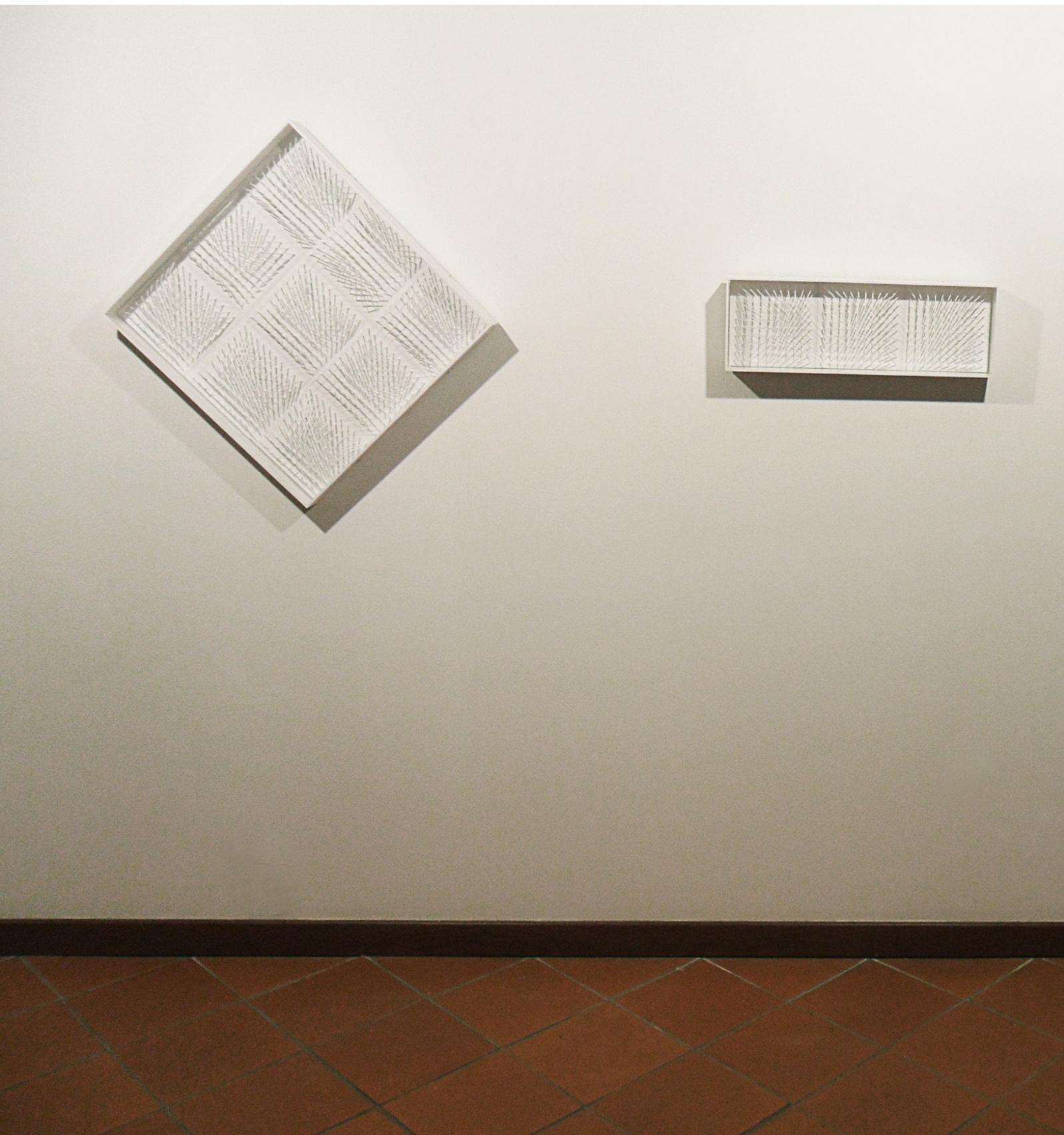


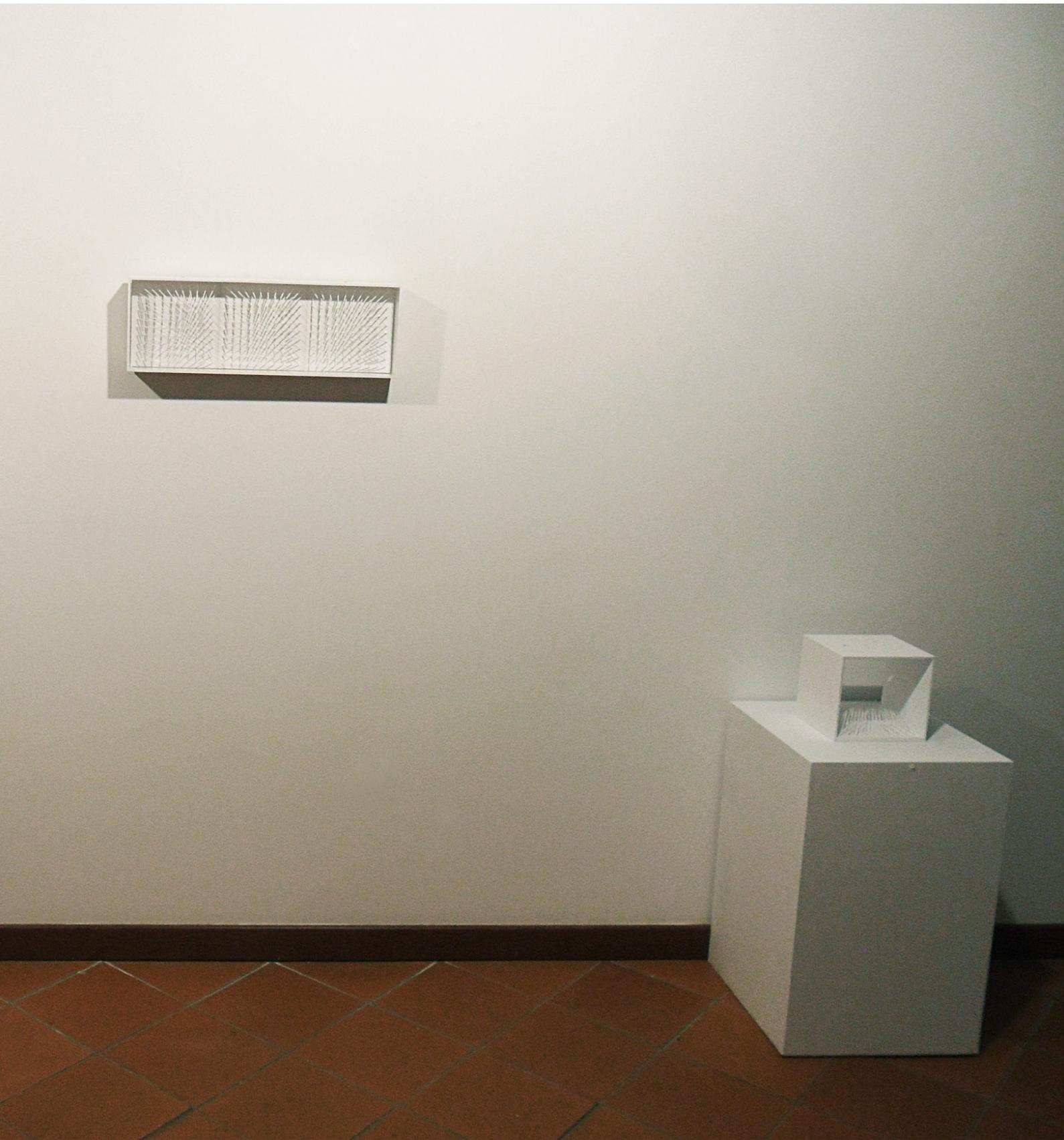




*Objeto Inmaterial numero 2 - 60 x 60 x 7 cm*

*Objeto Inmaterial numero 3 - 60 x 20 x 7 cm*





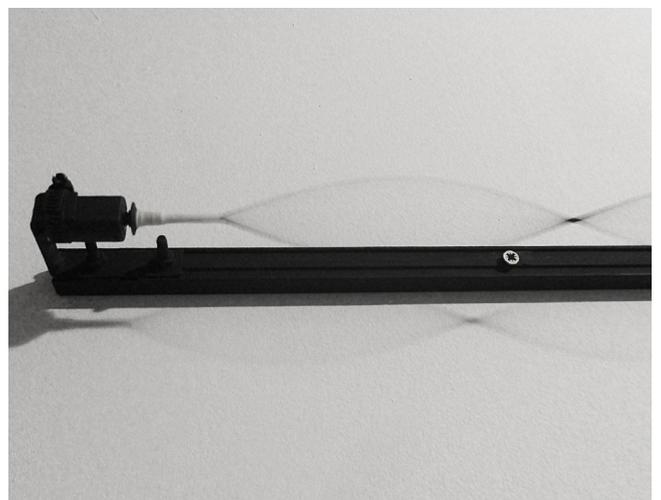
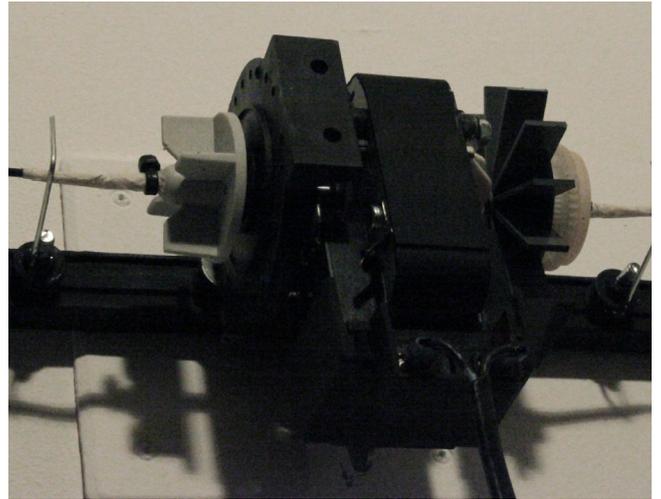


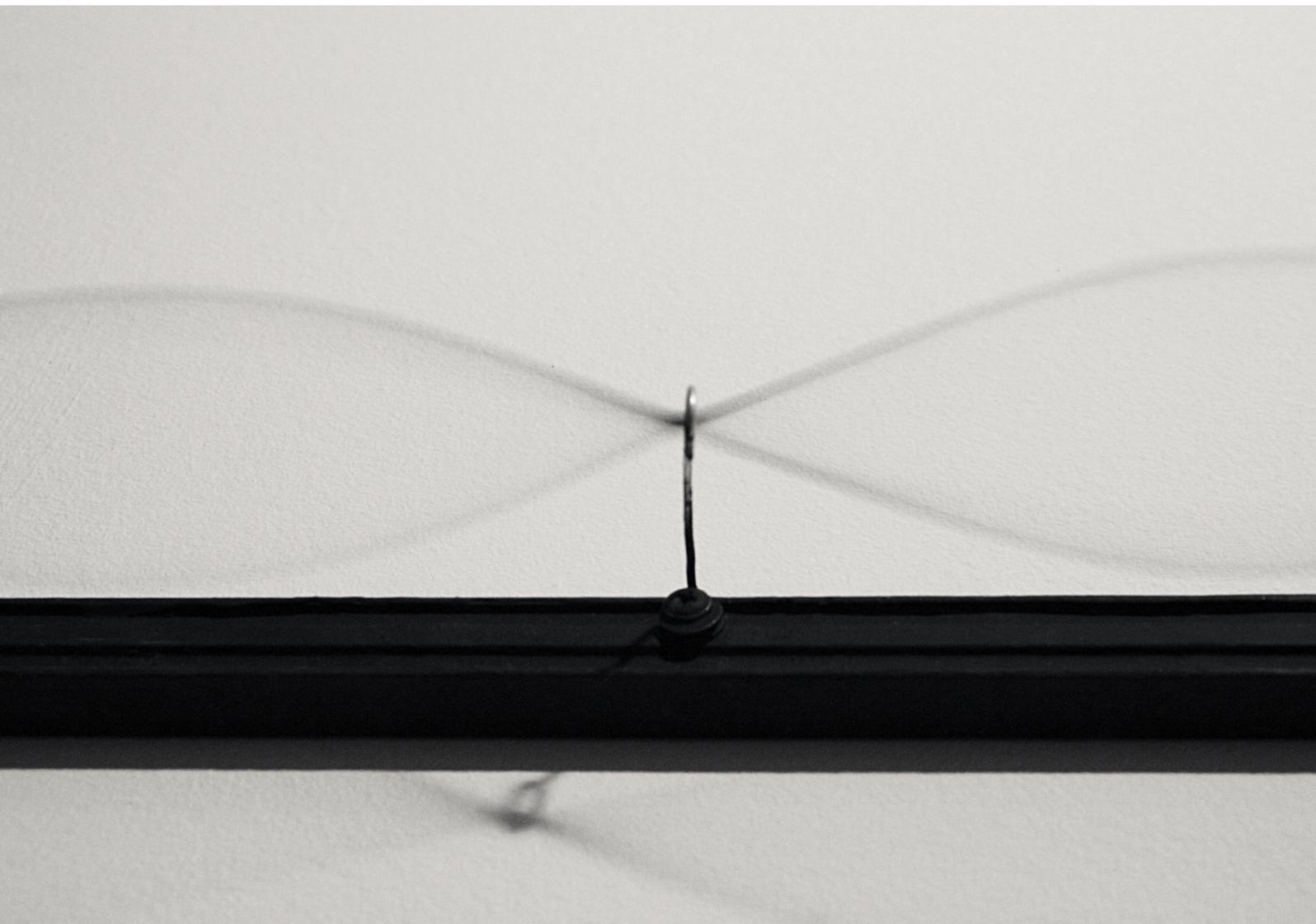
LLENO DE AIRE

## Lleno de aire, o el paso de la línea al espacio

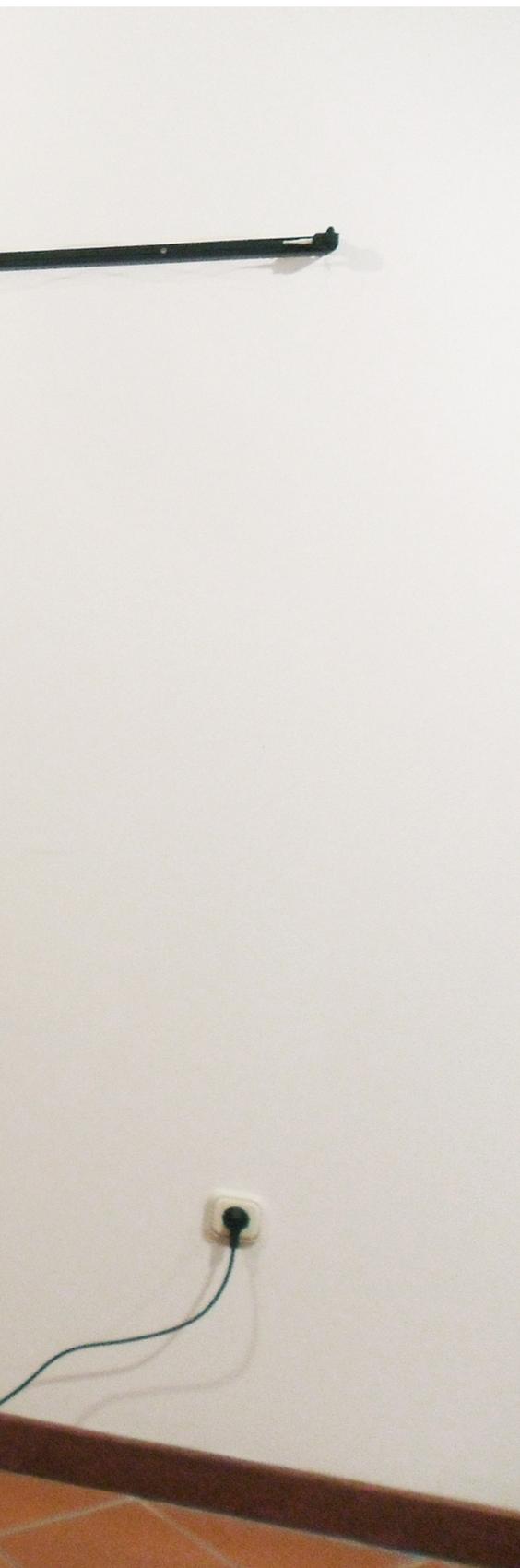
En esta instalación cinética sin título, situada en la pared, que mide 300 x15x8 cm., podemos percibir que se ha hecho uso de motores, temporizadores e hilo de caucho. El movimiento del motor, controlado por sistemas electrónicos, hace que los hilos de caucho se escapen de su eje, produciendo ojivas virtuales dibujadas en el espacio. Por lo que es posible percibir en este momento que, más allá del movimiento y desplazamiento de objetos banales, de lo cotidiano, hacia otro tipo de fruición estética, viabilizado por los espacios expositivos, estamos también tratando de la inmaterialidad de la obra de arte. Formas transitorias que cambian permanentemente y que se presentan, a través del dibujo, en el espacio, ponen de manifiesto la cuestión de la inmaterialidad en la obra de arte.

En este trabajo, más allá de la cuestión de la inmaterialización del espacio, una percepción producida por la sencilla presencia de las ojivas virtuales en esta instalación, conlleva a la idea de ambigüedad, o el paso de la línea al espacio, cuando un hilo estabiliza ojivas virtuales producidas por las olas estacionarias.









*Lleno de Aire - Instalación Cinética - 300 x 200 cm*





## El Proyecto Movie

La finca Taruman ubicada en el estado del Espírito Santo, Brasil, fue comprada en 2006, y desde entonces, participa como soporte cartográfico, temporal y material de este proyecto. Teniendo en este momento, diez hectáreas, cien mil metros cuadrados y frente a una intención de apartar, veinte por ciento de este total para reforestación, veinte mil metros cuadrados de esta área fueron cercados y se empezó la plantación de árboles.

Esta área de la finca, fue oficializada como APA, "Área de Preservación Ambiental".

De hecho, se empieza también, la organización de un pequeño vivero particular, con producción de árboles para este el uso específico de este proyecto. En este aspecto, acontece un acercamiento gradual y constante a las actividades prácticas de sembrar, cuidar, transportar, plantar y de mapear la plantación de árboles.

Dos años más tarde, en julio de 2008, se inicia una actividad fotográfica disciplinar que venía a ser el embrión del proyecto Movie. En este momento, estando siempre envuelto con esta parte física de la finca, fue decidido moldear una plataforma en una ubicación específica del área de reforestación, cuya función sería, permitir una exactitud cartográfica para la ejecución de una foto cada mes. Desde entonces, siempre que es posible, me pongo en esta posición, una vez al mes, para hacer dos fotos. En esta plataforma, un árbol que se ubica justo enfrente, es fotografiado. En el mismo día en que fotografió este árbol, mirada de la plataforma, posiciono la cámara al pie de este árbol y se fotografía, a mí mismo, en modo automático. Esta segunda imagen presenta mi persona en la plataforma, y por detrás, aparece el bosque con su propia dinámica.



*Finca Taruman, área del proyecto destacada en amarillo*

De hecho, vengo produciendo estas fotos regularmente, siempre que puedo estar físicamente en esta ubicación. Desde entonces, con esto, vengo acumulando un archivo fotográfico que consiste en el fundamento de imagen y de tiempo del proyecto. "Movie" en inglés equivale a la idea de película, y producir una película que presenta la aparición de un bosque, al mismo tiempo que su creador también se transforma con el paso del tiempo, hasta su desaparición, es lo que pretendo con este proyecto. Vamos entonces a echar un vistazo en estos aspectos del Movie hacia explicitar sus substancias conceptuales implícitas que suscitan las ideas de aparición, desaparición, y la interacción entre el lenguaje fotográfico y videográfico.





*Ejemplo de las secuencias fotográficas generadas, mes a mes, desde julio de 2008, hasta la actualidad.*



## El juego anadiômeneo

Ver lo que nos mira (1), posar para un árbol y fotografiarlo, fijar una imagen mirando regularmente su apariencia en el tiempo, mientras deja que sea percibida, en el mismo proceso, su sujeción temporal, o sea, los cambios formales del cuerpo del sujeto en el tiempo. ¿Qué es exactamente fotografiar algo sujeto a los efectos entrópicos del tiempo, al mismo tiempo en que otra imagen expone su contrario? Los árboles tienden a aparecer y durar más en el tiempo que el cuerpo del sujeto-autor en cuestión. Esta discrepancia sobre la percepción visual del tiempo de estos distintos sujetos, es el centro de este trabajo que consiste en fijar fotográficamente algo que se va, y algo que viene, estableciendo simultáneamente, un juego de desaparición y aparición. A este aspecto del proyecto Movie lo llamamos juego anadiômeneo (2), evocando el mito del nacimiento de Venus en la espuma de las olas del mar. Este juego entre ir y venir, aparecer y desaparecer está, entonces, propuesto como el fundamento substancial del proyecto.

