



3^{er} Cahier de
Investigación
Artística

**Un Modelo de
Investigación
Artística**

Jorge Salgado Correia
Gilvano Dalagna

Título

Un modelo de investigación artística

Autores

Jorge Salgado Correia
Gilvano Dalagna

Consejo Editorial

Jorge Salgado Correia
Gilvano Dalagna
Clarissa Foletto

Foto de la portada

Detalle de la escultura de Paulo Neves Tempo das pedras, 2010, Universidad de Aveiro

Diseño de la portada

Ana Luz

Esta traducción fue hecha del original inglés por Jorge Salgado Correia (A Model for Artistic Research, UA Editora, Universidade de Aveiro 2020)

Revisión de la traducción

Maira Aleja Gomez

Editorial

UA Editora
Universidade de Aveiro
1a Edición - Abril 2020

ISBN 978-972-789-641-7



Nota editorial

La traducción al español del 3er Cahier de Investigación Artística se justifica, en primer lugar, por la gran afluencia de estudiantes procedentes de España y varios países latinoamericanos - Argentina, Colombia, Costa Rica, México y Uruguay - que cursan el Programa de Doctorado en Música de la Universidad de Aveiro o la Maestría en Música. También el fortalecimiento de las relaciones institucionales a través de convenios y programas Erasmus, que promueve una cooperación e intercambio científico, artístico y cultural, da inequívocamente fundamento y encuadramiento a esta publicación. Es un privilegio tener la oportunidad de construir y compartir contenidos en un área emergente como la investigación artística dentro de esta diversidad internacional.

También queremos agradecer a Maira Aleja Gómez de la Universidad Nacional de Colombia por su amabilidad en la revisión integral de esta traducción.

3er Cahier

Exordium

La serie de Cahiers de investigación artística, creada en el IMPAR, Universidad de Aveiro/INET-md, se debe a la responsabilidad y a la necesidad de ofrecer - a nuestros estudiantes en primer lugar, pero también a la comunidad académica en general - una orientación coherente para ayudar a la concepción, diseño y desarrollo de proyectos de investigación artística. El objetivo de esta serie de Cahiers es establecer un camino alternativo para la investigación artística. Firmemente basado en la articulación entre el conocimiento declarativo y el procedimental, el 1^{er} Cahier dio los primeros pasos en este camino y constituye un intento de definir claramente cuándo la investigación es una investigación artística. El 2^o Cahier se publicó en enero de 2019 para complementar los fundamentos epistemológicos propuestos en el 1^{er} Cahier lanzando dos premisas cuya característica distintiva es dictar la inextricable complementariedad y complicidad entre la producción artística y su respectivo esclarecimiento.

Resumiendo, se propuso que la aclaración se entendiera como una contribución escrita - posiblemente reforzada por otros medios - que tendría la doble función de mejorar nuestra experiencia estética y dilucidar sobre la consiguiente reconfiguración mitológica. La reconfiguración mitopoética sería el resultado de un proceso de reflexión que debería especificar la relevancia de la intervención artística - dentro de los campos sociales/artísticos en los que interviene - y se basaría en cuatro pasos: escepticismo, criticismo de las viejas construcciones mitopoéticas, decisiones éticas y, finalmente, sistematización. Se sugirió que se reconociera la clarificación como una contribución al conocimiento según su potencial para promover la comunicación empática. A partir de la articulación de los modos de conocimiento narrativo y paradigmático, se sugirió

que el pensamiento material fuera el modo de conocimiento de la clarificación.

El pensamiento material se basa en el significado corporeizado, se comunica sólo en co-presencia, y por lo tanto apela a la empatía. De ello se desprende que la investigación artística no depende necesariamente de los métodos tradicionales de observación y análisis de la investigación académica, que pertenecen al modo paradigmático del conocimiento.