De este modo, podemos decir entonces que comprendemos que la acción disciplinar de registro de imágenes sujetas al tiempo, implícita en este proyecto,

nos conduce a una ineluctable modalidad de lo visible, puesto que, entre una figura y un fondo siempre habrá una diferencia insuperable, y su avance cronológico, enfatiza este contraste paradójico. El bosque que crece, es el contraste contra el cual nada se puede hacer, es la ineluctable contra-imagen para un sujeto que decae en el tiempo. Ir y venir, exponer algo que demostré seguir apareciendo, frente a algo que desaparece inexorablemente, presenta la condición dialéctica de este planteamiento de configuración visual. En este caso, la proposición visual, sea del árbol, del sujeto o del bosque, conlleva a su contrario, de hecho, esta estructura, es la propia ruptura intrínseca de las expectativas de este juego.

Poner el sujeto y su límite físico dentro de esta trama relacional con la naturaleza, puede contener otras nociones que estarían más allá de estas primeras observaciones. En cierto modo, esta área de re poblamiento de arboles, además de responder todas estas cuestiones relativas a la finitud y continuidad de sujetos, termina también, generando una secuencia de imágenes relativas al lenguaje fotográfico.

(1) Lo que vemos solamente vale – solamente vive – en nuestros ojos por el que nos mira. Ineluctable por tanto es la cisión que separa dentro de nosotros, lo que vemos de aquello que nos mira. Sería necesario así, iniciar una vez más esta paradoja en la cual el acto de ver solamente se manifiesta al abrirse en dos. Traducción del autor. DIDI-HUBERMAN, GEORGES. O que vemos o que nos olha. Editora 34, São Paulo, 1998, p. 29.

(2) ¿Qué es entonces lo que indica en el mar visible, familiar, expuesto en nuestra frente, este poder inquietante del fondo – sino un juego rítmico “que la ola trae” y la “marea que llega”? El paso joyciano sobre la ineluctable modalidad del visible ofrecerá, por tanto, en su precisión, todos los componentes teóricos que hacen de un simple plano óptico que vemos, una potencia visual que nos mira, en la medida misma en que pone en acción el juego anadiômeneo (Conforme atributo dado a la Venus anadiômene que significa “salida de las aguas”), rítmico, de la superficie y del fondo, del flujo y del reflujos, del avance y del retroceso, del apareamiento y del desapareamiento. Traducción del autor. DIDI-HUBERMAN, GEORGES. O que vemos o que nos olha. Editora 34, São Paulo, 1998, p. 33.

## El instantáneo fotográfico y la derivación temporal

Tener en un proyecto, una secuencia fotográfica que actúa como fundamento de todos los posibles desdoblamientos futuros de lo mismo, no nos permite, que nos olvidemos de la importancia substancial, implícita en las cargas semánticas que pueden, en teoría, pertenecer a este lenguaje. Para intentar comprender como estos contenidos latentes, pueden afectar a una posible obra construida a posteriori, sobre estas imágenes-base, vamos antes a observar, lo que la fotografía como elemento problematizante de las composiciones, pueden cargar consigo, independiente de lo que pueda significar la imagen generada en este conocido proceso de captura. Antes de mirar la imagen fotográfica, en su composición, su aspecto representacional y en su posible significación, debemos intentar identificar algunos de los elementos gramaticales de este lenguaje.

Fotografiar es paralizar el continuum, el acto fotográfico equivale a establecer una derivada infinitesimal de algo que sigue continuamente. Disparar el clic, es estancar algo que estaba sometido a la dinámica del gerundio, paralizándolo. Cabe aquí recordar que el gerundio, es el tiempo verbal aplicado a las cosas en movimiento, en situación dinámica, cosas sometidas al continuum de lo real, tal cual acontece con todo lo que está vivo y sujeto a las fuerzas naturales.

(3) El quiasma fotográfico se representa como el cruce de dos conjunciones ilógicas: el "aquí ahora" del instantáneo fotográfico y el "ahora allí" de la pose. Cada una de estas conjunciones presuponen un tipo de conciencia. Traducción del autor. DE DUVE, THIERRY. *Essais Datés - Pose et instantané ou Le paradoxe photographique*. Éditions de La Différence, Paris, 1987.

(4) La paradoja fotográfica conoce dos vidas y dos muertes: una vida de profundidad que es aquella de lo instantáneo, importada por la figura del tiempo vivido del presente que pasa; una vida de superficie que es aquella de la pose, animada por la figura del tiempo cíclico en sístole (contracción) y diástole (dilatación); una muerte en profundidad que es aquella de la pose designada como el gel del tiempo, su defeción, su marca cero absoluta; una muerte de superficie que es aquella de lo instantáneo, que se estanca sobre el estupor de un instantáneo bífido (partido). Traducción del autor. DE DUVE, THIERRY. *Essais Datés - Pose et instantané ou Le paradoxe photographique*. Éditions de La Différence, Paris, 1987.

En este sentido podríamos decir que fotografiar es trasladar las imágenes desde un acontecimiento natural hacia una situación artificial de parálisis. Posar es enfatizar lo que ya pasó, es establecer a partir del aquí y ahora, el otrora (3), como diría Thierry de Duve en *Pose et Instantané*-1987.

Al terminar el "clic" del aparato fotográfico el pasado ya está (4), el continuum es paralizado, el índice, que estaba incrustado en lo real, es desplazado ahora de su naturaleza dinámica, quedándose petrificado en la mortificación de la imagen fotográfica. Esta muerte de la superficie de lo instantáneo, añadida a otra noción de muerte en profundidad, de la pose, introduce en la imagen fotográfica una fuerte noción de pasado. Como el pasado ya fue vivido, la imagen fotográfica, cuando es aplicada a una composición artística, no deja de cargar consigo esta nostalgia.

Delante de estas constataciones, la presencia del acto fotográfico, con todos estos contenidos posibles, se ubica en la génesis del proyecto *Movie*, y pone en evidencia esta noción de parálisis y pasado, antes de otras posibles lecturas de la imagen.

Percibiendo ahora la presencia de la imagen fotográfica como un testimonio nostálgico de algo que se fue en el tiempo, podemos decir que este lenguaje, por su simple presencia, en cualquier posible composición que surja de este proyecto, reafirma la pérdida afectiva de aquel que se va. En este caso es la nostalgia conveniente del sujeto, delante del reconocimiento inevitable de su propia finitud, construida y reafirmada, a cada disparo del aparato fotográfico.

Fotografiar de modo disciplinar, una vez cada mes, siempre que es posible, en el proyecto *Movie* significa producir una cantidad no determinada de fotogramas, construir en el tiempo de existencia del sujeto un manantial de imágenes a ser trabajadas en un segundo tiempo de acción previsto. Estas fotos que se multiplican en el tiempo, en un segundo momento del proyecto, serán apropiadas como frame, para la construcción del propio *Movie*, o película.

En oposición a todo un tiempo fotográfico disciplinar que enfatiza la parálisis, al momento siguiente en este proyecto vamos a encontrar, la dinámica del lenguaje videográfico como la antítesis a este gesto primero.

### **El lenguaje videográfico como deseo de duración**

En esta segunda actitud del proyecto *Movie*, vamos a usar cada imagen fotográfica producida en estos años, en orden cronológico, para producir una película. Para esto, entre cada dos imágenes fotográficas, siendo ahora apropiadas como frames de una futura película, vamos a interpolar, dieciocho frames intermedios, generados a través de recursos informáticos disponibles en la actualidad (*PhotoMorph*).

Como resultado de esta aplicación de recursos tecnológicos sobre la imágenes, tendremos entre cada dos imágenes, dieciocho frames más, que tendrán la responsabilidad de hacer un paso suave entre las dos imágenes iniciales. Con esto, al largo de la multiplicación de este procedimiento, con todas las fotografías que el proyecto irá generando en el tiempo, pondremos siempre estar construyendo una película inconclusa. La película que este proceso genera, estará siempre en construcción y creciendo en tamaño. El fin de este proceso va inevitablemente, unido a la desaparición del sujeto-autor en cuestión.

Tal procedimiento técnico, será aplicado a los dos archivos de imágenes que se producen. Tendremos entonces, dos películas: una donde el árbol, visto por el sujeto, crece al largo del tiempo, y otra donde el bosque surge, creciendo, como fondo dinámico, en oposición a la imagen estática del sujeto, que también cambia sutilmente con el tiempo, hasta su completa desaparición. La imposibilidad física del sujeto-autor seguir realizando el acto fotográfico, determina el fin de la película.

Cabe aquí recordar que la imagen videográfica carga consigo una relación conceptual opuesta a la imagen fotográfica: mientras la fotografía produce una derivación del continuum donde la vida está paralizada, la película *Movie*, reconstruye artificialmente la sensación perceptible del continuum. El que se encontraba muerto es traído de vuelta a la vida, o sea, reconstruir la sensación del continuum es desear durar (5) en el tiempo. Construir películas, usando fragmentos paralizados de una realidad perdida en el tiempo, es lo mismo que pretender vencer artificialmente, la ineluctable condición de finitud del sujeto.

(5) Duración significa que el pasado dura, que nada de él es enteramente perdido. Sin duda pensamos solamente en una pequeña parte de nuestro pasado; pero es con todo nuestro pasado (...) que deseamos, queremos y actuamos. Como el tiempo es un cumulo, el futuro nunca puede ser igual que el pasado, pues aparece un nuevo cumulo en cada paso. Traducción del autor. BERGSON, HENRI. *Materia e Memoria*. São Paulo. Martins Fontes, 1999

Como resultado hipotético del proyecto Movie, tendremos dos películas que pueden, en teoría, ser montadas en un formato de videoinstalación, donde las dos proyecciones pondrán reconstruir, o no, la posición original de proceso fotográfico en el sitio. Para esto imaginamos un espacio arquitectónico adecuado para contener dos proyecciones, una frente a otra, o una al lado de la otra.

Como resultante de todo este reto disciplinar y de estas reflexiones teóricas tenemos el Movie, una video instalación donde cinco años de registro fotográfico mensuales son compactados en cinco minutos.





**TÍTULO:** Movie  
João Wesley de Souza

Construcción videográfica con fotografías

**Ubicación:** Finca Taruman, Ibitirama, Espírito Santo, Brasil

Fotografías hechas mensualmente entre  
Julio de 2008 y Marzo de 2013

**Versión actual de vídeo:** 04 2013

**Edición videográfica:** Rosa Ortega

**Soporte informático:** José María Castellano Cervilla

**Mis agradecimientos**

A Lineia Flor da Conceição, João Wesley de Souza Junior, Pedro Wesley de Souza, Gustavo Wesley de Souza, personas de mi familia que me ayudaron a cuidar y sembrar los árboles de este proyecto.

# EN EL CAMINO A GUADIX

Latitud: 37°15'53.118"N

Longitud: 3°25'39.876"W



## En el camino a Guadix

En el camino de Guadix, una ciudad que aún conozco, hay una cantera ubicada a una latitud de  $37^{\circ}15'53.118''N$  y a una longitud de  $3^{\circ}25'39.876''W$ , donde me fui a coger marmolina para esta instalación de arena y luz. Curiosamente esta cantera está cerca del Parque Natural de la Sierra de Huétor, que también se ubica en la provincia de Granada. De hecho, como he vivido en Granada estos últimos dos años, y aun me voy a quedar dos más, hago uso de esta expresión "de camino a Guadix" para aludir a algo desconocido que aún tengo que confrontar, al hecho espontáneo, sin muchas explicaciones lógicas.

Además de estas imprecisas consideraciones iniciales, tengo una evidencia innegable que ahora puedo aclarar. Esta cantera está tan llena de materia blanca, que la luminosidad explota en nuestros ojos, ofusca nuestra visión, cegándonos. En este sentido, hay una correspondencia directa con las cuestiones que conlleva esta instalación: la marmolina que es muy blanca, ve reducida su expresión material cuando entra en contacto con una luz más blanca que es emitida por la superficie que intenta cubrir. Esta reducción radical de la expresividad de la materia, frente al elemento luz, que es casi inmaterial, constituye el conflicto que genera toda la energía que hace que me ponga en marcha con esta construcción visual. Resta para mí y para vosotros, observadores, la vivencia, experiencia y decantación de los sentidos que el tiempo pueda permitir.

El espejo utilizado en esta instalación, actúa como un elemento más que va a amplificar el sentido virtual de esta instalación. La duplicación del espacio percibido, con una segunda mitad que escapa de nuestra posibilidad de fruición corporal, enfatiza el concepto de inmaterialidad que envuelve todas las obras presentes en la exposición.





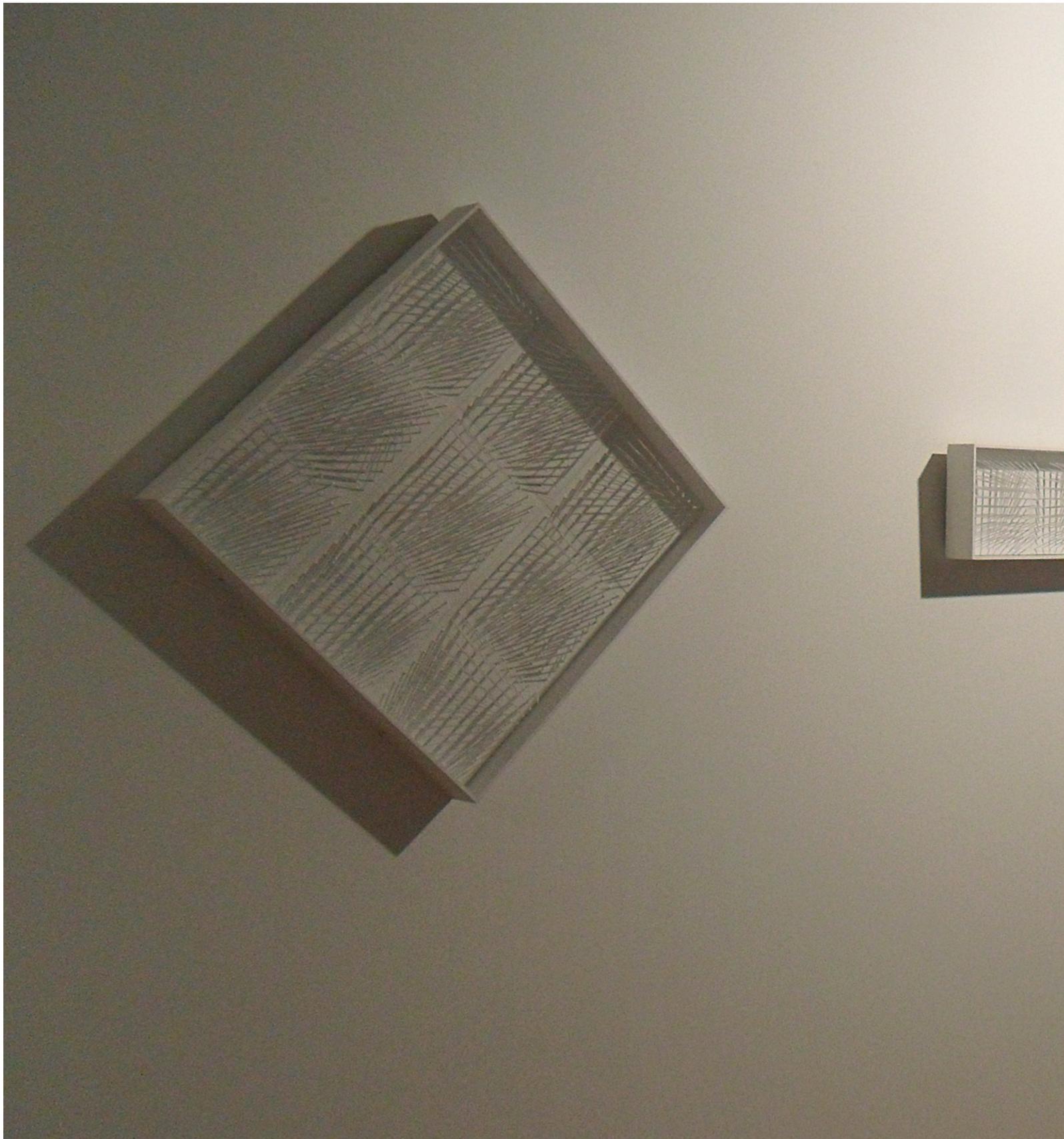


*En camino de Guadix, instalación con arena y luz,  
back light de 600 x 80 cm, ampliado por un espejo de cuatro metros cuadrados.*











## João Wesley de Souza

Vive en Ibitirama y trabaja en Vitória ES. Brasil  
13-05-57, Guaçuí, ES. Brasil.

[www.joaowesley.com](http://www.joaowesley.com)

### Formación académica

- Doctorando en Artes por la Universidad de Granada, UGR, España. 2012
- Máster en Producción e Investigación en Artes, UGR, España, concluido en 2012.
- Máster en Historia del Arte (área de concentración, Lenguajes Visuales) por la Escuela de Bellas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), concluido en 2001.
- Arquitectura y Urbanismo por la Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói RJ concluido en 1991.

### Cursos

- Alumno invitado en la Konsthogskolan (Escuela Superior de Artes), Estocolmo, Suecia, 1993.
- Grabado en Metal con Ana Letícia Quadros en el taller de grabado del Museo de Historia y Artes del estado de Rio de Janeiro, Museo del Ingá, MHAERJ, Niterói, 1992.
- Escultura con Haroldo Barroso en el taller de escultura del Museo de Historia y Artes del estado de Rio de Janeiro, Museo del Ingá, MHAERJ, Niterói, 1988-89.

### Exposiciones individuales

- Inmateriales, Galería La Corrala de Santiago, Granada España, 2013.
- Liquid Light, Galería de Arte Espaço Universitário, GAEU, Vitória, ES 2007.
- Un Deseo Para Trindade, Centro Cultural Candido Mendes de Ipanema, Rio de Janeiro, 2001.
- Drang, Foto-Interferencia, Galería do Poste, Niterói, 1998.
- Instalación Cinética, Museo de Arqueología de Itaipu, Niterói, 1995.
- Instalación Cinética, Galería de Arte UFF, Niterói, R.J. 1992.
- Galería del Centro Cultural Candido Mendes do Centro, Rio de Janeiro, 1992
- Galería Espacio Alternativo, IBAC-FUNART, Rio de Janeiro, 1991.
- Galería de Arte del Instituto Brasil Estados Unidos, IBEU, Rio de Janeiro, 1989

### Exposiciones internacionales

- Inmateriales, Galería La Corrala de Santiago, Granada España, 2013.
- Virajes, Casa de La Condesa Torre-Isabel, Motril, España. 2011.
- Nano Stockholm, Gallery Studio 44, Stockholm, Suecia. 2009.
- Nano Exposición, Feria Internacional de Arte de Bogotá, Colombia, 2006.
- Naturblicke, Brasilianisches Kulturinstitut in Deutschland, Berlin, Alemania, 2002.
- En Materie de Nature, Maison de L'Amérique Latine, Paris Francia, 2002.
- Kinetic Objects, Tengbonhallen, Konstakademien, Estocolmo, Suecia, 1993.

## Exposiciones Colectivas

- Ocupa I, Galería de Arte e pesquisa, UFES, Vitoria ES. 2011.
- Cor de Rosa Choque, Espaço Cultural CEDIM, Rio de Janeiro RJ. 2011.
- Transcendências, Palacio Anchieta, Vitoria, ES. 2010
- 100 anos do Ensino de Artes no ES, Galería de Arte e pesquisa, Vitoria, 2010.
- Nomadismos e Territorializações, Galería Espaço Universitario, GAEU, Vitória ES 2008.
- Nomadismos e Territorializações, Galeria Matias Brotas Arte Contemporânea, Vitória ES, 2008.
- Linguagens Visuais, 10 anos, Centro de Artes Helio Oiticica, Rio de Janeiro, 2006.
- Nano Exposição, Galería Espaço Universitario, UFES, Vitória, ES. 2006
- Nano Exposição, Galería Murilo Castro, Belo Horizonte, MG. 2005
- Nanointervenção, taller Eliane Prolik, Curitiba PR. 2005
- Experiência e Duração – Oficina de Escultura do Museu do Ingá,
- Centro Cultural da Caixa Econômica, Rio de Janeiro, 2005.
- Nano Exposição, Galería Arte em Dobro, Rio de Janeiro, 2005.
- 20 por 20, Lugar de Encontros, Atelier da Imagem, Rio de Janeiro, 2005.
- Out Door, DEFA, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2004.
- Mostra o seu que eu mostro o meu, Casa França Brasil, Rio de Janeiro, 2004.
- Imaginario Periférico, Evento Pau Grande Arte Contemporânea, Magé, RJ. 2003
- Em Matéria de Natureza, Solar Grandjean de Montigny, PUC. Rio. 2002
- Niterói Arte Hoje, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2002.
- Expansão, Galería de Arte UFF, Niterói, R.J. 2001.
- Dialeto II, Centro de Artes Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2001.
- Lugar Comum, Centro Cultural Pascoal Citadino, Niterói, 2000.
- 3ª Aniversário da Galería do Poste, C.C. CREA, R.J. 2000.
- Vermelho 21 Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1999.
- ECCO, Museu do Telephone, Rio de Janeiro, 1999.
- Grupo Duna, Galería de Arte UFF, Niterói, 1999.
- Máquinas de Arte, Centro Cultural ITAÚ, São Paulo, SP, 1999.
- Grupo Duna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1998.
- S.I.M. Galería do SESC, Copacabana, Rio de Janeiro, 1998.
- Studio Potter, Galería do BNDS, Rio de Janeiro, 1997.
- Dialeto, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1997.
- Universidarte III, Universidade Estácio de Sá, Rio, 1997.
- 48 Contemporâneos, Galería de Arte UFF, Niterói R.J. 1996.
- Cada Cabeça uma Sentença, C.C. Pascoal Carlos Magno, Niterói, 1995.
- Nossos Ossos, Museu do Ingá, Niterói, R.J. 1992.
- 1ª Rio Mostra Galería da Caixa, Rio de Janeiro, 1991.
- Oficinas do Ingá, Sala de Exposições da UNIRIO, RIO, 1989.
- Ingá Escultura e Gravura, Galería UERJ, Rio, 1989.
- Escultura 10 Anos, Museu do Ingá, Niterói, 1988.

## Salones, premios y menciones

- Premio 8º Salão Bienal do Mar de Interferência Urbana, Vitória, ES, 2008.
- Premio transsuburb de Interferência Urbana, Santa Teresa, Rio de Janeiro, 2001.
- IIIº Salão Victor Meireles, Museu de Artes de Florianópolis, SC 1995.
- 49º Salão Paranaense, Museu de Arte Contemporânea de Curitiba, PR 1992.
- Mención Especial, XVIº Salão Carioca de Artes, Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, 1992.
- XVIº Salão de Arte Contemporânea de Ribeirão Preto, SP 1991.
- Mención Especial, Iº Salão Nacional de Arte Contemporânea, UFRGS, Porto Alegre, R.S. 1990.
- Exposição individual, Projeto Macunaíma 90, IBAC-FUNART, Rio, 1990.
- Premio en Escultura, II Salão de Inverno da UFRJ, Galeria do Centro Cultural da Caixa, Rio, 1990.

## Referências Bibliográficas:

### *Catálogos*

- Experiência e Duração, CC da Caixa Econômica, Rio de Janeiro, 2005.
- En Materie de Nature, Rafael Pic, Maison de L'Amérique Latine, Paris, 2002.
- Niterói Arte Hoje, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2002.
- Expansão, Galeria de Arte UFF, 2001.
- Máquinas de Arte, Centro Cultural ITAÚ, SP 1999.
- Catálogo Virtual de Artistas de Niterói, FAN, (<http://www.niteroi-artes.gov.br>)
- Grupo duna, Museu Nacional de belas Artes, MNBA, Rio de Janeiro. RJ. 1998.

### *Revistas*

- Caderno de Linguagens Visuais, Rio de Janeiro, EBA, UFRJ, 1999.
- Revista Atlântica - Internacional Revista de Las Artes, nº 23, Espanha, 1999.
- Intervención, Revista electrónica, Universidad de Ti Juana, México, nº1, 2012.

### *Libros*

- Modelagem – Uma disciplina para introdução às configurações espaciais, NEAD, UFES. 2010.
- Diálogo da Fronteiras, Livro-galeria, DDC UFF, Niterói, 2004.
- Campo de Imantação, Livro-galeria, DDC UFF, Niterói, 2003.
- Dialeto II, Livro de Artista, 2001.
- Dialeto, Livro de Artista, 1997.

### **BIOGRAFIA RESUMIDA - João Wesley de Souza**

Nasce en Guaçuí, ES, Brasil, 1957. Vive en Cachoeiro do Itapemerim ES, até 1978, cuando se muda para Rio de Janeiro. Gradúa en Arquitectura y Urbanismo por la Universidad Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, en 1991. Estudia escultura y gravado con Haroldo Barroso y Ana Letícia Quadros en los talleres del Museo del Ingá en Niterói entre 1988 e 1991, donde a partir de 1991 coordina interinamente el Taller de Escultura, hasta 1992. En 1993 recibe beca de la SAAB-Scania y de la ASEA Brown Boverly para estudiar como alumno invitado en la Konsthogskolan, Estocolmo, Suecia, donde expone Instalaciones cinéticas en la Tengbom Hallen, Konstakademien. Entre 1994 y 1998, participa con el "Grupo Duna", en los insertos poéticos en lo hacimiento arqueológico de la Duna Grande de Itaipu en Niterói RJ. Entre 1996 y 1998 desarrolla el Plan Director Urbano del ayuntamiento de Ibitirama, ES. En 1999 participa con las instalaciones cinéticas en la exposición "Máquinas de Arte" en el Centro Cultural ITAÚ, São Paulo, en este momento tiene su trabajo publicado en la revista Atlántica, España. En 2001 concluí el Máster en Historia del Arte - Área de concentración en Lenguajes Visuales, por la Universidad Federal del Rio de Janeiro (UFRJ), donde desarrollo investigaciones plásticas y teóricas. En 2002 hace el comisariado del tema "Fronteras Espaciales" de la exposición "Niterói Arte Hoje" en el MAC de Niterói. En 2002 Expone fotos-objeto instalados en la Maison de l'Amérique Latine, en Paris y en el Brasilianisches Kulturinstitut in Deutschland en Berlín. Entre 2000 y 2003 actúa como comisario de la Galería Lana Botelho en Rio de Janeiro. Entre 2003 y 2004 actúa como director del Museo de Historia y Artes del Estado del Rio de Janeiro (Museo del Ingá, Niterói). En 2005 pasa a lesionar en el Departamento de Artes Visuales del Centro de Artes de la Universidad Federal del Espírito Santo (UFES), Vitória, ES, donde coordinó el curso de Artes Plásticas entre 2005 y 2006. En 2010, actúa como director del Departamento de Artes Visuales del mismo Centro. En 2012 finaliza el máster en Producción e Investigación en Artes por la UGR. Actualmente cursa el Doctorado en Arte en la Universidad de Granada, España.



*Editorial Universidad de Granada*



CENTRO  
DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

## El Nihilismo como punto de inflexión en el proceso de la enseñanza artística



Ascensión en San Juan de Dios, Joao Wesley de Souza, Instalación con luz y madera, Colegio de Arquitectos de Granada, 2013.

**ABSTRACT:** En *El Nihilismo como punto de inflexión en el proceso de la enseñanza artística*, vamos a observar algunas consideraciones que buscarán fundamentar nuestro argumento de que: cuando el Nihilismo es insertado “en medio” del plan curricular del alumno de arte, puede, en teoría, provocar también una gran transformación, sin retorno, en su modo de mirar y hacer las cosas. Para cumplir este objetivo, recorreremos algunas áreas de inestabilidad imaginativa y de entronización de los lenguajes visuales, donde se encuentran inexorablemente insertados los dos sujetos en cuestión, el alumno y el profesor de Arte. En este sentido, las cuestiones apuntadas en estas consideraciones escritas corresponden analógicamente con nuestro conflicto entre las dos formas de conocimiento que conviven con los alumnos y profesores de artes; o sea, este texto nos permite establecer una relación inmediata con el conflicto entre la forma tácita y discursiva del conocimiento en el Arte. Observamos entonces algunos contenidos que el Nihilismo puede ofrecer como posibles ácidos corrosivos para la disolución de algunas estructuras mentales absolutas, que afectan y construyen los campos y formas de conocimientos, incomunicables, en cuestión, a esta posibilidad de cambio de actitud del sujeto, que se encuentra envuelto en la enseñanza del Arte. Atribuimos pues, al contacto con el Nihilismo, la condición de clave maestra de un supuesto punto de inflexión substancial en el recorrido y en la forma de actuar del alumno de arte.

**PALABRAS CLAVE:** Nihilismo, Enseñanza artística, Arte y Educación, Arte y filosofía.

## ÍNDICE:

Introducción.....	p. 2-3
La fase de la imaginación material.....	p. 3- 4
¿Conceptuación o conciencia?.....	p. 4-5
Contacto con el Nihilismo.....	p. 6-7
Conclusión, o consideraciones sobre una posible convivencia entre contrastes.....	p. 8
Notas.....	p. 8-10
Bibliografía.....	p. 10

## INTRODUCCIÓN

¿De qué modo *La Nada* puede activar positivamente el imaginario del sujeto envuelto en las múltiples cuestiones que el arte puede producir? ¿Cómo una circunstancia visiblemente política, que presupone una desestructuración de las órdenes, ya puestas, puede actuar en teoría, ayudando al alumno de arte a comprender mejor su inclinación poética y plantear, con más seguridad, sus estrategias procesuales? Para intentar contestar a estas preguntas, les invito a que caminen con nosotros entre momentos puntuales, donde vamos a observar algunas consideraciones que busquen fundamentar nuestro argumento de que: El Nihilismo cuando insertado “en medio” del plan curricular del alumno de arte, puede en teoría, provocar también, una gran transformación sin vuelta en su modo de mirar y hacer las cosas. Consecuentemente, las imágenes sujetas a este contexto de cambios, explicitaran esta importante inflexión.

En un primer lugar, la complejidad del mundo de la producción y el entendimiento de las imágenes, constituye nuestro territorio donde estamos, experimentamos y observamos. Inicialmente, producimos y comprendemos nuestras imágenes, en el *trato*<sup>1</sup> con el mundo, después, ya como alumnos y quizá para algunos, más adelante como profesores en el ámbito de la enseñanza del Arte, sufrimos cambios que profundizan, cada vez más, a medida que el tiempo y el proceso de hacer y conocer avanzan simultáneamente. En este continuo proceso de acceso al conocimiento, las dudas, preguntas e inflexiones que inevitablemente son generados en este recorrido, con todo potencial de movilidad que estos términos suscitan, constituyen la ilusión de este esfuerzo monográfico.

El impacto del Nihilismo en la enseñanza del arte, entendido como campo de distinta política que atraviesa transversalmente sus conocimientos específicos, con su estructura internalizada de contenidos, y sus inevitables enlaces filosóficos, es lo que pretendemos considerar como aparato transformador del imaginario y de la mirada del sujeto sobre las cosas y sus posibles imágenes que las interpreten.

Partiendo del principio donde se comprende que el acceso a estos nuevos mecanismos de abstracción, apunta en teoría, a una posible ampliación de la capacidad de articulación de *ideas*<sup>2</sup>, y que estos contenidos conceptuales añadidos pueden activar el imaginario de un estudiante del arte, es lo que vamos a indicar, con algunas posibilidades de cambios que estos nuevos contactos, supuestamente, pueden producir en el modo de la acción y del entendimiento del alumno de arte.

Inicialmente, con el objetivo de elucidar el contexto académico donde se presentan las grandes dudas y controversias, vamos a intentar construir una pequeña cartografía de la zona de impacto del Nihilismo sobre los personajes envueltos en el aprendizaje y en la enseñanza del arte, puesto que intuimos que en estas áreas, planteadas a propósito, se encuentran las substancias y contextualizaciones relevantes para lograr este fin. Para saciar este ímpeto y para cumplir este objetivo, recorreremos algunas áreas de inestabilidad imaginativa y de entronización de los lenguajes visuales, donde se encuentran inexorablemente insertados los dos sujetos en cuestión, el alumno y el profesor de Arte.

## LA FASE DE LA IMAGINACIÓN MATERIAL

Todo sujeto que llega a comprender que en algunos momentos puntuales de su vida, se ha encontrado envuelto en la producción de imágenes y admite una aproximación empática con el mundo del arte, por relacionar estas producciones al campo de la cultura, acaba acumulando una serie de configuraciones visuales, trabajos autorales que casi siempre apuntan a una necesidad de buscar la admisión de uno mismo en las instituciones de enseñanzas artísticas. A este momento de producción espontánea de imágenes, sin ninguna orientación formal instituida que anteceda a la presencia del sujeto-productor en la academia de arte, la denominamos como la fase de la imaginación material<sup>3</sup>. En este proceso, donde el sujeto crea libremente sus imágenes lejos de cualquier parámetro académico de producción, donde también su imaginación interpreta, a su juicio, y limitado por su experiencia y por su capacidad específica de recepción de las sensaciones que esta misma le ofrece, comprendemos como el momento, o fase, donde la imaginación del sujeto se configura basada exclusivamente en la contaminación de la realidad material, es decir, se crea ahí un imaginario impregnado de cargas semánticas que cada material ha suscitado en el proceso.

Lo que denominamos la *fase de la imaginación material*, consiste en la involucración del sujeto en las posibles experiencias con la realidad inmediata. Ubicado en el lado interno de esta intermediación corporal con el mundo físico, el sujeto, aprehende fenomenológicamente sentidos oriundos de esta experiencia, interpretándolos a su modo y creando así su propio imaginario específico. En este caso, decimos que imaginar materialmente es percibir e incorporar las posibilidades de expansión imaginativa que esta condición de *estar-en-el-mundo*<sup>4</sup> viabiliza al sujeto.

Estar ahí (*Dasein*), como sujeto del mundo, admite la posibilidad de acceder a las sustancias percibidas en la forma de un conocimiento comprendido por el mismo como verdadero, pero al mismo tiempo, difícil de ser sometido y transmitido en la forma discursiva<sup>5</sup> del mundo académico, puesto que, lo que podemos decir que este sujeto realmente conoce, es en sí, en esta fase inicial del proceso artístico, un conocimiento tácito<sup>6</sup> generado en el ámbito de la experiencia directa con el mundo y su materialidad contaminante.

## ¿CONCEPTUACIÓN O CONCIENCIA?

Al ingresar en la Escuela de Bellas Artes, el sujeto portador de este conocimiento tácito, hasta entonces, intuyendo, aprehendido y generado en el ámbito natural de su experiencia espontánea con el mundo y sin ningunas pretensiones, se adentra también, en un nuevo universo donde surgirá y tendrá que confrontarse con algunas contradicciones. La propia palabra academia de arte, al principio, indica un lugar donde algunos parámetros disciplinares bajo la forma de cánones, son admitidos para tornar posible la generación, transmisión y la enseñanza de los lenguajes artísticos. En este caso, nosotros aquí también admitimos, al principio, el Arte como una entre varias otras formas posibles de conocimiento que se concentra en el uso y producción de imágenes como su propio modo de comunicación. Esto nos conlleva a comprender que para que sea dominado este conocimiento, los sujetos, inscritos en la academia, envueltos en este reto, deberán también, dominar el repertorio de los soportes de una posible multitud de imágenes, es decir, el contacto con los procesos de generación y comprensión de los lenguajes son fundamentales para insertar al sujeto en este campo de conocimiento que llamamos Arte. De ahí, se puede comprender el énfasis que toda Escuela de Arte pone en los aspectos disciplinares sobre la enseñanza de los lenguajes artísticos.

Deberíamos recordar aquí, la misión primera de cualquier institución de enseñanza, o sea, la objetivación sobre la transmisión de un determinado conocimiento y su propio repertorio técnico. En el caso de las Escuelas de Bellas Artes empieza con la enseñanza y el desarrollo de sus lenguajes específicos, es decir, presentar y dominar los medios expresivos del territorio artístico centrado en las imágenes.

Este foco de atención sobre los aspectos disciplinares de los soportes artísticos, al mismo tiempo en que viabilizan, en teoría, el desarrollo del alumno, puesto que le ofrece los fundamentos plásticos visuales para la producción de imágenes, también puede presentarse, para este sujeto, que llega envasado en su conocimiento tácito, como una dificultad una vez que en este nuevo ámbito los contactos con los conceptos y con la discursiva académica son inevitables para el dominio del campo gramatical de cada lenguaje.

Una vez que el alumno aprehende los fundamentos lingüísticos de las imágenes, sus contextos y su historia, una buena y considerable parte de su fascinación por el arte, atraviesa el campo de la creación intuitiva para otro lugar distinto, donde impera ahora la conciencia sobre los hechos visuales. Aquí encontramos nuestro divisor de aguas, nuestro lugar donde empieza y prevalece una incertidumbre; oscilaciones dudosas entre dos formas distintas de producir, reflejar y de conocer nuestro mundo a través de las imágenes. Tocar de modo disciplinar y experimental estas dos formas de comprender el proceso de generación de imágenes, es ponerse en tránsito entre la intuición y la razón. Atravesar la frontera del campo de las certezas tácitas iniciales para llegar a un nuevo ambiente, donde el sentido lógico y silogístico impera, equivale para este sujeto (alumno) a tener que enfrentarse y convivir con las dificultades, conflictos e imposibilidades aparentes<sup>7</sup> entre estas dos formas inevitables de conocer mediante las imágenes.

La incompatibilidad aparente entre estas dos formas de conocimiento, la podemos considerar como una condición que el sujeto, necesariamente tiene que darse cuenta cuando ingresa en una academia de arte. De hecho, esto no determina definitivamente el olvido incondicional del entendimiento construido por su experiencia autodidacta. Aprehender a conceptualizar la imagen artística no impide que sigamos teniendo conciencia de los contenidos tácitos que se escapan al campo de la lógica. En este contexto, en un primer lugar hay que desarrollar una actitud más tolerante con las diferencias, o que nuestra imaginación sufra inevitablemente un proceso vertical y profundo de flexibilización, impuesto por la inserción sistemática del sujeto en este ámbito de incompatibilidad de conocimientos.

## CONTACTO CON EL NIHILISMO

De un modo o de otro, apuntamos la polarización de estas nomenclaturas del conocimiento como una condición intermitente en el ámbito de la enseñanza del arte. Cuando el sujeto opta por un modo académico o por el modo intuitivo de producir y ver el arte, tal echo, conlleva a un romanticismo o a un racionalismo en su modo de acción y de análisis sobre las imágenes, se observa claramente aquí, esta bifurcación. Entronizar exclusivamente una forma sentimental y exacerbada de ver y convivir con las imágenes u optar por el uso único de la razón, es seguir construyendo verdades, en sí, como verdades absolutas que siempre van a profundizar en el abismo insuperable entre estas diferencias.

En este sentido comprendemos que el contacto con el Nihilismo y con sus substancias corrosivas puede, en teoría, contribuir como clave fundamental para la disolución de estas certezas polarizadoras.

De hecho, si encontramos un modo de bajar sistemáticamente poco a poco el nivel de estabilidad de algunas creencias tales como el absoluto, la verdad y la tradición, consecuentemente con la debilidad de estas fuerzas abriremos una posibilidad de convivencia simultánea entre las mismas, puesto que el conflicto también pierde energía y proporción en este recorrido. Esta sospecha, cuando es relacionada con la duda del estudiante de arte, entre lo que él conoce fenomenológicamente y lo que deduce lógicamente, puede, en teoría, crear la anteriormente citada flexibilización mental que apuntábamos como el elemento que permitiría una convivencia con estos extremos. Veamos entonces algunos contenidos que el Nihilismo puede ofrecer como posibles ácidos corrosivos para la disolución de algunas estructuras mentales absolutas que sostienen y construyen los campos y formas de conocimientos, incomunicables en cuestión.

Aquí no pretendemos profundizar en la explicitación exacta del término Nihilismo, no vamos a realizar un corte epistemológico para su definición, no necesitamos escribir la Historia de la locura para definir el término Psiquiatría, pero si vamos a intentar apuntar los textos que contienen los mecanismos conceptuales de disolución que son suscitados cuando empleamos el referido término. En nuestro caso específico, vamos a observar lo que la palabra Nihilismo sencillamente puede traer como carga literaria, conceptual y significativa, cuando es insertada en el nombre de una asignatura, en un supuesto currículo de enseñanza de Arte.

En el inicio, cuando empezamos a investigar el sentido del término *Nihilismo*, de pronto aparece la expresión "*La nada*". Este concepto es comúnmente usado para hablar de un proceso más amplio de desagregación continua, que conlleva a una reducción al grado cero de cualquier cosa que fuera antes estructurada. *La nada*, es entonces, el resultado consecuente de una desestructuración que atraviesa varios textos de Nietzsche, cada uno con su objetivo a ser destruido, sea dios, la verdad o las certezas científicas.

En una de las primeras y tempranas obra de Nietzsche, *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*, las verdades<sup>8</sup> y certezas científicas<sup>9</sup> son sistemáticamente desnudadas. Al leer y cerrar este libro, sufrimos una deformación profunda y sin vuelta atrás. De aquí por adelante, al intentar escribir o hablar, antes de aplicar estos conceptos, es imposible no

establecer con antelación algunas ponderaciones sobre su sintaxis.