Estructura de este volumen

Construido en un texto bidimensional que yuxtapone modos narrativos y paradigmáticos de discurso¹, este 3^{er} Cahier propone la investigación artística como un campo transdisciplinario dedicado a los artistas interesados en triangular diferentes modos de conocimiento para realizar todo el potencial de sus prácticas artísticas. Este volumen está estructurado en cuatro partes. En primer lugar, presentamos una breve reseña de los principales puntos tratados en el 2^o Cahier, añadiendo algunas aportaciones nuevas relativas a los procesos de producción y comunicación del conocimiento. En segundo lugar, examinamos más de cerca la noción de configuraciones mitopoéticas: el papel que desempeñan dentro de la humanidad y su relación con la investigación artística. En tercer lugar, discutimos el papel de los gestos en el proceso de reconfiguración de nuevas narrativas mitopoéticas, elaborando la noción de *Ejemplarización* propuesta por Lehrer (2012). Finalmente, en la cuarta parte, presentamos un modelo explicativo para la investigación artística basado en la

¹ Todas las citas y cifras incluidas en el presente volumen se utilizaron de acuerdo con las directrices de la European Union Intellectual Property Office <https://euipo.europa.eu/ohimportal/en/web/observatory/faqs-on-copyright-pt>

intersección de tres esferas fundamentales: Ética, Cultura del Remix y Apreciación Estética.

Un modelo de investigación artística

En el 2º *Cahier* establecimos dos premisas para la Investigación Artística, haciendo la elección de ir más allá de los límites del modo paradigmático de pensamiento, cruzando el umbral de la Razón, para investigar la comunicación artística en sus propios términos, desde su dominio de significado mitopoético. Esta elección se debe a una reacción deliberada al supuesto ideológico de que la razón por sí sola es suficiente para configurar un territorio de cualquier campo de investigación. Por muy práctica y eficaz que haya resultado, la razón impone la abstracción, lo que la hace inútil para explorar un modo de comunicación tan peculiar y específico que se caracteriza por ser directo, no mediado por un sistema lingüístico y basado en la empatía. La razón por sí sola es incapaz de explorar adecuadamente (y académicamente) las singularidades, particularidades y subjetividades del campo artístico.

1 La investigación es investigación artística cuando los modos de conocimiento paradigmático y narrativo se articulan de alguna manera

Goldmundo: La imagen primordial de una auténtica obra de arte no es una figura real existente, aunque puede proporcionar el motivo o el pretexto. La imagen primitiva no es de carne y hueso, sino espiritual. Es una imagen basada en el alma del artista. Dentro de mí, Narciso, también hay tales imágenes, que espero algún día dar forma. Tal vez entonces pueda mostrártelas.

Narciso: Magnífico, y así, querido, entraste, sin darte cuenta, en el dominio de la filosofía y revelaste uno de sus secretos (...) Hablaste de "imágenes primordiales" de imágenes, por lo tanto, que no existen en ninguna otra parte sino en el espíritu creador mismo, aunque puedan concretarse y manifestarse en la materia. Mucho antes de que una imagen artística se haga visible y se convierta en realidad, ¡ya existe como una imagen en el alma del artista! Ahora bien, esta imagen, este arquetipo, no es más que lo que los antiguos llamaban una "idea". (...) Pues bien, al aceptar la existencia de ideas y arquetipos, se entra en un reino espiritual, en nuestro mundo de filósofos y teólogos, y se admite que en medio del confuso campo de batalla de la vida, en medio de esta interminable y absurda danza macabra de la existencia física, existe el espíritu creador.

Es precisamente a este espíritu dentro de ti al que siempre me he dirigido, desde que llegaste a mí cuando eras un niño pequeño. En ti este espíritu no es el de un pensador, es el de un artista.

Pero sigue siendo un espíritu, y es él quien te mostrará el camino para salir de la oscura agitación del mundo de los sentidos, más allá de este eterno desgarró entre la voluptuosidad y la desesperación.

"Narciso y Goldmundo" de Herman Hesse (1932, pp.306-307)

Proponemos un camino alternativo para la investigación artística que no se satisface con el mero cruce de disciplinas (desde la filosofía y la psicología hasta la historia del arte y la filología, la simbología, la antropología y otras) y su yuxtaposición a un producto artístico, porque quedaría en el ámbito de la representación. Aquí adoptamos la concepción de representación de Deleuze, lanzada en 1968 en su libro *Diferencia y Repetición*: percibimos y ordenamos nuestro mundo a través del reconocimiento recurriendo a "clichés" precargados, como comportamiento por defecto. Peterson (2018) explicó tanto cómo la representación se enreda con nuestra percepción, condicionándola, y cómo puede ser interrumpida:

Tu cerebro está organizado de tal manera que en lugar de pasar por toda la dificultad de tener que mirar algo en sí mismo, miras lo que supones que está ahí. Si puedes estar satisfecho con esto, mucho mejor, pero la cosa en sí es siempre mucho más rica que tu percepción. En parte es por esto que cometes errores, pero en parte es también por lo que seguimos acumulando sabiduría en el mundo. Siempre hay algo más por descubrir. Puedes mostrar esto incluso en un sentido religioso hasta cierto punto, porque puedes decir que hay un elemento en lo trascendente que genera en las personas un sentido de significado religioso. Puedes hacer esto científicamente administrando a las personas sustancias que rompen la inhibición de la percepción por la memoria, y luego establece el punto en el que el trascendente tiende a revelarse, a veces de manera abrumadora. Esto no es una especie de ficción. Lo que es

trascendente es más real que la realidad que se percibe. (Peterson, 2018, n.p.)