Más allá de apuntar consideraciones convincentes sobre la verdad y las certezas científicas en este texto, así como en *De humano demasiado humano*, Nietzsche apunta el riesgo que todo investigador estaría sujeto al acercarse a su objeto de investigación, o sea, el riesgo de antropomorfizar<sup>10</sup> este encuentro estaría siempre presente, una vez que vemos el mundo a partir de una comprensión centrada en nuestro cuerpo, una vez que la naturaleza de este entendimiento también puede ser fenomenológica.

Otro texto importante en el sentido de la desmitificación de los términos *bien y mal*, o sobre el contraste entre la idea de racionalidad en oposición al devaneo sentimental, sería *El nacimiento de la tragedia - O helenismo y pesimismo*. Este texto trata exactamente del conflicto existente entre dos corrientes de pensamientos que atraviesan los campos de lo racional y de lo irracional, de la razón y de la locura<sup>11</sup>. Aquí Nietzsche presenta los fundamentos mitológicos sobre los cuales construimos nuestras imposibilidades relacionales entre el dionisiaco y el apolíneo. En este sentido estas cuestiones apuntadas en esta obra, corresponden analógicamente con nuestro conflicto entre las dos formas de conocimiento que los alumnos y profesores de artes conviven; o sea, el contacto con este texto nos permite establecer una relación inmediata con el conflicto entre la forma tácita y discursiva del conocimiento en el Arte.

Existe aquí también, para el alumno y el profesor de arte una relación metafórica con una posible convivencia y alternancia entre estos dos conocimientos distintos, sin la aniquilación de ningún de ellos en detrimento de otro una vez que los dos dioses, tanto Apolo como Dionisio, se reveaban entre el invierno y verano por la ocupación de un mismo santuario en Delfos.

## CONCLUSIÓN, O CONSIDERACIONES SOBRE UNA POSIBLE CONVIVENCIA ENTRE CONTRASTES.

A colación de la alternancia sobre la ocupación del santuario de Delfos por estos dioses antagónicos, y para continuar con una posible convivencia entre dos formas antagónicas de conocer, volveremos a nuestra intención inicial: explicitar la importancia del Nihilismo como clave para la ampliación del imaginario y para la liberación de las actitudes del sujeto, cuando éste, es insertado en el proceso de enseñanza y creación en arte.

Ultrapasando el aspecto puramente destructivo del Nihilismo que al principio nos puede suscitar, y comprendiendo que esta naturaleza corrosiva, que esta nueva noción sobre las cosas carga consigo, puede, en teoría, reducir la opresión de las *verdades* sobre el acto creativo. Ahora también podemos considerar las posibilidades de ampliación del imaginario del alumno, puesto que estos nuevos conocimientos, los analizados anteriormente, como ponderaciones sobre el sentido absoluto y definitivo de las cosas, pueden, simultáneamente, liberar al sujeto del peso de las convenciones culturales, aunque también, le ofrece condiciones a través de la flexibilización de estos entresijos para acceder a otro modo de ser ante las cosas y ante los procesos.

A esta posibilidad de cambio de actitud del sujeto que se encuentra envuelto en la enseñanza del arte, atribuimos, al contacto con el Nihilismo, la condición de clave maestra de un supuesto punto de inflexión en el recorrido del alumno de arte. Estos cambios de dirección, estas inflexiones, podemos observarlas posiblemente, en las actitudes e imágenes generadas después de la inclusión de estos nuevos mecanismos mentales que el Nihilismo conlleva.

## NOTAS:

---

<sup>1</sup> La exhibición del ser del ente inmediatamente compareciente se efectuará al hilo del modo cotidiano del estar-en-el-mundo que también llamamos *trato\** en el mundo *con* el ente intramundano. El trato ya se ha dispersado en una multiplicidad de modos del ocuparse. Pero, el modo inmediato del trato, no es -como ya fue mostrado- el conocer puramente aprehensor, sino el ocuparse que manipula y utiliza, el cual tiene su propio <conocimiento>\*\*. HEIDEGGER, MARTIN: *Ser y Tiempo*. Editorial Trotta, Madrid, 2009, p. 89.

<sup>2</sup> “Por el término *impresión* entiendo, pues, todas nuestras percepciones más vivas: cuando oímos, vemos, sentimos, amamos, odiamos, deseamos o queremos. Las impresiones se distinguen de las *ideas* (*pensamientos*), que son las percepciones menos vivas, de las cuales tenemos conciencia, cuando reflejamos sobre cualquiera de las sensaciones o de los movimientos relacionados arriba [...] A simple vista, nada puede parecer más ilimitado que el *pensamiento* humano, que no solamente escapa a toda autoridad y a todo poder del hombre, pero que tampoco siempre es reprimido dentro de los límites de la naturaleza y de la realidad”. Traducción del autor. HUME, David: *Investigação Acerca do Entendimento Humano* [en línea] ALEX, Anoar (trad.): 1748. Edição Acrópolis [25 de junio 2013]. P. 10.  
Disponible en internet: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>

<sup>3</sup>“La imaginación material resulta del compromiso del cuerpo con la concreción de las cosas. El poeta de las manos, es el demiurgo en beneficio de las fuerzas felices. Los trabajadores de la ciudad científica, poblada por trabajadores colectivos de la investigación y de la demostración, se acercan a los operarios de la ciudad poética, habitada por trabajadores solitarios de la celebración”. Traducción del autor. BACHELARD, GASTON : *L’Eau et les Rêves: Essai sur L’imagination de la Matière*. Corti, París, 1942, p. 66.

<sup>4</sup>“El *Dasein* es aquel ente que es caracterizado como ser-en-el-mundo. La vida humana no es un cierto sujeto que tenga que realizar algún artilugio para ingresar en el mundo. *Dasein* como ser-en-el-mundo significa: ser en el mundo de modo tal que este ser quieres decir: ir de trato (umgehen) con el mundo; perdurar (verweilen) donde (hei) él en el modo del llevar a cabo, el poner en obra, el despachar, pero también [en el modo] de la contemplación, la interrogación, el determinar que con-templa y compara”. HEIDEGGER, M.: Op. cit., p. 10.

<sup>5</sup>“Lo que singulariza la certeza intuitiva es, precisamente, que no se puede ser probada de un modo lógicamente convincente (discursivo), universalmente válido, sino que sólo puede ser vivida por el sujeto que intuye [...] Muchas de las objeciones que se presentan contra la intuición y el conocimiento intuitivo, se han originado porque quienes las proponen no distinguen adecuadamente entre lo que es la objetividad y lo que es la validez universal del conocimiento”. HESSEN, JOHAN: *Teoría del Conocimiento*. Universidad de Colonia, Colonia, 1925, p. 114.

<sup>6</sup>“La dimensión tácita, debemos partir del hecho de que "podemos saber más de lo que puedo decir". Él llamó a esta fase previa a la lógica de conocer como «conocimiento tácito». Traducción del autor. POLANYI, MICHAEL: *Thetacit dimension*. Anchor Books, New York, 1967.

<sup>7</sup>“Mucho se habrá ganado en el ámbito de la ciencia estética si alcanzamos no solo la comprensión lógica, sino la inmediata certeza intuitiva de que la evolución del arte está ligada a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*; del mismo modo que la reproducción de la vida depende de la dualidad de los sexos, coexistentes en medio de una lucha perpetua solo interrumpida ocasionalmente por treguas de reconciliación”. NIETZSCHE, FRIEDRICH: *El nacimiento de la tragedia – O helenismo y pesimismo*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 99.

<sup>8</sup>“¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas metonimias, antropomorfismos. En resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal”. NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Sobre la Verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Editorial Tecno, Madrid, 2010, pp. 13-14.

<sup>9</sup>“(...) el investigador construye su choza junto a la torre de la ciencia para que pueda servirle de ayuda y encontrar él mismo protección bajo este baluarte ya existente. De hecho necesita protección, puesto que existen fuerzas terrible que constantemente le amenazan y que oponen a la verdad científica <verdades> de un tipo completamente diferente con las diversas etiquetas”. *Ibíd.*, p. 34.

<sup>10</sup>“Si doy la definición de mamífero y a continuación, después de haber examinado a un camello, declaro: <he aquí un mamífero>, no cabe duda de que con ello se ha traído a la luz una nueva verdad, pero es de valor limitado; quiero decir; es antropomórfica de cabo a rabo y no contiene un solo punto que sea <verdadero en sí>, real y universal, prescindiendo de los hombres. [...] Su procedimiento consiste en tomar al hombre como medida de todas las cosas; pero entonces parte del error de creer que tiene estas cosas ante sí de manera inmediata, como objetos puros”. *Ibíd.*, p. 30.

<sup>11</sup>“Por ahora nos hemos detenido en lo *apolíneo* y su antagonista, lo *dionisiaco*, en cuanto encarnan poderes artísticos que, *sin la mediación del artista humano*, irrumpen del seno místico de la naturaleza, poderes en los cuales los instintos artísticos de esta naturaleza hallan satisfacción de un modo directo y sin rodeos: por un lado, como el mundo figurativo del sueño, cuya perfección está al margen de todo nivel intelectual o formación estética individual; por otro, como una realidad plenamente embriagada que, a su vez, no solo no se preocupa del individuo, sino que incluso persigue su aniquilamiento y liberación mediante un sentimiento de unidad

mística. [...] todo artista no es sino un <imitador>, y en verdad, lo es ya sea como artista onírico apolíneo, como artista de la embriagues dionisiaca o, en suma – como sucede, por ejemplo, en la tragedia griega”. NIETZSCHE, FRIEDRICH: *El nacimiento de la tragedia...* Op. cit., p.108.

IMAGEN: Foto del autor (Joao Wesley de Souza). **Ascensión**, Instalación con luz, 350 x 60 x 10 cm. Colegio de Arquitectos de Granada (COAG), 2013.

## BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, GASTON : *L'Eau et les Rêves: Essai sur L'imagination de la Matière*. Corti, París, 1942.
- HEIDEGGER, MARTIN: *Ser y tiempo*. Editorial Trotta, Madrid, 2009.
- HESSEN, JOHAN: *Teoría del Conocimiento*. Universidad de Colonia, Colonia, 1925.
- HUME, David: *Investigação Acerca do Entendimento Humano* [en línea] AIEX, Anoar (trad.): 1748. Edição Acrópolis [25 de junio 2013]. Disponible en internet: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>
- MICHAEL, POLANYI: *The tacit dimension*. Anchor Books, New York, 1967.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *El nacimiento de la tragedia – O helenismo y pesimismo*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Sobre la Verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Editorial Tecno, Madrid, 2010.

Artículo presentado en el I Congreso Internacional de Investigación y Docencia en la Creación Artística. Centro de Magisterio La Inmaculada, 5 y 6 de septiembre de 2013. Granada España.

Artículo publicado García-Sempere, P.; Tejada Romero, P. y Ruscica, A. (coords.) (2014). *Experiencias y propuestas de investigación y docencia en la creación artística*. Granada: Editorial Universidad de Granada. ISBN: 978-84-338-5665-4

## ESTAR AHÍ, ENTRE LO MODERNO Y LO CONTEMPORÁNEO

**Resumen:** *Estar ahí* (Da sein), es estar en el *trato* con el mundo y con los entendimientos culturales que insertan, un posible sujeto, que transita en un recorte temporal entre la modernidad y la actualidad contemporánea. Acercarlas principales circunstancias conceptuales y creencias ideológicas que nos llevaron a la condición de indigencia paradigmática en el contexto de la cultura visual contemporánea, es el objetivo que intentaremos explicitar en el recorrido de nuestras argumentaciones puntuales presentes en este texto. Estos tránsitos entre marcos distintos del conocimiento, intentaran sostener, en teoría, una advertencia al contemporáneo, una delimitación al uso y aplicación de los términos que se ubican entre una actitud moderna y contemporánea frente al arte. Para intentar abrir un amplio abanico de posibilidades interpretativas y relacionales, vamos a recorrer campos de contenidos que en muchos casos pueden ser vistos como antagónicos, pero como intentaremos demostrar, estos mismos, pueden establecer conexiones posibles en una red de estructuras que susciten las ideas de complejidad y de ponderaciones relativistas.

**Palabras claves:** Conceptos del arte, Teoría del arte, Arte Moderno, Arte Contemporáneo, Artes Visuales.

## BEING THERE, BETWEEN THE MODERN AND CONTEMPORARY

**Abstracts:** *Be there* (Da sein), is to be in dealing with the world and cultural understandings that insert, a possible subject, which transits on a temporal cut, between the modernity until the present time. Bring closer the main conceptual circumstances and ideological beliefs that led us to the condition of indigence paradigm, in the context of contemporary visual culture, is the objectification that tries to explain in the course of our specific arguments present in this text. These transits between different fields of knowledge, try to sustain, in theory, a warning to the contemporary, a delimitation of the use and application of the terms that are between a modern attitude and a contemporary way in front of the art. Trying to open a wide range of interpretative possibilities and a relational field, we go to walk thought the content areas, which in many cases, can be seen like antagonistic, but as we will try to demonstrate, they can establish possible connections in a network of structures that gives rise to the ideas of complexity and relativistic considers.

**Keywords:** Art Concepts. Art Theory, Modern Art, Contemporary Art, Visual Arts.

## Introducción.

En el ambiente cultural relativo al periodo histórico que hoy conocemos como “Contemporáneo”, donde estamos y vivimos, este texto plantea inicialmente, adentrarse de modo indirecto en las substancias que envolverían la noción que contiene este mismo término. Delante de la actual proliferación de imágenes, originadas por una cantidad aún más amplia y diversificada de medios expresivos mezclados, se torna muy difícil actualmente discernir con claridad lo que sería el arte contemporáneo. Esta dificultad estaría, en teoría, relacionada directamente con el contexto cultural ampliado<sup>1</sup> de toda la producción visual realizada, bajo lo que hoy nombramos de actividad artística. Tal hecho, podemos constatarlo frente a la actual pérdida de alcance de los paradigmas modernos, puesto que los mismos no contestan directamente, de modo eficaz, a la multitud visual y a los lenguajes mezclados de la actualidad. Acercar las principales circunstancias que nos llevaron a esta condición de indigencia paradigmática, es en verdad, el objetivo que intentaremos explicitar en el recorrido de nuestras argumentaciones. Estos tránsitos de conocimientos intentarían sostener, en teoría, una advertencia al contemporáneo, una delimitación al uso y aplicación de los términos que se ubican entre una actitud moderna y contemporánea frente al arte. Llamamos así la atención, hacia la condición relativista que encontramos nosotros ahora, la cual, sería esencialmente contraria al determinismo paradigmático, tan presente en el contexto de la cultura moderna. Para contestar a este reto inicial, estaremos caminando siempre, yendo y volviendo, atravesando entre algunos campos de conocimiento distintos, que muchas veces, nos puede parecer extraño al mundo del arte, pero al deambular por ellos, creemos estar buscando una respuesta más amplia sobre la cuestión planteada. Estaremos quizás de este modo, intentando crear una genealogía<sup>2</sup> de los términos en cuestión, otras posibilidades de comprensión del mismo problema, observado desde una multiplicidad de ángulos.

## Consideraciones preliminares sobre el sujeto moderno.

Una de las grandes utopías iluministas, en concreto, la que versa sobre el sujeto cartesiano<sup>3</sup> y consecuentemente moderno, está en la simplificación que concierne su entendimiento sobre la capacidad de solucionar “científicamente”, con el uso de proposiciones lógicas, una gran cantidad de incógnitas (fig.1), las cuales se pueden,

---

<sup>1</sup>En los últimos diez años cosas realmente sorprendentes han recibido la denominación de escultura: corredores estrechos con pantallas de TV al fondo; grandes fotografías documentando caminatas campestres; espejos dispuestos en ángulos inusitados en cuartos comunes; líneas provisionales trazadas en el desierto. Parece que ninguno de estos intentos, bastante heterogéneos, podría reivindicar la categoría de escultura. Esto es así, a no ser que el concepto de esta categoría pueda cambiarse en algo infinitamente maleable. Traducción del autor. KRAUSS, ROSALIND (1984). *Sculpture in the Expanded Field - Essays on Post Modern Culture*. Washington: Bay Press.

<sup>2</sup>La genealogía es la táctica que, a partir de la discursividad local de este modo descrita, activa saberes libertos de la sujeción que emergen de esta discursividad. Traducción del autor. FOUCAULT, MICHEL (1984). *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, p.173.

<sup>3</sup>El nacimiento del “individuo soberano”, entre el humanismo renacentista del siglo XVI y el iluminismo del siglo XVIII. Traducción del autor. HALL, STUART (1998). *A identidade cultural na posmodernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, p. 25.

en teoría, permear hechos que influenciarían en las relaciones naturales y humanas. Por la vía de una ideología basada “exclusivamente” en la racionalidad, y poseyendo el conocimiento sobre las matrices alfanuméricas que la matemática de entonces disponga, desde finales del siglo XIX hasta el inicio del siglo XX, a tal relación analógica se podría acceder por mero silogismo entre los distintos campos de la precisión matemática y de la proliferación de las cosas naturales. En teoría, si la matemática, con sus aparatos lógicos es capaz de acercar una infinita cantidad de incógnitas, entonces, silogísticamente hablando, la racionalidad contestaría eficazmente a la complejidad del mundo.

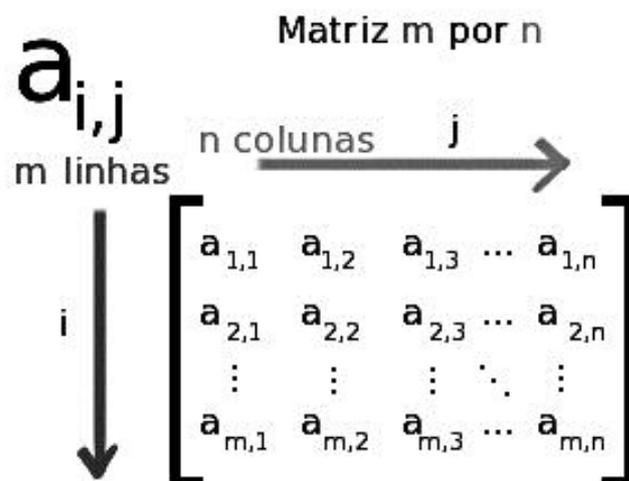


Figura 1. <http://www.pctoledo.com.br> (02 de abril de 2013).

Este fundamento matemático, lógico y exacto, indicaba una posibilidad imaginativa, pero no un hecho disponible en su desdoblamiento integral, en el tiempo donde el racionalismo desarrolló su noción general, puesto que tales cálculos, entre finales del siglo XIX e inicio del siglo XX, solamente fueron posibles por la aplicación de las entonces conocidas reglas de cálculo, de uso sabidamente moroso. De igual modo, ante esta limitación, se podría abstraer su posibilidad de desdoblamiento. En este sentido, Carl Marx, así mismo se adelanta, observando y comprendiendo la suficiencia en esta eminente “posibilidad” para conjeturar una proposición económica, social y cultural, que vislumbraba, en su tesis, reducir<sup>4</sup> las aflicciones humanas por el uso exclusivo de la razón, como parámetro regulador y creador de su ideología racionalista y niveladora.

El hecho que se constató a seguir, en la línea del tiempo histórico, fue que las infinitas variables que el universo natural y humano pueden suscitar, escapan del alcance reduccionista que esta ecuación, hasta entonces “simplista”, ofrece. En este

<sup>4</sup>Con frecuencia señala Nietzsche la simplificación artificial como un mecanismo principal de nuestro pensamiento (...) en este pasaje tan notable, de acuerdo con él que nosotros “vemos nuestra naturaleza infinitamente complicada en la forma de una simplificación” (...). NIETZSCHE, FRIEDRICH (2010). *Sobre la Verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Madrid: Editorial Tecno, pp. 94-95.

sentido, el racionalismo marxista como ideología de referencia de las naciones socialistas y, hasta cierto punto, paradigma modernista, se desmorona junto al muro de Berlín el 9 de noviembre de 1989, debido a su incapacidad de prever, y corresponder eficientemente, a toda diversidad de hechos y de variables que las relaciones socioeconómicas y culturales pueden producir y suscitar.

La pérdida de alcance funcional de esta proposición, que desplazó al hombre hacia el centro del mundo y marcó profundamente el nacimiento del sujeto moderno, termina por inviabilizar pragmáticamente, el sueño iluminista en el transcurso del siglo XX. En la contemporaneidad, tal intento podría ser redefinido sobre las bases del análisis del surgimiento de nuevos modelos matemáticos y de capacidades de cálculo. Hoy este sueño del racionalismo puede ser revisado, a través de la aplicación de la teoría de los fractales y de la actual diversidad de procesamientos computadorizados. A esta revisión diferenciadora, aparentemente posible en la actualidad, y sin pretender objetivamente revalidar, o no, el dicho sueño iluminista, retornaremos más adelante en este texto, pero antes vamos a analizar, como estos hechos sí se relacionan con el ámbito del arte.