Se ha argumentado desde diferentes enfoques y perspectivas que las experiencias artísticas pueden revelar lo trascendente (Scruton, 2009; Small, 1998; Steiner, 1986; entre muchos otros). Entender que el arte no está en los objetos o las actuaciones sino en la forma en que se perciben es situar la experiencia de lo trascendente en un nivel de percepción que la haga compatible con todos los planteamientos anteriores, suspendiendo sus diferencias y avalando lo que tienen en común.

2 La experiencia de lo trascendente ocurre en un nivel de percepción, ya que el arte no está en los objetos o en las actuaciones sino en la forma en que los percibimos

Los historiadores nos dicen que hasta hace 30.000 años había siete tipos diferentes de humanos, siete especies de humanos. Nos llamamos Homo sapiens, que significa los que son sabios... bueno, nos damos ese nombre... pero había otras especies: Homo Habilis, Homo Erectus, Homo Floresiensis, Neandertal, etc. (...)

La evolución de lo que llamamos especies es la evolución de las especies de conciencia y cuando nos detenemos a identificarnos con estos estados transitorios modificados, nos conocemos como esa conciencia pura y eso es la libertad de todas las construcciones, incluyendo la construcción de que hay algo llamado mente; incluyendo la construcción de que hay algo llamado cuerpo e incluyendo la historia de que hay algo llamado universo. Esa es una historia humana.

Si dices que soy un cuerpo, ¿de cuál estás hablando? No tienes el mismo cuerpo que tenías hoy, que tenías hace dos años, o cuando eras un bebé, o cuando eras un adolescente. Si dices que eres una mente, ¿con qué pensamientos te identificas? Si dices que vivimos en el espacio-tiempo, ¿qué pasó ayer? ¿Dónde está el ayer ahora? ¿Dónde está el ahora de cinco minutos? ¿Dónde está el ahora de hace un segundo? ¿Ves? Todas las experiencias son inasibles, ya sea un pensamiento o una emoción o una sensación o una percepción, no puedes captarlas.

¡No puedes captar el "pasado", no puedes captar el "futuro", y no puedes captar el "ahora"! Antes de que termine la frase, la primera parte de mi frase ha terminado. Por eso Wittgenstein dijo que estamos dormidos. Nuestra vida es un sueño. Pero de vez en cuando nos despertamos lo suficiente para saber que estamos soñando.

Así que, lo que me gustaría que hicieran ahora mismo es escucharme, sólo sean conscientes de lo que están escuchando (silencio). Esa conciencia es la única realidad, porque no está en el tiempo. El tiempo también es una construcción.

Así que, por favor, despertad porque el sueño se ha convertido en una pesadilla, ¿verdad? ¿Cuál es nuestro sueño colectivo? Es la violencia, es el terrorismo, es la destrucción ecológica, es el cambio climático, es la extinción de la especie, es la muerte mecanizada y ahora el escenario de que, si no despertamos, la conciencia misma dirá que la especie humana fue un experimento interesante, pero no funcionó.

¡El universo no existe! está en ti, tú eres el universo, el cuerpo está en ti, la mente está en ti, el universo está en ti (...) la realidad no puede ser un sistema de pensamiento, una religión, una ciencia o una filosofía. Tiene que ir directamente al corazón a la fuente del pensamiento y por lo tanto ninguna ciencia, ninguna filosofía, ninguna teología, ninguna religión puede darnos acceso a la realidad.

Tengo que deshacerme de cada construcción, cada historia, ¿sabes? Habiendo dicho eso, termino con una cita del Lord Krishna que dice "Curvando de nuevo dentro de mí mismo creo una y otra vez. Creo la mente, creo el cuerpo y creo el universo". Tu eres el universo.

Deepak Chopra en la Conferencia de Ciencia y No-dualidad (2017, n.p.)