### **La internalidad del arte moderno como reflejo del reduccionismo discursivo.**

Uno de los principales teóricos del arte moderno, Clement Greenberg, no nos permite dejar escapar una posibilidad de relación analógica, cuando consideramos que su noción de arte, se orienta hacia una “internalización” también reduccionista<sup>5</sup> que termina por reflejar directamente, su conexión con la ideología marxista. Al reducir su noción de pintura a la propia realidad material de la misma, su relación con su soporte, así como también, a las tensiones entre los campos de color, Greenberg establece una lectura del hecho artístico que tiene su fundamento planteado, hablándose en este caso de pintura, pero que alcanza otros medios expresivos con la misma profundidad. Este hecho, nos lleva a una comprensión del arte que se aleja del mundo, puesto que no lo representa más, orientándose solamente hacia las cuestiones internas de los propios lenguajes artísticos.

La pintura, así como todo el citado arte moderno, en términos generales, se vuelve hacia su realidad interna, o sea, cada medio expresivo se concentra en el esfuerzo de reconocimiento y delimitación de sus cuestiones fundamentales. Campos gramaticales contruidos terminan por establecer la demarcación territorial, el marco, el campo gramatical de cada lenguaje específico. En este contexto, la pintura, la escultura, el dibujo y otros medios expresivos, rompen con la función representacional de la imagen artística instaurada entre la Antigüedad y el Renacimiento. Partiéndose de esta comprensión, vista aquí como una ruptura con la representación, seguida de un compromiso progresivamente mayor con la “presentación” de las realidades interiores de cada lenguaje, tal posicionamiento acaba imponiéndose, más adelante, como el principal elemento del paradigma moderno, una vez que se encamina hacia un proceso creciente de internalización. Los medios expresivos, reducidos a la esencia de sus campos de conocimiento, se

---

<sup>5</sup>El arte moderno se caracteriza por una actitud reflexiva y autocrítica que intenta alejar de su ámbito todo aquello que no le pertenece, “exclusivamente” (...). Traducción del autor. GREENBERG, CLEMENT (1996). *Arte e Cultura - Ensaio Críticos*. São Paulo: Editora Ática, p. 10.

alejan paulatinamente del mundo, hasta entonces, visto como pulsión inicial y referente de las imágenes artísticas.

Al romper su enlace con la realidad, con el mundo y con todas sus posibles contaminaciones literarias tales como la simbología, la narrativa y consecuentemente, con el carácter alegórico de las imágenes artísticas, los medios expresivos del arte moderno, son reducidos a sus esencias irreductibles. Para el arte moderno, en su relación vertical, centrada en su fuerza paradigmática, nada queda sino un comportamiento volteado exclusivamente hacia sí mismo. De este modo, a través de esta compresión, tenemos ahora una definición clara del término que nombramos anteriormente como internalidad.

Considerando la verticalidad implícita en la ideología marxista, en lo que se refiere a las relaciones entre las masas y su cumbre deliberante, como pudimos verificar en las recientes crisis políticas de los países que participaban en el disuelto bloque socialista, podemos entonces, por analogía, afirmar que para el arte moderno y sus paradigmas, la correspondencia es verdadera. Sus fundamentos teóricos delimitan, clara e verticalmente, lo que es y lo que no es arte. Toda imagen artística que se inclina a investigar su internalidad lingüística, es arte moderno, y toda imagen que se aleja de este principio y que no logra este reto, sufre de contaminación literaria del mundo, pudiendo ser comprendida, como una imagen con fuerte característica del arte académico, en esta deducción, no es arte moderno. De este modo es posible decir precisamente, lo que es arte, desde que la imagen sometida al juicio crítico del especialista, atienda de modo absoluto y justo, a la reducción de un modelo ideológico previamente establecido y acordado.

### **El minimalismo como estertor de la experiencia del arte moderno.**

Al mencionar el paradigma moderno establecido, cabe recordar que esta convergencia terminológica, se encuentra en los textos de Clement Greenberg en la década de los sesenta, en los cuales podemos verificar las proposiciones que definirán el expresionismo abstracto de la escuela de Nueva York de los años sesenta. Esta proposición deductiva de Greenberg tiene sus presupuestos desenvueltos y distribuidos a lo largo del período histórico que tiene su inicio en el impresionismo del final del siglo XIX. En este sentido, cabrá también recordar que el suprematismo, visto aquí como resultado inmediato del constructivismo oriundo de la vanguardia rusa, es también, una idea de arte, orientada exclusivamente por la razón, que intenta también, en principio, reducir sus imágenes a sus cuestiones irreductibles y esenciales.

En cuanto al movimiento minimalista<sup>6</sup>, podríamos decir que él mismo es cercano, tanto geográfica como conceptualmente, al expresionismo abstracto y se desarrolla bajo la égida de una simplificación, también en dirección a las esencias formales,

---

<sup>6</sup>Entrar en los sistemas de estos trabajos (minimalistas) es precisamente entrar en un mundo sin centro, un mundo sin substituciones en parte alguna legitimado por las revelaciones de un tema transcendental. Esta es la fuerza de estos trabajos, su seriedad es su afirmación de modernidad. Traducción del autor. BATCHELOR, DAVID (1999). *Movimentos da arte moderna - Minimalismo*. Sao Paulo: Cosac & Naify Edições, p.70.

pero seguido de una actualización de procedimientos técnicos, donde los materiales originados por la industria común, contribuyen a una noción de desplazamiento, tanto de materiales como de conceptos. Desplazar materiales de la banalidad de lo cotidiano hacia el ambiente de la apreciación estética, nos remite, directamente, al desplazamiento del *ready made* dadaísta y del *object trouvé* surrealista. Todavía tales cambios, en este caso, no pretendían releer estas cuestiones ya históricas, pero si centrarse en las posibilidades de cambio que la industria y la tecnología disponían en ese momento, para hacer nuevas configuraciones artísticas que se decantaban por un declarado uso de materiales no tradicionales al uso artístico. Nuevos materiales no históricamente contaminados, o sea, materiales que no tenían en su carga semántica, sentidos que pudiesen añadir complejidades a la actitud minimalista, son claramente elegidos por atender a estas exigencias previas. De este modo, los minimalistas libraban sus configuraciones visuales de cualquier posibilidad de subjetivismo. Oriundo de la misma cuna que originó el expresionismo abstracto, el minimalismo respira y transpira el mismo aire, la misma substancia, en lo que se refiere a una experiencia radical del modernismo en el arte.

Serializar (fig.2), para los minimalistas, se trataba de un procedimiento advenido directamente del constructivismo que, en este momento, pretende indicar un énfasis donde la expresión de la unidad modular visual, cede parte de su potencia para un sistema visual, que también va se imponiendo en la misma proporción que el gesto serial se repite. El conocido “énfasis minimalista”, equivale entonces, a realizar una repetición de las unidades modulares, organizar un juego, aplicar una ecuación, donde la expresión de la unidad se reduce a medida que un sistema visual más totalizador surge. De este modo, serializar significaría reducir una configuración visual a su grado expresivo mínimo. Este énfasis, algo susurrado, buscaría una lectura de la imagen, orientada hacia la visibilidad de sus fundamentos irreductibles. Serializar en este sentido es una fórmula, una trampa, una estrategia para poner en evidencia, el silencio expresivo de las unidades visuales engolfadas por el ritmo dominante de las series minimalistas. Desde el punto de la mirada histórica, podríamos afirmar que tanto los minimalistas y los suprematistas del inicio del siglo XX, en lo que se refiere a la reducción esencial de las imágenes a sus fundamentos gramaticales del lenguaje, añadirán a la idea del sujeto cartesiano una experiencia extremadamente radical en el campo de las artes visuales.



Figura 2, Robert Smithson, Alogon 1, 1966, Denver Art Museum  
[http://www.robertsmithson.com/sculpture/plunge\\_280.htm](http://www.robertsmithson.com/sculpture/plunge_280.htm) (02 de abril de 2013).

En este sentido, tanto Malevich como los artistas del minimalismo, vivieron una experiencia estética que les llevaron al extremo de sus proposiciones iniciales, y este extremismo también convergiría hacia la misma cuestión límite. El desierto de expresión logrado por Malevich, un cuadrado blanco pintado sobre un fondo también blanco, equivale al desierto del “cubo blanco” que se tornó la galería minimalista en los años sesenta, y es, en el ámbito de esta finitud, de este *impasse* y de esta crisis, que la experiencia del arte moderno y del sujeto cartesiano, encuentran sus límites y son superados por otras formas de entendimiento y de actitudes delante del arte y del mundo.

### **Sobre el descentramiento del sujeto contemporáneo.**

La desertificación del “cubo blanco” en los años sesenta, una situación fronteriza, una declarada calle sin salida, hizo que un artista, entre los demás minimalistas, contestase a esta situación, con una actitud no menos inusitada y radical. Robert Smithson, al abandonar parcialmente el sistema del arte convencional, al cambiar la galería minimalista por los paisajes dispuestos en los grandes vacíos de la naturaleza del medio oeste norte americano, opera ahora directamente bajo la influencia del mundo, partiendo del ambiente, lejos de los espacios institucionalizados del arte y de la posibilidad de fruición por el público.

Al desplazarse hacia el propio paisaje, y trabajar directamente en él, al concebir sus configuraciones visuales, partiendo de la realidad material disponible en esta ubicación, Smithson establece una proposición conceptual para esta actitud. El concepto contenido en el término “*site specific*”<sup>7</sup>, es planteado para delimitar esta acción directa sobre el espacio natural y justificar su consecuente configuración visual producida en él. Como toda *tesis* permite inmediatamente su contrario, la *antítesis* para el *site specific* (*fig.3*), es el *nonsite* (*fig.4*), un concepto formulado para fundamentar nuevas configuraciones y viabilizar la fruición pública, a medida que, con su aplicación, retorna al sistema convencional del arte.



Figura 3. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Great Salt lake, Utah Black rock, salt crystals, earth, red algae, water, 3 x 15 x 1500 feet, Art © Estate of Robert Smithson/Licensed by VAGA, New York, NY [www.arnet.com](http://www.arnet.com) (02 de abril de 2013).

<sup>7</sup>Su concepto dialéctico entre el *site* (la fuente del material o el lugar de una alteración física de la tierra) y el *nonsite* (su paralelo, o representación en la galería). Traducción del autor. SHAPIRO, GARY (1995). *Earthwards -Robert Smithson and Art After Babel*. Berkeley: University of California Press, p. 02.

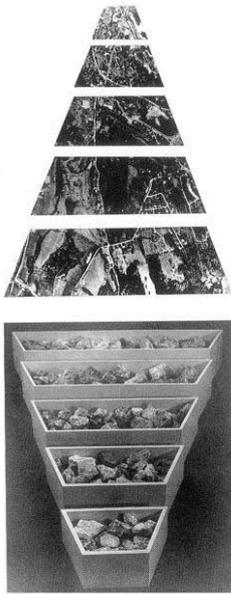


Figura 4. Robert Smithson, a nonsite Franklin new jersey1 [www.artinterfaces.free.fr](http://www.artinterfaces.free.fr) (03 de abril de 2013).

El *nonsite*, más allá de permitir nuevamente para Smithson una relación con el sistema del arte, hace uso declarado de medios expresivos “representacionales” tales como la fotografía y los mapas. El retorno del uso de un medio expresivo que prima por la precisión representacional, contradice y escapa a una cuestión que define, en términos, el arte moderno y su ya conocida internalidad. El uso de la fotografía por Smithson en su *nonsite*, más allá de contradecir un dicho de Greenberg, en cuanto a la imposibilidad representacional del arte moderno, nos trae de vuelta el mundo como índice implícito en la gramática del lenguaje fotográfico. De este modo, Smithson reconstruyó el puente demolido entre el arte moderno y la realidad del mundo, devolviéndonos, a través de este hilo reconstruido, todas las vicisitudes de lo mundano.

Las configuraciones visuales nacidas en la fricción entre los conceptos de *site specific* y de *nonsite*, pasan a sufrir inevitablemente, añadidos originados por las cargas semánticas implícitas en los materiales usados. Del mismo modo, las cargas de significación contenidas en el propio paisaje que abriga estas intervenciones, traen para el marco del arte, cosas, hasta entonces, alejadas de la misma. El arte ahora, después de Smithson, se conecta una vez más al mundo y está nuevamente impregnado de él.

Al reconstruir la conexión deshecha entre el arte y el mundo, por el paradigma internalizante del arte moderno, Robert Smithson, formuló conceptos que explican y anteceden al gesto artístico, reinaugura de esta forma, la relación entre el arte y la conceptualización apriorística, colaborando directamente con el descentramiento<sup>8</sup> y la muerte del hasta entonces dominante sujeto cartesiano y sus posibles modos

---

<sup>8</sup> Las viejas identidades, que por tanto tiempo estabilizaran el mundo social, están en declive, haciendo surgir nuevas identidades y fragmentando el individuo moderno, hasta aquí comprendido como un sujeto unificado. Traducción del autor. HALL, STUART (1998). *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, p. 07.

representacionales. En este momento histórico, la actitud de artistas como Smithson y Joseph Beuys, que del otro lado del océano, en Europa, también estaba reduciendo la distancia entre el arte y la vida, alargaran los horizontes del arte, abriendo espacio para el surgimiento del contemporáneo. Un nuevo contexto donde el descentramiento del sujeto y la ausencia de paradigmas, amplían la noción de arte hasta formar un amplio campo de posibilidades estéticas. Un nuevo lugar donde es posible la aparición de una multitud de medios expresivos híbridos que coexistan en una intensa red de cambios y flujos. En este nuevo lugar, sin paradigmas ni centro, es donde estamos ahora y lo llamamos contemporáneo.

## **6. Sobre la relación con el descentramiento cuántico.**

Volviendo a las cuestiones pertinentes, a la matemática moderna y contemporánea, también a sus diferencias substanciales, vamos a realizar ahora un análisis comparado para acercarnos a los posibles puntos de convergencia y de diferencias que relacionan el campo de las ideas con las actividades artísticas.

La física puede inicialmente ser comprendida como un área de conocimiento distinto al arte, una vez que su aparato básico es la lógica, la discursiva de la ciencia, en vez del conocimiento tácito que domina el hecho artístico, tan contrario en lo que se refiere, al método de concepción y abordaje de su objeto.

En el contexto relacional entre la Física y el Arte contemporáneo, extrañamente es permitida una relación formidable para aclarar el dicho *descentramiento* del sujeto contemporáneo, y también a la ausencia de paradigmas direccionales para la actividad artística. En los días actuales es posible, recurriendo a la física cuántica y sus nuevos conceptos, construir estos puentes de correspondencias.

Para adentrarnos en estas cuestiones, vamos inicialmente a recordar ahora el modelo atómico de Rutherford Bohr (fig.5). En este modelo reduccionista y simplificador los electrones ocupan posiciones definidas en las respectivas orbitas y en el centro se posicionan, puntualmente, los protones y neutrones formando el núcleo. Este modelo atómico relativo a concepción de la física moderna, hace uso de afirmaciones puntuales, en este caso, es común decir: aquí está el electrón, allí está el núcleo. Este modelo exprime gráficamente una simplificación que lleva consigo, también, una reducción conceptual sobre la constitución de la materia. Esta forma de abordaje y conceptualización simplificada que dominó la ciencia moderna y se fundamenta en afirmaciones y reducciones tales como *esto es, aquí está*. Rutherford, de un modo similar a Greenberg, hace uso de proposiciones afirmativas y de modelos conceptuales reducidos, extremadamente simplificados, para definir lo que es la materia y el arte. Debemos recordar aquí, el hecho de que en este momento histórico, no era posible al ojo humano ver esta estructura tan ínfima de la materia. No teníamos aún aparatos que nos permitieran esta experiencia.

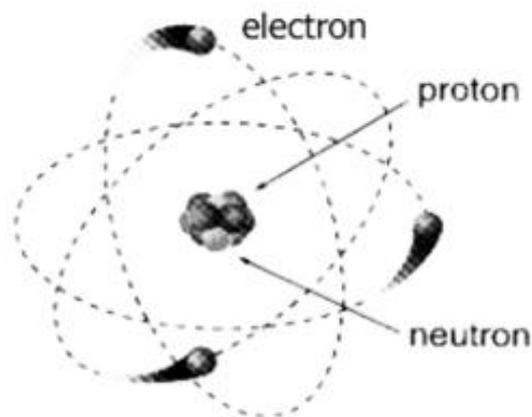


Figura 5. Modelo atómico de Rutherford Bohr. [www.yenniferylaciencia.blogspot.com](http://www.yenniferylaciencia.blogspot.com) (03 de abril de 2013)

El modelo de Rutherford Bohr, era una ficción<sup>9</sup>, una creación, una fábula del entendimiento humano, construida bajo el paraguas de la ciencia que permitió durante mucho tiempo manipular la materia en términos teóricos y prácticos, de ahí, su validación como hecho científico.

En este caso, encontramos una primera posibilidad de correspondencia entre la ciencia y el hecho artístico, puesto que en ambos los casos, sea en el arte con su conocimiento tácito, o en la ciencia con su discursiva racional, ambos campos de conocimiento hacen uso de ficciones iniciales para el desarrollo de sus intuiciones sobre el mundo. Concepciones abstractas que no corresponden exactamente a la realidad, modelos simplificadores de lo real, permiten así mismo, tocar una parte de lo mismo. En suma, aun siendo un razonamiento reduccionista, estas ideas garantizaran su validez por algún tiempo hasta que surgiese un modelo más cercano a lo que realmente puede ser la realidad.

Veamos ahora el modelo atómico propuesto para la misma materia, conforme a las recientes concepciones de la física cuántica (fig.6), que prima por el uso del término “probabilidad” en lugar de certezas deterministas. Las cosas de ahora en adelante se van a abandonar de las concepciones deterministas para hacer un uso más frecuente de terminologías relativistas. En vez de imaginar posiciones definidas y puntuales, líneas y puntos para las partículas elementales del átomo, la física cuántica hace uso del concepto de probabilidad para expresar una nube de

---

<sup>9</sup>(...) aquí ya reina el error, por aquí ya estamos imaginando entidades y unidades que no existen. Introducimos una línea media matemática en el movimiento absoluto y, en general, introducimos líneas y superficies en la base del intelecto, es decir, del error, el error se supone igualdad y constancia. Nuestra suposición de que hay cuerpos, superficies, líneas, es simplemente una consecuencia de nuestra suposición de que hay substancia y cosas y permanencia. Tan cierto como nuestros conceptos son invenciones, lo son también, sin duda, las construcciones de invenciones matemáticas. NIETZCHE, FRIEDRICH (2010). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Editorial Tecnos, p. 96.

posibilidades. Ahí reside una forma de abordaje sobre la materia que difiere en cualidad y profundidad sobre la noción moderna de las cosas, del arte y del mundo. Olvidando la afirmación “aquí está el electrón”, la física cuántica relativiza, “en esta amplia región, en esta nube de posibilidades hay una oportunidad entre tantos millones, de que el electrón esté allí”, o sea, una afirmación puntual es apenas una entre muchas otras posibilidades. Las cosas no exactamente lo “son” más, pero ahora “pueden serlo”. Este hecho, oriundo de la física, puede cambiar profundamente nuestra forma de relación con el real y con el arte no escapa de esta nueva condición.

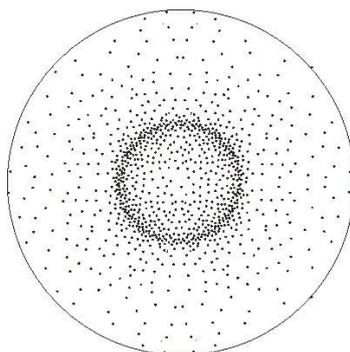


Figura 6. Modelo atómico cuántico, Schrödinger y Heisenberg, 1920.  
[www.jaimemarquez.wordpress.com](http://www.jaimemarquez.wordpress.com) (03 de abril de 2013).

Por analogía, podríamos decir que “el arte no es esto”, en la medida que los paradigmas modernizantes pierden su alcance, su validez para contestar a la realidad de la producción artística de la actualidad, pasando a la noción de que podría, en teoría, coexistir simultáneamente con diversas posibilidades de arte. Esta diversificación de las posibilidades del arte tiene su punto de partida en la superación de los conceptos de arte moderno de los años sesenta, como pudimos observar en Robert Smithson. El descentramiento del sujeto pos-moderno, es decir, contemporáneo, tiene su correspondencia inmediata con la apuesta de la mecánica cuántica en la diversificación de las posibilidades.

Del mismo modo que la ciencia, el arte contemporáneo en su relación análoga<sup>10</sup> no puede hacer uso ya de afirmaciones puntuales y paradigmáticas al definir lo que sería arte. En lugar de hacer uso del término “esto es”, ahora se pregunta sobre las diversas posibilidades de la experiencia artística. En este sentido, podríamos decir que “en el contexto cultural del contemporáneo, el arte y la ciencia encuentran su posibilidad de diálogo, a través de los respectivos descentramientos de la física y del sujeto moderno”.

---

<sup>10</sup>Estos artistas (cinéticos), no menos que los científicos, hacen modelos del universo. Sus modelos son propuestos intuitivamente, pero no son menos válidos como una forma de conocimiento. Un hilo de especulación cósmica puede ser seguido en los trabajos de muchos artistas entre los años 20 e 80. Traducción del autor. BRETT, GUY (200). *Force Fields: Phases of the Kinetic*. Barcelona: MAC.BA, p.10.

## La matemática contemporánea y la dialéctica.

La clásica dicotomía entre el sujeto y el objeto vienen siendo, desde la antigüedad, la fórmula occidental para la relación entre el hombre y la naturaleza. La estructura dialéctica que separa la *tesis* en oposición a la *antítesis*, viene siendo usada como un instrumento regular de construcción de conocimiento. De modo similar al símbolo del Tao (fig. 7), la teoría del caos desarrollada dentro del ambiente de la matemática contemporánea, concretamente, de una nueva comprensión del caos basado en las substancias que las dimensiones fractales<sup>11</sup> cargan en sí, afirma que en sistemas aparentemente regulares pueden ser verificadas pequeñas variaciones caóticas.

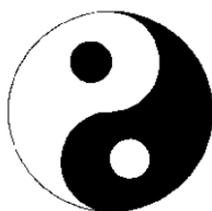


Figura 7. Yin y Yang. [www.nova-acropole.pt](http://www.nova-acropole.pt) (02 de abril de 2014).

Esta premisa también permite la formulación de su reverso, o sea, en sistemas aparentemente caóticos podemos identificar sutiles ordenaciones. Frente a esta información, se torna posible por silogismo, afirmar que hay orden en el caos y consecuentemente hay variaciones caóticas en sistemas aparentemente ordenados. Esta noción de correspondencia, acreditada por divagaciones imaginativas y silogísticas basadas en las dimensiones *fractales*, pueden suscitar una mejor comprensión de lo que estábamos acostumbrados a llamar de forma orgánica. Una dimensión geométrica, como principio intrínseco, que termina generando una configuración orgánica.

Considerando estas imágenes y sus respectivas implicaciones con conceptos de la matemática contemporánea, el conflicto entre *tesis* y *antítesis*, como fundamento de la estructura del concepto de dialéctica, podría ser entendido como una relación tautológica en caso de que sus complejidades pudiesen ser reducidas a sus equivalencias substanciales con las dimensiones *fractales* que hoy nos es posible comprender.

---

<sup>11</sup>El concepto de *Fractal* apareció en 1975 con la publicación de un ensayo titulado *Los objetos fractales*; forma, azar, y dimensión del francés de origen polaco Benoit Mandelbrot (...) el autor explica que ha inventado los neologismos sinónimos objeto *fractal* a partir del adjetivo latino *Fractus* (...) un conjunto cuya dimensión de Hausdorff es estrictamente mayor que su dimensión topológica (...). La dimensión fractal, en cambio, es una dimensión decimal (...). Una de las características de los fractales es la autosimilitud; es decir, que mantienen la misma figura al aumentar o reducir la escala. COBALÁN, FERNANDO (2010). *La proporción áurea*. Navarra: Editec, p.136.

Más allá de esta primera analogía, podríamos imaginar que toda expresión formal de la naturaleza contiene, en sí, a través de una multitud de dimensiones fractales disponibles, un sistema sutil de ordenación que habita la internalidad de cada forma que, hasta entonces, nombrábamos como orgánicas. Una vez que comprendemos que los sistemas ordenados no son tan exactos y que las ordenaciones caóticas no son tan desordenadas, el contexto cultural contemporáneo donde están las matemáticas, el arte y la filosofía, se amplía aún más. Este campo ampliado para ser investigado es, seguramente, algo mucho mayor de lo que la modernidad nos puede ofrecer, con sus modos de abordaje reductivos sobre la complejidad del mundo.

Toda esta policromía conceptual, entre las matemáticas, el arte y la filosofía, actualmente es posible y se presenta en el escenario cultural para introducir otra forma de problematizar y comprender el contexto donde también estamos insertos y vivimos.

Una única certeza que sobrevive a todo esto es que no hay más espacio para últimas palabras. Las verdades deterministas del pasado no contestan de modo suficiente para acercarnos a la complejidad del mundo y del hombre como realmente pueden ser. Lo que nos resta es la posibilidad de descubrir este nuevo mundo de amplias posibilidades, que recibimos como herencia, sobre los escombros de las certezas modernas.

### **Advertencia.**

El hecho que pretendemos enfatizar con todos estos ejemplos matemáticos de la actualidad, con todo este tránsito entre campos de conocimientos tan distintos, es la similitud entre las concepciones modernistas y sus sistemas de reducciones simplificadores. Reconocemos que estos sistemas son inteligibles a primera vista, pero también sabemos que no contestan con suficiencia a la amplitud de lo real. El sueño de solucionar la complejidad del mundo con estructuras “reducidas” al rigor geométrico de la geometría euclidiana y de la matemática moderna, no es suficiente. Tendríamos que seguir soñando un poco más, tendríamos que buscar nuevas ficciones, nuevos conceptos, para intentar una relación menos dominante y más amistosa con una gran diversidad de mundos del contemporáneo, sea el humano, sea el real, sea el del arte o del conocimiento.

Deberíamos aún mencionar la similitud entre configuraciones, aparentemente orgánicas y descentralizadas del caos paradigmático del contemporáneo, que cargan en sí mismas, sistemas sutiles de ordenaciones que se explican a través de las dimensiones fractales de la matemática actual. Estas formulaciones lógicas, son relativas a cada imagen como representación de las mismas. Las formas orgánicas y caóticas, hoy a través de aceleraciones gráficas computadorizadas, pueden ser relacionadas con su dimensión fractal generadora. No hay más misterios, vivimos en un estado de conciencia. Todo es posible de conocer.

La dispersión, aparentemente generalizada, de la experiencia estética del contemporáneo, reconocida a través de su nítido descentramiento, carga consigo el germen de la modernidad en su interior constitutivo. Lo que vemos hoy es la misma cosa configurada con un grado mayor de libertad de expresión. El contemporáneo

puede ser bien comprendido y mejor absorbido, si pudiéramos imaginarlo como una modernidad que trascendió su simplificación primera. En otras palabras, el propio arte contemporáneo cargado de las muchas diferencias adquiridas a lo largo del tiempo, el hecho artístico inscrito en la actualidad, no logra rechazar totalmente, las impresiones grabadas en el nuestro imaginario por la experiencia del arte moderno.

La complejidad orgánica contiene, embutida en su forma, algo inteligible que define como su estructura molecular se organiza. Una dimensión fractal que, en última instancia, aún hace uso de la geometría reduccionista de Euclides es un hecho inolvidable. Así, podemos decir que el contemporáneo ya nace contaminado, cargando en su interior el germen de lo moderno. El pasado puede ser superado, pero no se va totalmente, algo sigue, algo es arrastrado hacia el presente donde estamos.

Para afirmar hoy “esto es arte”, solamente sería posible si pudiésemos aproximarnos lo suficiente a la imagen para ser analizada con tal punto de detalle y de contextualización que, en esta aproximación, adquiriésemos agudeza suficiente para reconocer estas minucias que las imágenes generadas en el contexto del contemporáneo presentan. Sin la profundidad de los ínfimos detalles, “esto es arte” no puede serlo, si nuestra comprensión sobre la imagen procura aún sustentarse en reducciones obtusas. “Esto es arte”, aún puede serlo, desde que la imagen, sujeta al discernimiento estético, sea mirada desde tan cerca que tal proximidad nos permita contemplar su conformación compleja.

João Wesley de Souza,

Profesor Adjunto en la Universidade Federal do Espírito Santo, UFES, Brasil.  
Doctorando en Artes por la Universidad de Granada y becario de la CAPES / Brasil  
[joaowesley@uol.com.br](mailto:joaowesley@uol.com.br)

Artículo presentado en Poéticas da Criação - Seminário Ibero-Americano Sobre o Processo de Criação. Vitória, Brasil. 7 de dezembro de 2013.

Artículo publicado en CIRILO, José. GIL, Fernanda, Garcia. GRANDO Ângela. Org. (2013) *Artistas, Autoria e as Práticas Colaborativas / Poéticas da Criação 2013*. São Paulo: Intermeios.

**Título: Simulacro e jurisprudência – Sobre o desejo de normose frente aos subterfúgios da criação.**

**Resumo:**

Investigar algumas questões conceituais, pertinentes ao percurso de entronização de uma hipotética obra de arte que concorrem dentro do seu processo de criação e reconhecimento, e ainda, envolvendo os vestígios e as contaminações oriundas desta experiência, que atingem seu autor, constitui o objeto deste artigo.

**Palavras chave:** Arte e filosofia, Arte e sistema de arte, Arte e processo de criação.

**Title: Simulacrum and jurisprudence - About the normosis' desire to face the subterfuge of creation.**

**Abstract:**

Investigate some conceptual issues, relevant to the route enthronement of a hypothetical artwork that competes within their process of creation and recognition, and also involving the traces and contamination derived from this experience that affect its author, are the subject of this paper.

**Keywords:** Art and philosophy, Art and the art system, Art and creative process.

## **Simulacro e jurisprudência – Sobre o desejo de normose frente aos subterfúgios da criação.**

Deambular sobre algumas questões conceituais pertinentes a uma suposta proposição de obra de arte, que concorrem dentro do seu processo de criação e reconhecimento, e ainda, envolvendo os vestígios e as contaminações oriundas desta experiência que atingem inexoravelmente seu autor, constitui o objeto deste artigo. Definir os conceitos que interagem neste processo, levando às atitudes assumidas pelo autor, dentro deste transito, trata-se da intenção primeira deste texto, no sentido de delimitar um campo de conceituação que, em última instância, funcionará como referência para a construção e entendimento, sobre algum argumento que possa surgir neste percurso.

### **Para um desejo de aproximação com o sistema de arte**

Inicialmente, vamos orientar-nos em direção a referência dos *rastros* (Derrida, 1967) encontrados no processo de criação, vamos considerar algumas possíveis atitudes que o autor pode lançar mão para viabilizar sua circulação e interação, de fora para dentro, e com, o sistema de arte. Lembramos que o citado sistema de arte ao qual o autor busca se inserir é sempre delimitado pelo seu recorte geográfico experimental, cultural e temporal, ou seja, o seu *Umwelt* (Uexkull, 2009) possível. Tal política de aceitação, aqui traduzida como desejo de integração, necessariamente, tem que atravessar diagonalmente o âmbito do conceito de *Normose* (Weil, 2003). Perceptíveis mudanças de atitudes, câmbios de estratégia que envolve reordenações conceituais e mudanças nos planos de trabalho que podem surgir em uma análise do percurso criativo de qualquer artista visual militante, em relação ao seu sistema cultural mais imediato. Para ilustrar esta advertência apresentamos duas pinturas, figuras. 1 e 2, de uma pintora, já consagrada, da geração 80. Nota-se nas legendas destas imagens, uma perfeita integração, uma eficiente *normose* com o sistema de arte em vários dos seus níveis, tanto no que se refere a um importante colecionador quanto a uma conhecida instituição de arte.



Figura 1: Rio 40°, Cristina Canale, 1987. Óleo s/ tela, 200 x 300 cm. Coleção Marcantonio Vilaça. Imagem extraída de <http://www.nararoessler.com.br/disponiveis/cristina-canale> em 22 de setembro de 2013.



Figura 2: Com curadoria de Luiz Camillo Osório, Cristina Canale, mostra individual, Arredores e Rastros MAM - Rio de Janeiro. 21.06.2010. Imagem extraída de <http://www.nararoesler.com.br/noticias/cristina-canale-abre-mostra-individual-no-mam-rio-de-janeiro> em 22 de setembro de 2013.

### **Sobre a adaptabilidade do autor**

Considerando que qualquer processo de criação é antecedido por uma cultura instituída e historicada, e que se encontra inserido no gerúndio de sua contemporaneidade, com perspectivas a um futuro, vamos então, admitir e relacionar o conceito de *duração* (Bérgson, 1999) com as possíveis atitudes que ocorrem no ato de criação, no qual o autor pode fazer uso para garantir sua durabilidade dentro do sistema de arte. Esconder e fingir se, construir e reformular seus simulacros entendidos como arcabouço técnico e conceitual utilizados como uma política de sobrevivência dentro de um sistema cultural móvel e *descentralizado* (Hall, 2011), praticas aqui vistas como fundamentos comportamentais, admissíveis, quanto á necessidade de adaptação na relação entre o criador e o sistema cultural dominante, podem ser novamente interpretadas como elementos de eficiência relacional com o *Umwelt*. Ter uma atitude, ou varias outras cambiantes, é estar e sobreviver, durando no espaço físico e mental ao alcance da experiência do sujeito, no qual cada autor, uma vez inscrito, deve construir sua possível resposta, segundo suas possibilidades de recepção e interpretação, do lado de dentro desta bolha fenomenológica.

### **A imagem como resposta experimental**

Todo sujeito está condicionado a um *Umwelt*, ou a seu entorno. Seu alcance, melhor dizendo, aquilo que pode ser tocado e conhecido no *trato* (Heideger, 2009) com o mundo, dentro dos limites desta bolha biológico-fenomenológica, aqui se pode compreender, como uma biosfera cultural que determina e delimita as possibilidades hermenêuticas desta relação. O que o sujeito interpreta e exprime na forma de uma configuração visual, nos caso das artes visuais, nada mais é do que sua capacidade de resposta e entendimento sobre a realidade onde está inserido. Suas respostas visuais são,

portanto, suas configurações criadas neste encontro entre o sujeito e sua “realidade circundante”, admitidas como uma *fricção hermenêutica* (Gadamer, 1992), com o mundo. Simplificando, considerando estas premissas, podemos dizer que toda imagem criada, traz em si, e consigo os vestígios deste encontro entre o sujeito e seu ambiente biológico e cultural circundante. Ao relacionarmos estes rastros fenomenológicos com as imagens produzidas neste contexto, diga se neste *umwelt*, devemos considerar estes modos de recepção semiológicos, específicos de cada sujeito.

### **Da ficção ao fato**

Para investigar os contextos e estratégias onde se insere o desejo de reconhecimento sobre ato de criação ambicionado pelo autor, posto que a criação de configurações visuais, ainda pode ser vista como uma tentativa de comunicação, daí a necessidade de resposta pública sobre este ato, ou seja, para observarmos o âmbito de validação e reconhecimento da obra de arte, vamos percorrer e definir os conceitos e substâncias que estariam envolvidos neste processo que em última instância, constitui mais um campo de manobras onde o autor deve participar, com uma determinada eficiência, para que sua produção seja reconhecida ou ignorada. Neste momento vamos chamar a atenção sobre o aspecto *ficcional* (Vaihinger, 1925), da obra de arte em seu berço. No seu momento de criação a obra de arte pode ser admitida como uma *ficção livre*. Cada configuração visual criada pode ser uma especulação imaginativa, antes que a mesma, segundo seu êxito dentro do sistema cultural circundante, ultrapasse sua situação inicial de *ficção livre*, para atingir posteriormente a realidade em uma nova condição de coisa durável, ou fato visual. Este êxito, pode ser obtido através da sedimentação cultural conquistada pelas estratégias eficazes implementadas no processo de inserção pública da obra. Digamos aqui: o êxito do desejo de reconhecimento que autor espera da sua produção, a passagem da ficção ao fato cultural instituído, é diretamente proporcional à eficiência conquistada, na construção da narrativa contextual da sua imagem. Esta qualidade pode ser visível na própria obra como presença visual inserida no sistema dominante, ou reconhecível nas atitudes ou conceituações escritas do artista.

### **A estratégia da jurisprudência**

O uso de recursos históricos como um argumento de jurisprudência, poderia ser compreendido como outra possibilidade de validação e reconhecimento, desde que seja concebido dentro de um contexto neo-acadêmico, onde o autor tem, a princípio, uma relação estreitada com o conhecimento formal e institucional da arte. Lançar mão daquilo que já está sedimentado na cultura historicada, para que através de correspondências e relações silogísticas, se consiga introduzir substancialidade nas criações recentes, pode ser um recurso de eficaz baseado em exemplos e analógicos, uma vez que: aquilo que foi inicialmente concebido como uma ficção livre passe a condição de substância ativa, quando atinge a realidade, diga se, caso consiga atingir o sistema cultural, com força duradoura. A esta possibilidade de romper os limites do

Umwelt e atingir a realidade, chamuscos de eficiência da ficção, ou *ficção eficiente*, como definiu Vaihinger.

Lembramos que a imagem artística instituída, passa pelo mesmo processo de convenção social. Tudo se inicia como um absurdo ficcional, uma mentira, para adquirir, à medida que comprova sua eficiência, como função essencial para a continuação da vida, o status de verdade no final deste processo, como aponta Nietzsche em *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*. (Nietzsche, 2010). A imagem artística é eficiente e durável, quando é importante para a continuação da espécie, quando importa, em algum sentido, para o *sensus communis* (Kant, 1987). Daí, podemos compreender a dificuldade em definir aprioristicamente, o que é, ou o que pode ser arte, uma vez que, quem define esta qualidade é um acordo, prolongado no tempo, entre o senso comum e o poder cultural estabelecido. Quer dizer a estratégia da jurisprudência tem sua eficiência comprovada, quando um juízo positivo construído ao longo do tempo, advém de uma *normose* com âmbito do poder da crítica institucionalizada. Considerando isto, resta ao criador também ser um bom jogador neste campo de sutilezas, para que sua produção ganhe importância, visibilidade e duração. Neste caso, nos parece que o artista deve saber interagir, tanto com a crítica institucional quanto com o senso comum. Não podemos esquecer que os teóricos, mesmo considerando sua quantidade numérica reduzida, também fazem parte e integram-se ao senso comum e também podem nutrir-se de uma relação intuitiva com ele.

### **Considerações finais**

Na adversidade vivemos, simulamos, interpretamos e narramos imagens, as múltiplas bifurcações de caminhos e possibilidades que o contexto cultural nos oferece, exige atualmente que o artista, mais do que saber fazer coisas com as mãos, também saiba tomar atitude. Para esta permanente condição em que se encontra o autor, um desejo de *normose* frente aos subterfúgios que envolvem o processo de criação da obra de arte, a princípio, nos parece ser até agora, a única atitude possível. A *normose* sempre vai exigir estratégias eficazes de dissimulação e de busca de referências já cristalizadas na cultura. Porém não podemos esquecer que a *normose*, em sua própria estrutura conceitual, sofre inevitavelmente da enfermidade anacrônica em terminar mantendo as coisas onde sempre estiveram, uma vez que corrobora, concordando sempre, com o já instituído. Neste caso, usar estratégias de *normose* implica em andar de par com o conservadorismo, uma atitude estranha à transgressão, gesto tão necessário para reinventar artisticamente as coisas. Fazer uso deste comportamento, desta inclinação à *docilidade* (Foucault, 1979), pode ser uma indicação fácil, o caminho natural que o poder central do sistema de arte instituído aponta e demanda, mas como podemos observar na própria história da arte, o impressionismo, assim como outros movimentos que realizaram profundas mudanças no conceito de arte, em seus momentos específicos, não tinha nenhuma concordância com as verdades instituídas pelo sistema vigente.

Em vez de atuar segundo as normas do jogo oficial, os impressionistas, assim como outros possíveis exemplos paralelos, criavam novos jogos que exigiam a reformulação das normas vigentes, desestruturando o que se conhecia como arte, até então.



Figura 3



Figura 4

Figuras 3 e 4: Sapo sopa e Frog soup, Jorge Duarte, 1999. Vinilica sobre madeira, 30 x 45 cm cada, Coleção do artista.

Podemos observar nas pinturas de Jorge Duarte, outro pintor da “Geração 80” (Fig. 3 e 4) como um exemplo de “*anormose*”. Uma atitude antítese da *normose*, também pode relacionar com o sistema mercadológico e educacional da arte, mas sempre de modo discordante e complexo. Considerando que estas pinturas que apresentamos existiram, entre um antes e depois, de uma interação com seu professor no Mestrado de Linguagens Visuais na EBA UFRJ, podemos dizer que este pintor caminha no sentido contrário a um desejo de *normose*, tanto em relação ao ensino quanto ao sistema de arte de um modo geral, fato que não impede em última instância, apesar de certa dificuldade relacional, que seus trabalhos sejam reconhecidos ao longo do tempo. De volta ao exemplo histórico que suscita esta atitude, poderia dizer que: todos criadores envolvidos com as grandes mudanças no conceito de arte, estavam essencialmente no caminho contrário, na contramão do fluxo. Em vez de optarem pela docilidade entranhável como estratégia de penetração e reconhecimento, eles apostaram na “*anormose*” como meio de ampliação de seus horizontes experimentais e estéticos. Fica aqui outra possibilidade de atuação, outro caminho a percorrer dentro do sistema de arte.