<https://www.youtube.com/watch?v=SF4OxulBDuk>

Las intervenciones artísticas por considerar serían aquellas que desafían la representación, aquellas que no podemos reconocer, aquellas que tienen algo que es imperceptible - algo que no encaja en el modelo de producción de la percepción en el que los datos de sentido (información sensorial) se ordenan por sumisión a la forma conceptual (Deleuze, 1968). La gran crítica que Deleuze hace a la obra de arte abstracta es el hecho de que se dirige sólo al cerebro, faltando la sensación, es decir, la acción directa sobre el sistema nervioso (Deleuze, 1981). En sus términos, el arte pertenecería a un tipo de percepción de encuentro donde se nos obliga a experimentar el "ser del sensible". El arte no puede ser reconocido, sólo puede ser sentido. El arte divide los procesos perceptivos, desviándose del ordenamiento conceptual en un "ejercicio trascendente". Tal como lo entendemos, Scruton (2018) parece referirse al funcionamiento de este mismo "ejercicio trascendente" al hacer un paralelo con nuestras comprensiones interpersonales:

Tomo una posición, que también atribuyo a Kant, de que tenemos una comprensión negativa muy clara de él [el trascendente]. Hemos avanzado hasta el límite de nuestro pensamiento en muchas áreas, sabiendo que aunque no hay nada que podamos decir, de alguna manera la verdad sin embargo... no se ha agotado. Creo que esta visión negativa necesita combinarse con una visión más positiva, una que nos diga que hay otros caminos, tal vez no a través del pensamiento, sino alguna otra forma de cruzar esa barrera, como si estuviéramos aterrizando en el reino de lo trascendente y conociéndolo desde dentro. Esto es algo que comprendemos muy rápidamente en las relaciones interpersonales. Cuando me dirijo a ustedes sé que me estoy dirigiendo a algo que también se dirige a mí,

pero desde un lugar que nunca podría ser, no podría verme a mí mismo a través de esos ojos y no puedo capturar lo que me está viendo a través de esos ojos. Sin embargo, hay saltos de imaginación que pueden ponerme en su punto de vista y desde ese punto de vista puedo terminar entendiendo exactamente lo que soy, pero de una manera completamente diferente que simplemente el conocimiento empírico que tengo de mí mismo. Podemos adaptar este tipo de comprensión interpersonal a todos los demás aspectos de nuestro mundo que son misteriosos. La música por ejemplo (...). (Scruton 2018, n.p.)

Si se relacionara esta cita con la "teoría diferencial de las facultades" de Deleuze en *Diferencia y Repetición*, la trascendencia de Scruton correspondería a la intensidad, que es para Deleuze la diferencia en sí misma que revienta los límites de las facultades (sensibilidad, imaginación, memoria y pensamiento) y se abre a un tipo de percepción diferente. Deleuze llamó al encuentro de este tipo de percepción que se produce cuando de repente el acuerdo en el reconocimiento del "mismo" objeto entre todas las facultades - el sentido común - se ve perturbado por la "violencia" de una intervención artística transmitida a través de la sensación. Tal experiencia artística provoca una "armonía discordante" que despedaza al sujeto. Este sujeto fragmentado "tiene que recoger los pedazos", recomponerse, y, en este punto, se ve obligado a pensar y, en consecuencia, tiene que reconfigurar sus antiguas configuraciones mitopoéticas ya establecidas. Esto significa que estamos constantemente tratando de "sincronizarnos" con el mundo más allá de nosotros mismos (Abreu, 2014). Sin embargo, al mismo tiempo, estamos constantemente desafiados por las intervenciones que estimulan la armonía

discordante (como se mencionó anteriormente), que son responsables de una sensación temporal de pérdida e incredulidad. Estos sentimientos incómodos son de suma importancia para expandir nuestra conciencia, permitiéndonos refinar nuestra capacidad de sincronicidad.

3 Los proyectos de investigación artística contribuyen a la producción de conocimiento mediante una comunicación empática que amplía nuestra conciencia individual y colectiva de nosotros mismos, del mundo y de nosotros mismos en el mundo

Después de todo, tenemos que continuar pensando. Y el mundo de hoy no es mucho para permitir el pensamiento. El mundo de los video clips, de las frases, el mundo de los medios de comunicación, la gente está muy manipulada. La corriente principal oprime a todo el mundo. Tenemos que promover más el encuentro interpersonal, ojo a ojo, cara a cara, cuerpo a cuerpo, porque así es como fuimos contruidos, y la humanidad nació de ello. La tendencia a sincronizarse es un fenómeno global (...) por ejemplo, dos relojes si los péndulos están desfasados la tendencia es que los péndulos se sincronicen.

La sincronización es la tendencia natural; es la tendencia a tener los mismos estados que los demás; es la tendencia a imitar a los demás; es la tendencia a interactuar con los demás y a funcionar a los mismos ritmos. Por lo tanto, la sincronización es lo que nos conecta.

Si hablo con un público, intento que la gente tenga los mismos estados de ánimo que yo. Por lo tanto, estoy tratando de sincronizar los estados mentales de los demás con los míos. Eso es lo que hacemos todos los días, tratamos de sincronizar, como en un baile donde la gente se encuentra y se echa de menos y pasa de un momento de sincronización a intentar otra sincronización de nuevo.

Hay un momento en el que estamos completamente desincronizados con todo, con otras personas y no tenemos ninguna relación, pero en esos momentos nos sentimos completamente vacíos (...) La sincronización es un baile, porque tiene varios elementos que bailan entre sí.

Los genes también tienen relaciones e interacciones entre sí, además de los órganos y células las personas también bailan entre sí. Es decir, una relación es una sincronización entre dos personas; que se puede perder, o que se puede ganar (...) es un tango con consonancias y disonancias, con encuentros y desencuentros. Siempre tratamos de encontrar la consonancia, de buscar el encuentro.

Esta búsqueda de la consonancia tiene que ver con el cuerpo, pero también con el cerebro. Una de las cosas importantes que hace el cerebro es tratar de encontrar la consonancia entre varias piezas de información. Al final del día, para hacer que todo funcione a un ritmo más o menos armonioso.

J. L. Pio Abreu en RTP 2 (2015, n.p.)

https://www.youtube.com/watch?v=ctv_hEKv1Fc

Creemos que tanto el discurso racional como el mitopoético pueden estar involucrados en la investigación artística, e incluso se desafían y motivan mutuamente, pero hay que tener mucho cuidado en el manejo de los hilos que tejen un tejido aún frágil que puede desvirtuarse, si no se atiende a su materialidad, y romperse, si no se cuida con el esmero que lo inefable exige (Santiago 2019). La forma en que percibimos este tejido, que corresponde a una reformulación de la noción de 'pensamiento material' de Carter (Carter 2004), fue aclarada por José Gil cuando explicó cómo la danza es significativa para nosotros: "La danza se encuentra en el pleno dominio del significado, haciendo sentir sus gestos inmediatamente, sin pasar por el lenguaje (...) pero un gesto danzado no sólo transmite un significado explícito (aunque sea 'de transición'). También transmite un significado inconsciente" (Gil 2001, pp. 113- 115). El significado de una intervención artística sólo es concebible y se consume en el encuentro empático entre su materialidad e intangibilidad y los receptores, que implica dimensiones profundamente inconscientes.

Por otro lado, los conceptos prescinden de las dimensiones inconscientes; el propósito del proceso de conceptualización es eliminarlas, deshacerse de ellas. Los conceptos en el lenguaje verbal se perciben como parte de un sistema totalmente simbólico y autónomo. Para encontrar el significado de un concepto, no es necesario salir del sistema del lenguaje verbal y buscar su referencia; sólo hay que buscar las palabras adecuadas y combinarlas adecuadamente en una definición similar a la del diccionario. Los intentos de verbalizar lo inefable de esta manera o de racionalizar el pensamiento material están condenados a fracasar por completo, ya que persiguen la abstracción, que se aleja inevitablemente de lo que es esencial para que se

produzca la comunicación artística, es decir, la mimesis, la empatía, el significado corporeizado.

4 El significado de una intervención artística sólo se puede concebir y consumir en el encuentro empático de su materialidad e intangibilidad con el receptor, involucrando dimensiones profundamente inconscientes/corporeizadas

[...] la escucha [de una sonata] va mucho más allá del oído: va en el cuerpo, en los músculos, a través de los golpes de su ritmo, y como en las vísceras, a través de la voluptuosidad de su melodía. Parece que cada vez, el pasaje fue escrito para una sola persona, para quien se toca.