Joao Wesley de Souza setembro de 2013

## Referencias Bibliográficas

- BERGSON, HENRY. *Matéria e memória*. Martins Fontes, São Paulo, 1999.
- DERRIDA, JACQUES. *De la Gramatologie. Collection Critique*, Paris, 1967.
- FOUCAULT, MICHEL. *Microfísica do poder*. Graal, Rio de Janeiro, 1979.
- GADAMER. H.G. *Verdad y Método*. Ediciones Sígame, Salamanca, 1993.
- HALL, STUART. *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A editora, Rio de Janeiro, 1998.
- HEIDEGGER, MARTIN. *Ser y Tiempo*. Editorial Trota, Madrid, 2009.
- KANT, INMANUEL. *The critic of judgement*. Hackett Publishing Company, Indianópolis, 1987.
- NIETZCHE FRIEDRICH. *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*. Editorial Tecnos, Madrid, 2010.
- UEXKULL, JAKOB VON. *Theoretical Biology*. Hardcourt, Brace&Company. INC, New York, 1926.
- VAIHINGER, HANS. *The philosophy of "as if"*. Hardcourt, Brace&Company. INC, New York, 1925.
- WEIL, PIERRE. *A patologia da normalidade*. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 2011.

Artículo presentado en el III Congresso Internacional Matéria-Prima: Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário. Lisboa, Portugal FBAUL, 7 a 11 de julho 2014.

Artículo publicado en la Revista Matéria-Prima nº 3. Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário. Janeiro-junho 2014, semestral ISSN 2182-9756/e-ISSN 21829829 CIEBA - FBAUL

## **Algunos argumentos metodológicos para los hijos de la Gama.**

### **Prospección y construcción poética.**

**Resumen:** *Transitando entre dos marcos distintos que abrigan medios de conocer antagónicos, la forma tácita y la discursiva, este texto busca explicitar estas diferencias terminológicas, definiéndolas con antelación, a través del apoyo de la filosofía. Tal hecho constituye el preámbulo hacia una intención de proposición metodológica, indicada a la enseñanza del arte, del rango secundario por delante.*

**Palabras clave:** *Metodología Prospectiva, Arte y Filosofía.*

**Title:** *Some methodological arguments to the children of the Gama - Prospecting and poetic construction.*

**Abstract:** *Moving between two different fields which harbors antagonistic forms of knowledge, the tacit and the discursive ways, this text seeks to explain these terminologies, defining before these differences, through the support of the philosophy. These facts establish the preamble to an intention to a methodological proposition, indicated to the teaching of art, from the secondary level ahead.*

**Keywords:** *Prospecting Methodology, Art and Philosophy.*

## **Introducción.**

Felices deben ser los hijos de la Gama<sup>1</sup>, una vez que, solamente como frutos de esta vieja y olvidada fiesta pagana, pueden ser ellos, hijos de todos los padres y de todas las madres. Hacer arte es ser sujeto del mundo, disfrutando sin límites de las más diversas formas de interpretar su entorno a través de imágenes.

---

<sup>1</sup> El gamo reino, festividad de la tradición celta con fecha en 31 de octubre, también conocida como hoguera de Beltane.

Consideraríamos que tanto los profesores cuanto sus alumnos lo son: un diseño individualizado de su propia burbuja fenomenológica (*Umwelt*)<sup>2</sup>, sus imaginaciones o modos de entendimiento de la realidad circundante, serían una respuesta, al modo de recepción específico de cada sujeto, a un mismo objeto-mundo. Tal concepción podemos observar cuando Oscar Castro García escribe en *Jakob von Uexküll. El concepto de Umwelt y el origen de la biosemiótica*. (2009: 89):“(…) Un *Umwelt* que es propio de cada organismo, y que constituye el mundo subjetivo del cual extrae significación respecto a la conectividad entre los signos locales y los signos de dirección que constituyen el espacio, y los “signos-momento” que constituyen el tiempo.” Aun objetivando comprendernos, un poco mejor este, estar-ahí-en-el-mundo, relacionado con un estar dentro de esta burbuja fenomenológica, o *Umwelt*, veamos como Martin Heidegger presenta el concepto, *ser-ahí* (*Da sein*), en su conferencia “*El Concepto de Tiempo*”, (1924):

*El ser-ahí, entendido como ser-en-el-mundo, significa ser de tal manera en el mundo que este ser implica manejarse en el mundo; demorarse a manera de un ejecutar, de un realizar y llevar a cabo,(…) El ser-en-el-mundo está caracterizado como un “cuidar” (trato).*

Heidegger (1924: 10).

Podemos decir que tanto el *Umwelt*, el *ser ahí*, cuanto el *trato*, son conceptos que confluyen para el sentido de poner siempre, el sujeto, en el medio de una intermediación de experiencia, para entonces, de dentro de esta ubicación, desarrollar un saber empírico. Hacia a esto, necesitamos de profesores que puedan extraer conocimientos de esta situación relacional, habilitando sus alumnos a identificar conceptos, imaginaciones y posibilidades artísticas, aquí comprendidos como fenómenos que surgen en esta experiencia.

Haremos algunas consideraciones sobre los alumnos que se presentan a los profesores, en una clase cotidiana. En este caso, no desconsideramos, aquellos estudiantes insertados en la primera infancia, salvo algunos prodigios, porque en su poca edad, aun no tuvieron como acumular una producción de imágenes significativa en

---

<sup>2</sup> Recordamos aquí la definición de este término cuando escribe Oscar Castro García en “*Jakob von Uexküll. El concepto de Umwelt y el origen de la biosemiótica*” (2009: 89), “(…) burbuja de jabón” individual que da sentido al “mundo externo del sujeto” (*Umwelt*) y a su “mundo interno” (*Innenwelt*) que conecta con el entorno (*Umgebung*), un *Umwelt* que es propio de cada organismo, (…).

cantidad, puesto que, es sobre este acumulo de obras o ensayos visuales, que se fundamenta nuestra propuesta metodológica, o sea, busquemos un método para ser aplicado de la enseñanza secundaria a delante.

### **El Arte como una forma de conocimiento.**

*“(...) El conocimiento tácito es en primer lugar como una forma de saber más allá de lo que se puede decir”.* Michel Polanyi (1983: 17). Antes de todo, deberíamos considerar este alumno que llega a nosotros, con un buen volumen de imágenes, no es simplemente una hoja en blanco, al revés, tiene algo que no sabe decir, pero siente que lo tiene. Tal saber, tiene la forma y modo de un conocimiento empírico. Veamos como comenta Immanuel Kant en *“Crítica de la razón pura”* (2012), sobre esta calidad del conocimiento:

*“La experiencia es un conocimiento empírico, es decir un conocimiento que determina un objeto por percepciones. Es pues una síntesis de las percepciones, que no está contenida en ella misma en la percepción, sino que contiene la unidad sintética del múltiple de la percepción en una conciencia”*

Kant (2012. 100).

Las sensaciones se pueden organizar, *a posteriori*, en percepciones y estas, por su vez, también pueden recomponerse nuevamente y formar conceptos e ideas. Es decir el conocimiento empírico, estaría en el final de un proceso mental que tiene su origen en las sensaciones. O sea, todo empieza con la experiencia que tiene el cuerpo del sujeto, como soporte y fuente de este saber. En este caso, podemos decir que nuestro alumno en cuestión, posee algo que no logra expresar. Veamos como apunta esta dificultad, Johannes Hessen en su *“Teoría del Conocimiento”* (1925):

*“Lo que singulariza la certeza intuitiva es, precisamente, que no se puede ser probada de un modo lógicamente convincente (discursivo), universalmente válido, sino que sólo puede ser vivida por el sujeto que intuye”*

Hessen (1925. 114).

Este argumento que presenta el conocimiento empírico como una forma específica de acceder a las ideas, podría nos autorizar a decir que: El arte es, entre varios modos de conocer, una forma específica de conocimiento, que tanto hace uso de la intuición práctica, cuando necesita de los medios de racionalización para su

entendimiento y transmisión. De hecho, comprendemos entonces, la necesidad de una metodología adecuada que lleve en cuenta, esta cualidad del hacer artístico.

### **La academia del arte y el sistema discursivo.**

La ausencia de la forma discursiva presente en la narrativa de los artistas, en la mayoría de las veces, es usada como argumento incuestionable, para alejar el arte y los artistas, de las temáticas consideradas “serias” y relevantes dentro del marco académico. Veamos como escribe Michael Polanyi en “*The Tacit Dimension*” (1966), sobre cómo la verbalización del hecho artístico, puede ser incomprensible al modo discursivo:

*“(…) sin embargo, los significados son los productos informales de una integración tácita en la cual, un punto de vista incorporado proviene de las pistas subjetivas para un todo (….)Para un intelecto incorpóreo, que no tiene experiencia con el dolor, o lujuria, o confort, las palabras de los lenguajes más naturales podrían ser incompresibles”<sup>3</sup>.*

Polanyi (1966. 14).

Sin embargo, es comprensible que todo que escapa a este formato tan usual en la academia y en las dichas “ciencias”, sueñe incomprensible. Veamos un ejemplo de esta dificultad, cuando Ludwig Wittgenstein escribe en su *Tractatus Logico-Philosophicus*, (1921), sobre el límite del lenguaje como expresión del pensamiento:

*“Todo el significado del libro puede resumirse en cierto modo en lo siguiente: Todo aquello que puede ser dicho, puede decirse con claridad: y de lo que no se puede hablar, mejor es callarse”.*

Wittgenstein (1921: 14).

Todo lo que no si puede decir, en términos de un sistema de lenguaje lógica, es lanzado al campo de la metafísica, o sea, mejor es callarse. Delante de tal juicio que aleja el Arte para una periferia del campo científico, donde reina absolutamente el sentido lógico-discursivo, el arte y todo lo que “no se puede decir”, sigue sufriendo una subvaloración de este juicio instituido y anacrónico. Todavía, hay un discurso contrario al que hemos citado hasta ahora. Veamos como Friedrich Nietzsche niega toda esta certeza lógico-científica escribiendo en: *Sobre la Verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. (2010):

---

<sup>3</sup> Traducción del autor.

“(…) el investigador construye su choza junto a la torre de la ciencia para que pueda servirle de ayuda y encontrar él mismo protección bajo este baluarte ya existente. De hecho necesita protección, puesto que existen fuerzas terribles que constantemente le amenazan y que oponen a la verdad científica “verdades” de un tipo completamente diferente con las diversas etiquetas”.

Nietzsche (2010: 34).

Toda esta lógica, atrapada a su correspondiente análogo, el sistema discursivo, así como las simplificaciones científicas sobre la complejidad de la realidad, son los fundamentos convincentes sobre los cuales se erigió *la torre de la ciencia*. La ciencia, así como todos los sistemas que instituyen las grandes verdades, no disfrutaban de una estabilidad absoluta. Para reafirmar esta debilidad de los medios científicos de creación de estas certezas, frente a la complejidad del mundo, no podemos evitar de recórrenos, más una vez, a Friedrich Nietzsche en *ibídem*, (2010):

“¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas metonimias, antropomorfismos. En resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes”.

Nietzsche (2010: 13).

Después de darnos cuenta de estas falsedades ¿que serían entonces las verdades y certezas científicas? Cuando empezamos a hacer estas preguntas, en este momento, estamos listos para buscarnos una metodología que venga a proporcionar alguno alivio para el arte en el ámbito académico. Vayamos al grano.

### **Para una metodología de convivencia responsable.**

El arte es dual, tanto puede hacer uso de la intuición cuanto también puede lanzar mano a estructuras racionales para ordenar sus *Campos de Imaginación Material*<sup>4</sup>. El arte carga dentro de su propia naturaleza estas dos calidades distintas. Cabría entonces a una nueva proposición metodológica hacia la enseñanza del arte, establecer un discernimiento sobre estas actitudes. Distinguir con exactitud, el tiempo de la libertad creativa y el tiempo de la necesidad de ordenación discursiva, en teoría, debería permitir una circulación natural entre la intuición y la razón. En este caso, el sistema pedagógico de la escuela estaría sujeto a las necesidades específicas del alumno,

---

<sup>4</sup> Término oriundo del concepto de *Imaginación Material* de Bachelard.

y no al revés. Las escuelas establecen, a principio, su sistema y contenidos disciplinares, cabiendo al alumno, adaptar sus especificidades a este sistema nivelador que aplasta las diferencias individuales. Cabría entonces, a los profesores de arte, incorporar el personaje de *hijo de la gama*, hacia admitir este descentramiento, estableciendo un nuevo perfil, como sujetos demandadores y proponentes de diversos procesos educacionales simultáneos. En esta nueva e hipotética enseñanza de arte, los profesores no tendrían un programa general para todos los alumnos, pero sí, tendría que desarrollar un programa específico para cada uno de ellos. El sistema de encino dejaría de ser homogéneo para explorar cualitativamente, una heterogenia fragmentaria y diversificada.

Volviendo al conflicto entre la intuición y la razón, podríamos decir que sería sobre este tránsito dudoso, entre estos dos polos de conocimientos antagónicos, es que se encuentra, la substancia que habremos de tocar con nuestra propuesta metodológica. Sobre esta dualidad inherente a la dimensión del humano, vamos a observar lo que Friedrich Nietzsche escribe en *El nacimiento de la tragedia – O helenismo y pesimismo*. (2007):

*“Mucho se habrá ganado en el ámbito de la ciencia estética si alcanzamos no solo la comprensión lógica, sino la inmediata certeza intuitiva de que la evolución del arte está ligada a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco”*

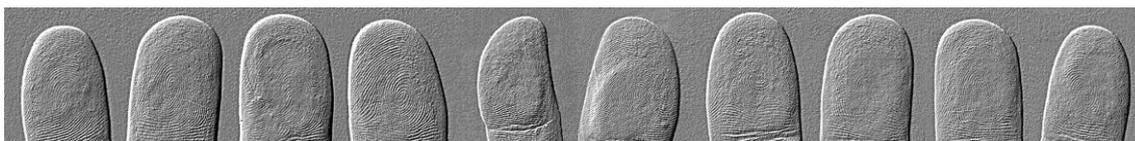
Nietzsche (2007: 99).

En este dilema, en elegir un mito u otro, sufren nuestros hipotéticos alumnos y profesores de arte. Observaremos entonces, lo que escribe Friedrich Nietzsche en *Ibídem*, (2007: 36): *“Hay periodos en los que el hombre racional y el hombre intuitivo caminan juntos; el uno angustiado ante la intuición, el otro mofándose de la abstracción; es tan irracional el ultimo como poco artístico el primero”*. Nietzsche habla de uno exagero de ambas las pretensiones, pues encontrar un método que contemple estas distinciones, no sería forzar una convivencia entre cosas que naturalmente no si mezclan. Pensamos a principio, en proponer una ponderación sobre “cuando” sería más adecuado y cómodo, para cada de una de estas cualidades, entrar en evidencia o no. Para esto deberíamos distinguir, a principio, estos referidos tiempos con sus necesidades específicas.

## **Prospección de sentidos hacia a la construcción de una inclinación poética.**

Para abrir una posibilidad de identificar los contenidos pre-existentes del alumno, su saber tácito, habremos de organizar un programa que contemple la analice e identificación de estas posibles sustancias. Tal hecho debería ocupar la fase inicial de nuestro nuevo *Programa disciplinar abierto*. A esta fase de analice, donde el profesor juntamente con los otros alumnos, serían el público oyente de un seminario, en lo cual, un alumno presenta su producción visual en el orden cronológico, nombraremos de *Prospección de Sentidos*. Tomando como referencia el concepto de *Imaginación Material* de Gastón Bachelard, donde podemos relacionar imágenes con las sustancias mitológicas fundamentales que permean el imaginario humano, tierra, fuego, agua y aire, observando las recurrencias formales y conceptuales que suscitan estos elementos, podríamos, en grupo, con la participación y aprobación del exponente, organizar los cuatros *Campos de Imaginación Material*. Ejecutada esta tarea prospectiva de nuestro programa, cada alumno tendría, al final, su producción visual situada, una cartografía de su territorio creativo, segundo el concepto de *Imaginación Material*.

## **La formación de los campos de imaginación material.**



Joao Wesley de Souza.2004.Cromlech. Escaneamiento digital, grabado. 3.5 x 18 cm

¿Cómo podríamos explorar otras posibilidades de organizar estos campos de Imaginación, más allá de los cuatro elementos propuestos por Bachelard? ¿Sería la posibilidad de considerarnos el *Umwelt* que involucra estos alumnos y profesores una de ellas? Podríamos, en teoría, investigar que materiales o condición material, presente en nuestro alrededor inmediato, puede significar en términos imaginativos, para cada determinado grupo de sujetos. Cada *Umwelt*, propio a cada grupo de sujetos, posibilitaría, en teoría, configuraciones distintas de los *Campos de Imaginación Material*. Hacer uso de estas posibilidades específicas de cada lugar, corresponde a

poder alumbrar con el conocimiento que el arte permite a través de su experiencia, estos fragmentos de la realidad, donde también, se insertan los sujetos en cuestión.

### **Proposición de parámetros conceptuales, teóricos y técnicos.**

¿Lo que podríamos hacer, en términos de dinámica de clase, con estos mapas-sujeto, o campos específicos de la *Imaginación Material* perteneciente a cada alumno? Quizá sea este el momento más adecuado para introducirnos algunas formalidades académicas, o algunos elementos indispensables y procedimientos habituales de la discursiva. Para hacer frente a esta posibilidad pedagógica, vamos a proponer algunos aparatos, o trampas teóricas<sup>5</sup>, para una posible confluencia de los citados campos imaginativos del alumno, objetivando direccionar estas substancias hacia a una precipitación material configurada en la realidad.

Considerando la palabra como concepto, podemos percibir que, un concepto en sí mismo, es algo vacío y que carece de la experiencia humana para hacer sentido. Necesitamos de una presencia material, lanzada en el mismo espacio donde, también se inserta el cuerpo del sujeto, para vincular este mismo sujeto, a la responsabilidad autoral de este hecho estético. Tal estrategia, conllevaría al alumno a la necesidad de desarrollar una narrativa sobre su obra, posicionarse con una argumentación propia, en defensa y sostenimiento de su trabajo. En este contexto, tendría que convivir “críticamente” con sus compañeros y profesores. Esta pedagogía permitiría una interacción crítica del alumno con su alrededor social inmediato. Esta práctica podría ser considerada un entrenamiento para la convivencia futura con el sistema de arte.

La formalización de los proyectos artísticos, o trampas teóricas, se caracterizan como falsedades ficcionales. Un proyecto como expresión del método discursivo, constituiría una ficción, o falsificación útil para la vida como apunta Hans Vaihinger en “*La voluntad de ilusión en Nietzsche*”. (2010):

“(…) Los juicios más falsos (entre los que se clasifican los juicios sintéticos a priori) son los más indispensables para nosotros;(…) sin una continua falsificación del mundo mediante el número, el hombre no puede vivir: La renuncia a los falsos juicios sería una renuncia a la vida.”

Vaihinger (2010: 69).

---

<sup>5</sup> Aquí las trampas teóricas corresponden a proyectos formalizados al modo académico, con delimitación del tema, introducción, plano de trabajo, presupuesto, desarrollo, conclusión y referencias bibliográficas.

Mirando sin restricciones este nuevo argumento, y visto que algunas falsedades pueden ser útiles a la vida, el proyecto como un plan ensayístico hacia algo, aún por venir, permite tocar la realidad, como recurso simplificador de ella. Un proyecto artístico puede hacer uso de las recurrencias formales, conceptuales, materiales y hasta mismo de técnicas, hacia su organización inicial. En este caso estaríamos haciendo, así como lo hacen los científicos. Lo que distingue nuestra faena de ellos, es que nosotros no ocultamos los datos tácitos, cuando presentamos nuestros resultados.

### **Sobre el apoyo cultural y bibliográfico al proyecto.**

En la “*análisis comparada*”<sup>6</sup> sobre las imágenes del sujeto, podríamos indicar en cual ámbito temporal y estético, se insertarían. Tal hecho sería el principio orientador sobre la construcción de la referencia bibliográfica del proyecto. No teníamos una bibliografía inicial para todos, la bibliografía se construye, a la medida de la necesidad que cada proceso artístico demanda. Siguiendo las mismas correspondencias estéticas el alumno podría también, relacionar a su proyecto, algunos artistas de cualquier recorte histórico, que estuviesen tratando de contenidos o temas similares.

### **Ha de ser breve el reinado del gamo.**

Debemos recordar que nada es permanente en un *Umwelt*, las cosas no lo son eternamente fijas, todo se mueve. En esta Metodología Prospectiva deberíamos educar nuestros alumno hacia superar a nosotros. Nuestra tarea y misión sería educar para la superación. La vida es llena de voluntad, el arte solamente es, más una expresión de esta fuerza.

Joao Wesley de Souza, mayo de 2014.

---

<sup>6</sup> La estética vista por las relaciones análogas entre diversos y distintos medios expresivos, podemos observar en Etienne Souriau. *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*.

## Referencias bibliográfica:

- CASTRO, G. O. (2009) *Jakob von Uëxkull - El concepto de Umwelt y el origen de la biosemiótica*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- HEIDEGGER, Martin. (2014) [1924]. *El Concepto de Tiempo*. Conferencia pronunciada ante la Sociedad Teológica de Marburgo, Alemania, julio de 1924, Traducción y notas de Pablo Oyarzun Robles. Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. [28 de abril de 2014].
- HESSEN, Johannes. (1925) *Teoría del Conocimiento*. Colonia: Universidad de Colonia.
- KANT, Immanuel. (2000) [1781] *Crítica a Razão Pura*. São Paulo: Nova Cultural.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2010) [1873] *Sobre la Verdad y Mentira en Sentido Extramoral*. Madrid: Editoriales Tecnos.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2007) *El nacimiento de la tragedia – O helenismo y pesimismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- POLANYI, Michael. (1983) *The tacit dimensión*. Gloucherter, Mass: Peter Smith.
- SOURIAU, Etienne. (1965) *La correspondencia de las artes: Elementos de estética comparada*. trad. de Margarita Nelken. México: FCE.
- VAIHINGER, Hans. (2010) *La Voluntad de Ilusión de Nietzsche*. Madrid: Editorial Tecnos.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (2014) [1922] *Tractatus Logico-Philosophicus*. Edición Electrónica de Escuela de Filosofía ARCIS. <http://www.philosophia.cl/.../Wittgenstein/Tractatus%20logico-philosophicus.pdf> [22 de febrero de 2014].

# BEYOND THE FIELDS OF MATERIAL IMAGINATION.

## ACTIVE TRACES AND NEW FICTIONAL BASES OF THE TRAVELLER SUBJECT IN ART

### Extended summary

**Delimitation of the research and methodology:** In this moment, we present the formal and conceptual precedents that led to the thesis. We define the research theme, we point and clarify some philosophical references that initially support our research illusion, we organize a proposal for a work plan and we propose a methodological base and an initial bibliography.

**The Fields of Material Imagination:** In the first chapter, we initially define the concept of Material Imagination, focused on some texts by Gastón Bachelard, who refers to the material elements that permeate the human imaginary. We immediately prove the organization of the *Fields of Material Imagination*, a conceptual unfolding developed for the organization of any artist's visual production, in thematic fields in which the *Material Imagination* occurs as a background of meaningful correspondence. To prove this possibility, we use the *Comparative Analysis* to research possible correspondences between examples of artistic images of the contemporary culture and the artistic production of the present author.

**Considerations about the Traveller Subject:** On the second chapter, we propose the construction of a specific definition of the term *Traveller Subject*. Such a fact aims to adequate to our research interests a proof of how the way the subject moves around along the physical space can carry different attitudes, acting as a conceptual reference for the images generated in these travelling movements. We immediately observe some possible behaviour profiles, ways and attitudes of artists on study trips, for a later production, presented as a result of this practice.

**The Art as a fictional fact:** In this third chapter, we research about the possibility of relating the artistic job to some fictional concepts proposed by Hans Vaihinger. We initially present different ways of the concept of fiction, just to prove immediately after a possibility of relationship between a proposed artistic project and its precipitation as a fact, *a posteriori*, in reality. Thus, we manage to prove the pass from the concept of Free Fiction –present on the artistic projects– to that of Efficient Fiction, when the fictional illusion included in the initial artistic acts manages to touch and endure in reality. We point out a possibility of a direct relationship between these concepts, their changes, the artistic projects and their formal consequences in the physical space.

**About the use of the public thing and the other way round:** Given that the previous chapter ends up with the problem of the public use of a private project, we develop chapter four, aiming to present a general frame to contextualize how the artist-subject can transit among these differences. We point here the proximity between the artistic fact and the political and social needs of each historical cut-off as the threshold of the presentation of the changes in these strategies, imposed by the transformations of the understanding of the use of the public space in the contemporary context.

**Prospection and poetic construction:** In this moment of the thesis, based upon the experience of its own path, in chapter five we present a proposal of methodological approach towards the teaching of the Art in the field of the Secondary and University Education. We point out and try to prove how the organization of the *Fields of Material Imagination* and the acknowledgement of the *Essay and Fictional* aspects of the artistic projects, when formalized in a methodological proposal, can help in the construction of new fictional bases for the elaboration of artistic projects focused on the individuality of each student-subject.

**Conclusion:** Since the presented methodological proposal is the theoretical content we obtained as a result of our research –and it still needs empirical prove– there are no definitive conclusions to understand we are in an open project, still under construction. What we will write in this moment are just some few conclusions and some final considerations, pointed as references for the future stage of practical research of the Prospection and Poetic Construction.

**Annexes:** The inclusion of annexes in the volume of this thesis happens because the documental files composing this item deal with documents and publications that were elaborated parallel to its time of structuration. The presence of these facts is necessary because their contents reflect, directly or subjectively, concepts and thematic fields that are also inserted or raised in the narration of the aforementioned thesis.

The contents of the annex are:

- An edition of 500 units in paper, as a catalogue, in colour, with 70 pages, published by the Universidad de Granada with ISBN 978-84-38-338-5544-2, in relation to an individual exhibition called “**Inmateriales**” carried out by the present author in the Corrala de Santiago in Granada [Spain] in May, 2013. This catalogue gathers images of the works made exclusively for that exhibition, as well as the presentation texts by Inmaculada López Vilches, Santiago Vera Cañizares and technical and theoretical comments by the present author. Two volumes of this publication were deposited in the Library of the Faculty of Fine Arts Alonso Cano, and the others were distributed among the audience.
- An article, “**El Nihilismo como punto de inflexión en el proceso de la enseñanza artística**”, presented on the I Congreso Anual de Investigadores en Arte, July, 2013, at the Universidad Politécnica de Valencia. Published in *ANIAV-DEFORMA Cultura Online*, 2013. ISSN 2254-2272.

- An article, **“Estar Ahí, entre lo Moderno y lo Contemporáneo”**, presented on the I Congreso Internacional de Investigación y Docencia en la Creación Artística, held in Centro de Magisterio Inmaculada, Granada [Spain], September, 2013. Published in *Experiencias y propuestas de investigación y docencia en la creación artística*, Granada Editorial Universidad de Granada, ISBN 978-84-338-5665-4.
- An article, **“Simulacro e jurisprudência – Sobre o desejo y Normose frente aos subterfúgios da criação”**. Presented on the I Seminário Ibero-Americano Sobre o Processo de Criação”, Vitoria (Brasil). December, 2013. Published in CIRILO, Jose. GIL, Fernanda Garcia. GRANDO, Ângela. (2013) *Artistas, Autoria e as Praticas Colaborativas / Poéticas da Criação*. São Paulo: Intermeios.
- An article, **“Algunos argumentos metodológicos para los hijos de la Gama – Prospección y Construcción Poética”**. Presented in the III Congreso Internacional Matéria-Prima: Praticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário. Lisbon (Portugal). July, 2014. Published in the journal *Revista Matéria-Prima nº 3*. Janeiro- Julho 2014. Semestral ISSN 2182-9756 / y ISSN 218229829 CIEBA – FBAUL.

**Extended summary in English**, as a necessary condition for the international mention of the thesis.

**Conclusion in English**, as a necessary condition for the international mention of the thesis.

## 6. CONCLUSION OR FINAL CONSIDERATIONS

After concluding the line of the thesis “Beyond the Fields of Material Imagination - Active traces and new fictional bases of the traveller subject in Art”, we could say that we are convinced of some aspects that orientate the context where the travelling subject is inserted in the art. When we observe the confrontation that a visual producer faces in front of the immanent indecision between the non-mentioned and discursive forms of knowledge, often and over the research time, such a look makes us capable to understand and accept a possibility of coexistence between these extremes. This possibility is specified when we organise a background shaped as a method that makes it possible to identify the different attitudes and concepts that raise in the precise path of every student, to build so *a posteriori* the project parameters that may orientate the path of the aforementioned subject in this field of acknowledged complexity. Such a means for coping with these problems, where both teachers and students of art are involved, ends up being defined as the Prospection and Poetic Construction. In fact, it is about a methodology under construction –since its practical application still requires verification– which theoretically tries to go through the immeasurable particularity of the subject, their intuitive knowledge, developed before their access to the Art Academy, to examine then a coexistent strategy in this frame.

To achieve this, we began to write this thesis by focusing on the visual particularity of the present author. Finally, we acknowledged that, as these images match the field of the more universal visual culture and its inherent concepts, such a conceptual and imaginative expansion ends up diluting the limits of this particularity, managing to completely penetrate in the frame of the collective and the universal. This understanding, made explicit along the thesis, and this pass from the private circle of the present author to the public sphere – where the other analogue subjects are inserted– constitutes the basis for our methodological proposal.

## 6.1 ABOUT AN INTENTION OF ABSENCE OF THE CONCLUSIVE TEXT

As initially proposed when delimiting the field of research, we do not here present a conclusive text, since we understand the thesis as a segment of something that goes beyond the formal limits.

We could say that a thesis has *duration* in time, coinciding with the definition that Henri Bergson offers us about this concept. That is to say, something that stays in the present exists with all its past and adds new sediments to each experience, being through this accumulation that allows us to live and to have illusions on future possibilities. A thesis, in the frame of the visual arts, could be considered as something close to the idea of a dynamic; an open process that would always be occurring, as a verb on its gerund form, acting as a process of identification instead of a fix identity, as Sigmund Freud points out. A thesis in the area of the human sciences bears with itself all the possible anthropomorphic failures. What we mean is that it is not something fixed as it changes in time, because in an analogous way to the process of identification, it lives new experiences and can turn into this continuous process. We understand that a thesis, or this one we have just written, would be the fulfilment of a necessary formality belonging to the academic frame that we admit, and we present it because we are also inserted in this area.

When understanding our research as a thesis associated to a research that intends to continue its expansion after the fulfilment of the academic formalities –so assuming that the experience that offers this text and that can, theoretically and intentionally, overcome the present limits *a posteriori*– we understand that we will have to present some spare comments in the shape of our final considerations instead of a conclusive text. Let us move on to them now.

## 6.2 ABOUT THE DICHOTOMY ART-SCIENCE

The many-sided area that at the beginning is presented as the main responsible one due to a polarization that adds uncertainty to the artistic walk of any subject, can be overcome with circumstantial considerations that define the proper time where every way of knowledge should prevail on the artistic making. To do that, it is necessary the formalization of a method, this is, **the conflict between the non-mentioned forms and the discursive ones present on the artistic discourse can be reduced, in case we use methodological parameters allowing us a clear distinction between the when and in what time; that would best fit each one of the attitudes on the subject, so making it easier for a third party to understand both the image and the artistic project presented.**

By observing the line of this thesis, it is possible to comprehend by analogy that everything that initially begins with divergence, may end up converging in due time. Once over-passed the frame of this dichotomy, it is left for us a possibility of confluence towards an idea of complexity. The making and thinking in the frame of art admits an unstable and oscillating transit among several forms and ways to know. **The art, according to its immanent necessities, to perform its poetic and interpretative inclinations of the world, is something that goes beyond the non-mentioned knowledge and beyond the scientific simplification: it is something that is already born in itself, full of complexity.** In any case, this impossibility of simplification reflects as well the richness and diversity of interpretations about the human knowledge. The art is not detached from this condition.

Judging these considerations, it is essential to find a methodology for the artistic project of the subject that contemplates several ways to know and understand, without definitively focusing in any of them as a unique determinant referent. In this sense, the method of *Prospection and Poetic Construction* that we achieve throughout this thesis, aims at working as an apparatus that obeys and answers these dichotomy circumstances.

### 6.3 ABOUT THE TRANSIT BETWEEN THE PARTICULAR AND THE UNIVERSAL

The uncertainty that threatens the possible attitudes of the artistic subject, somehow reflects a doubtful transit between its private circle and the public sphere in which the artistic subject themselves are inserted. Similar to the considerations about the dichotomy between art and science, it ends up with a notion of complexity, when we analyse how the subject moves among its particularisms and its possibilities of universalizing identifications; it also seems to us that they converge towards an idea of sense and direction. It could be expressed by saying that **in the artistic process where visual configurations are produced and, simultaneously, we think about them, everything that begins as focused on the term “I”, over time, can end up focusing its dialectical contrary; that is, the “I” ends up giving the opposite place, the “We”**. As can be observed and proved in the progress of the text of the aforementioned thesis, everything that at the beginning had started focusing the term “I”, this is, *“Me and my circumstances”*, is syllogistically focused in the direction of a dilution of itself, consequently, making room for the substitution of the “I” for “We”. The affirmation of the ego, when living and coexisting over time, gives its place to the one who participates with the others. This may be a natural condition of human maturity that is reflected in the way of the artistic making, when this has also time to live and mature.

## 6.4 THE THESIS AS AN AUTO-REFLEXIVE WAY AND ITS CONSEQUENCE

We usually think about many different aspects when listening to the term “thesis”, however, our text has been built up under the purpose of not going away from the non-mentioned contents the present author had previously managed, through his experience with the visual arts. This is, our starting point is the decision of making use of what the present author has learnt, of the empiric knowledge he had gathered when inserting himself in the field of the production and circulation of visual configurations. In fact, what we present as a thesis, could be at its best understood as a reflexive essay, where the present author access to other knowledge, result of the conceptual contents and aesthetic correspondences arisen from the very contemplation of their images. With courage to commit such an academic murder, we make allusion to what Arthur Schopenhauer writes in *The World as Will and Representation* (1988): “*The world is my representation*”. The production of artistic images led us to think about these images and, consequently, we considered more sensible writing about something that the present author had the chance to know empirically. **If “the world is my representation”, my images are the possible representations to know my view of the world, or to recognise my understanding of the world.**

For considering very risky to make again the mistake of developing a thesis that could end up reduced to an historical text, with no validity for the present author but that turns out to be a task we understand as proper of historians, we take courage to do something different. When we read José Ortega y Gasset’s words in *Meditations on Quixote* (1914): “*This is my and my circumstances, and if I do not save them, I will not be saved either (...)*”, we find in these words the echo we needed to boost what Schopenhauer had already provoked on us. We feel backed up enough to take the decision to write something focused on what we could really say, i.e. writing about something we really know as non-mentioned, as an honest exit for the dilemma to tell in the academic environment what could not be said.

With courage and daring, we have started our own challenge. What we managed with every step we made, with every chapter written, was the feeling that the validity of this fact was not acknowledged in the Academy. At the beginning, our thesis was meaningful to us, enabling us to a wider look upon ourselves and upon the surrounding world. **Writing about the doubtful transit of the visual artist subject between the public and the private, leads us to the possibility of imagining that every particularity of an individual is reflected, somehow, on the universal contents that permeate the world where the rest of subjects are inserted.** In this sense, let us go once more upon what Heraclitus of Ephesus wrote on *Fragments (About Nature) – The Thinkers* (2000): “Every man share the fact of knowing themselves and think sensibly”; this is, if it is possible, in theory, knowing ourselves a little bit more by looking and comparing the images we produce, it may be possible as well to think “how could the images produced by other visual artists reflect, somehow, their understandings?”. Such a question leads us, as already happened throughout the present thesis, to the possibility of imagining some methodological principles, focused on the observation and notes about the *Umwelt*, as well as a non-mentioned knowledge of each subject. Then, the methodological proposal *Prospection and Poetical Construction* is the result that we manage to extract along this deeply-lived path.

It is essential *a priori* knowing oneself in order to try to know the others after. The art professor should, in first place, knowing themselves before trying to help their students. They should make a self-analysis of their own visual productions and knowing better their own Fields of Material Imagination, in order to draw their poetic-conceptual map. This way, they would already be working within the own methodological context we propose. Let us not forget the definition of art given by Schopenhauer (1988): “The art is the particular that contains the universal”. Knowing oneself enables us, somehow, to know the others as well.

Under this premise, understanding the development of this thesis as a challenge that has allowed us to jump from the particular sphere to the universal field, we observe that such a fact ends up by seeing it syllogistically, as a basis for the methodological proposition we aim at.

The reached objective in the method *Prospection and Poetic Construction* has emerged from the textual path of our essay thesis, once it has diagonally gone through the immeasurable particularism of the non-mentioned dimension of each subject's imaginary, and has contemplated simultaneously the needs of the academic discourse and has given as a result a "possible confluence" of knowledge fields initially comprehended as antagonistic and impossible to be mixed. Such a purpose is signed as a reply that aims at paying attention to the difficulty the professors of the artistic teaching meet when they tutor each student's final-year project.

Once managed the fact that the construction of our method –which by now we accept as an almost pure fiction– we still have left to put it into practice and follow this illusion, but this remains by now as a question that will be answered *a posteriori*. Let us then go to the issues that will be presented in our reflexive development.

## 6.5 ISSUES

As we already stated before, a thesis does not end when we write a full stop to the text we decide to present just because the moment has arrived. Many circumstances define this unavoidable moment, but we will need to bear in mind that some conceptual fields –that would emerge along text– require our attention. We will call *issues* or new clues to follow later to these elements demanding a deeper *a posteriori*. These are the pending issues we are going to state next.

About the interpersonal spaces: in chapter IV, where we dealt with the topic of the transit of the artist subject between the public and the private, the concept of *Proxemia* proposed by Edward T. Hall in the 60's was superficially raised. Such a concept tried to establish the different interpretations that every culture has about this space that limits the private field (personal) of the subject. We believe that, for a better definition of any subject's *Umwelt*, paying attention to the diverse specifications about the interpersonal space that each cultural niche may present, would be of great importance for the definition of the specific way in which each subject deals with that quality of the space. This comment constitutes an issue or an addition to be applied in the moment of practical verification of our method.

About the relationship of the visual artist with their cultural bubble: we should add procedures that allow us to go deeper in our knowledge about the relational complexity between the artist and their cultural *Umwelt*; we think that we need to approach a little bit more this problem. Observing the concessions and strategies that each subject performs in order to optimize their penetration and inclusion in the surrounding cultural environment can, theoretically, improve our understanding about the researched *Umwelt*, this is, observing how much and how the concept of *Normose* can affect the subject can broaden the definition of the researched cultural environment. In order to do this, we will have to go deeper *a posteriori* in the texts of Pierre Weill, Roberto Crema and Jean-Yves Leloup, who are the theorists currently dealing with this topic.

About the Application and observation: once observed the achievement the path of the thesis has allowed us to access in the form of a methodological proposition for this artistic project, and considering the issues this “walking” left behind on our way, we could now imagine the possible ways we could propose to verify the degree of validity that all these theoretical suppositions could have. Actually, our methodological proposal is more a *fiction* possible to build, since in its initial stage our methodological illusion still keeps its *free* character. Our challenge, therefore, consists on changing this quality of our fiction, verifying how *efficient* its treat with reality can be in the teaching of the art. These quality changes of the concept of *fiction* relative to the method can, theoretically, insert validity in itself. Let us go to the practical verification.

In order to start the verification of the validity of our method, the first possible way would be the return of the present author to their subjects through the Visual Arts back in their university, the Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Once back there, the present author, acting as a Professor for the subject Project in Arts, would have the opportunity to apply the method and observe, or not, its validity. This subject would be very appropriate for this verification, since it can be chosen only in the last year of the Degree on Visual Arts, where the student, already with a great amount of authorial images, devotes their time to write their research project for their final-year project. Such a possibility of verification will be taught in March 2015.

As our methodological illusion, in this moment, goes from a theorization to a verification, that very one should approach the quantitative methods –so far put away– but without completely forsaking the possibilities of noting down in a participative observation.

Given that the verification of the method in the UFES would still be very punctual for a later statement of the method, such a verification should be made extensive to other centres for the teaching of art. In order to do this, we have so far received an invitation for such a verification by the University of Juarez, (Mexico), but we will probably have to call it off until the second semester of 2015.

It is still open the possibility to contact other centres of teaching in order to broaden the aforementioned verification.

About the possibility of spreading: as a desired result for the ending of all this process of research, we intend all this work to converge in a literary publication, in the future. Still this would not mean an end, since once reached such an illusion, the published text would be subject to the cultural system and could suffer reviews or lead to another project. We believe in the infinity of the process of knowledge.



Imagen de la portada: Escalera en el columpio, 1988.  
Imagen de contraportada: Ascención en San Juan de Dios, 2013