“L’Obvie et l’Obtus” de Roland Barthes (1982, p. 260)

El significado corporeizado se entiende aquí como significado que tiene que ser recreado para ser representado, es decir, el significado que es reconstruido de forma creativa recurriendo a nuestra reserva de recuerdos emocionales inconscientes personales profundamente arraigados, (Donald, 1991). Desde esta perspectiva, los investigadores artísticos deberían estar más atentos para no caer en la engañosa emboscada de la abstracción conceptual, ya sea cuando se concentran principalmente en el cruce de diferentes disciplinas o cuando tratan de conceptualizar el significado corporeizado de una experiencia estética. El propósito no debería ser convertir a los artistas en antropólogos, sociólogos, filósofos o cualquier otra cosa, sino reconocer sus contribuciones, como dijo Carter (2004), a un proceso común de conversión, es decir, la expansión de nuestra conciencia individual y colectiva de nosotros mismos, del mundo y de nosotros mismos en el mundo.

Como hemos puesto de manifiesto en el 2º Cahier, asignamos a la investigación artística la misión de explorar un campo específico de conocimiento constituido por el significado reestructurado, en el que las singularidades no fueron sometidas a las operaciones reductoras del pensamiento abstracto, incluyendo características de modulación sensorial (visual y sonora), cinética, intensiva, afectiva y rítmica, todas las cuales alimentan el pensamiento material. Sugerimos que un pilar fundamental para cualquier proyecto de investigación artística aspirante sea contribuir a la producción de conocimiento mediante la comunicación empática del bien más sagrado de cualquier artista: las representaciones de sus vivencias, que

corresponden a los 'ejemplares' propuestos por Lehrer (2012). Nos interesa explorar lo que está en juego en la comunicación artística, es decir, el pensamiento material involucrado y las reconfiguraciones mitopoéticas implicadas.

Hemos hablado de dos modos de producir y compartir el conocimiento dentro de la Academia: el modo paradigmático tradicional, utilizado en todas las ciencias, desde las ciencias naturales hasta las ciencias sociales y las humanidades, y el modo narrativo, cuya exploración proponemos como camino para desarrollar la investigación artística. Sin embargo, el conocimiento humano es mucho más amplio que eso.

Obviamente, el conocimiento no se limita al mundo académico y para funcionar individual y socialmente necesitamos confiar en mucho más que el conocimiento validado en la Academia. Por otra parte, estos dos modos académicos de producción de conocimiento no podrían existir si no estuvieran enraizados en la cognición, es decir, en un común denominador inconmensurable que facilite todo el conocimiento individual y toda la comunicación interpersonal e intercultural. Forma parte del estar en el mundo acumular conocimientos sin esfuerzo simplemente viviendo y realizando actividades tan básicas como ver y hablar, categorizar y comparar, querer y actuar, pensar y decidir, entre otras (Pöppel, s.f.).

Esta modalidad de conocimiento, mediante la cual se acumula el conocimiento sobre el mundo que nos rodea sin necesidad de reflexionar laboriosamente, es la base de todo el conocimiento y se suele denominar Conocimiento Pictórico, que incluye el conocimiento sensorial y topológico, la memoria episódica presente y pasada. El Conocimiento Pictórico es la base que sostiene todas las construcciones de significado, ya sea el Pensamiento Mítico - que permite la

construcción de nuestras subjetividades y conexiones intersubjetivas -, el Conocimiento Implícito - conocimiento orientado a la acción, creando, haciendo -, o el Conocimiento Explícito - categorización y abstracción mediada verbalmente. Sin embargo, hay que tener en cuenta que los diferentes modos de conocimiento deben entenderse dentro de un marco de interdependencia funcional que obedezca al principio de complementariedad (Pöppel, 2006).

En el siguiente modelo explicativo (véase la figura 1), se representa este terreno del conocimiento pictórico y del pensamiento mítico del que surgen las dos modalidades académicas de conocimiento como construcciones complejas, divergentes y que provocan una fractura epistemológica entre ellas. Este modelo esquematiza el contenido de nuestro 2º Cuaderno mostrando, en primer lugar, que todos los modos de conocimiento se basan en el pensamiento mítico y, a continuación, representando cómo pueden diferir epistemológicamente el uno del otro:

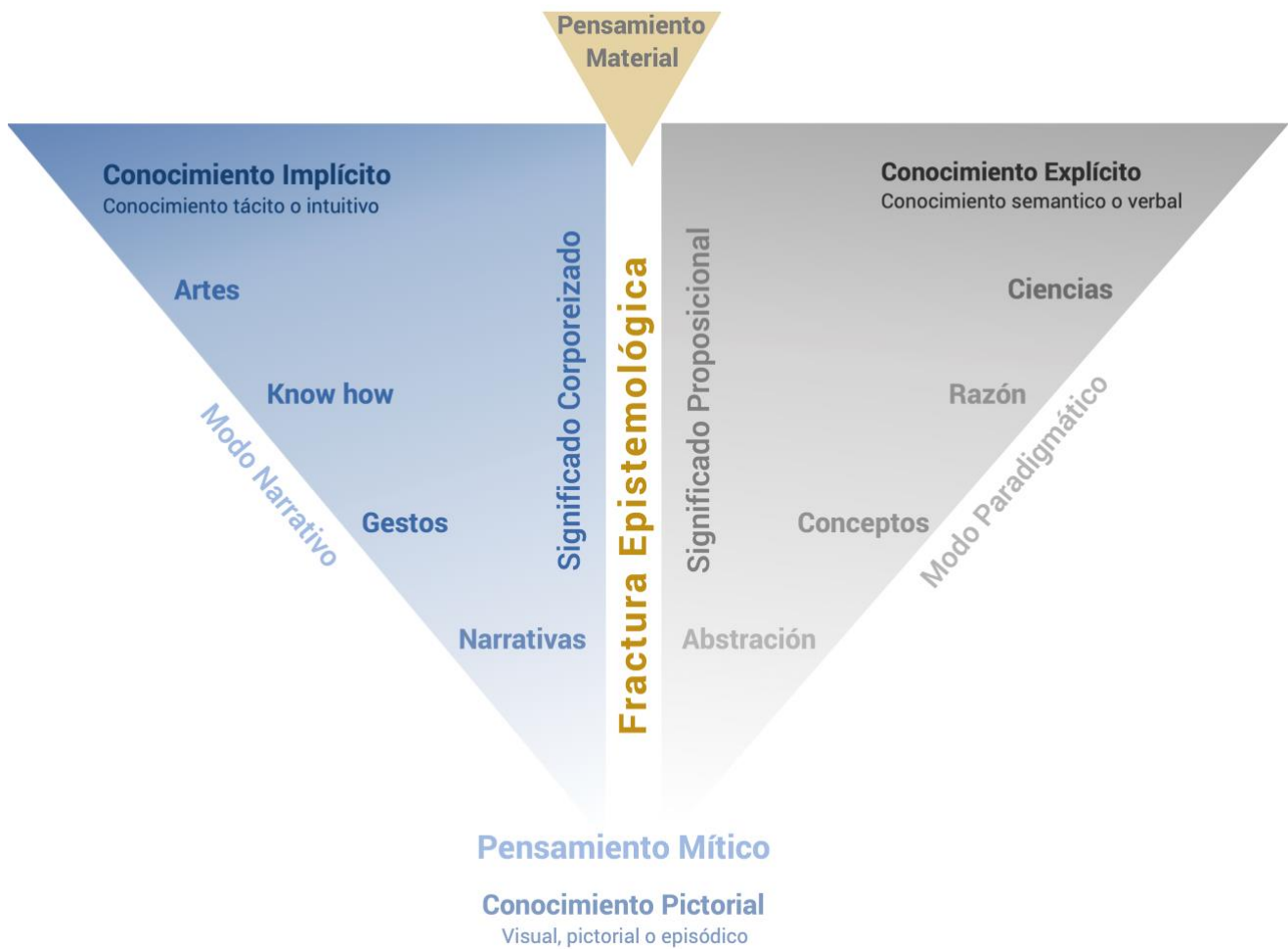


Figura 1. Fractura epistemológica: Modelo explicativo

El modelo fue concebido principalmente para representar la fractura epistemológica entre los dos modos de conocimiento que se utilizan en la Academia. Pero, concomitantemente, parecía relevante aclarar la relación de estos dos modos con los tres modos de conocimiento definidos por los científicos cognitivos. En primer lugar, hay que tener en cuenta la distinción entre conocimiento y modo de conocimiento (o modo de conocer). El primero corresponde a la información representada y de alguna manera archivada, y el segundo corresponde a los diferentes procesos (o modos) a través de los cuales se produce el conocimiento.

Como se muestra en la figura, por ejemplo, el modo paradigmático opera a través de procedimientos de abstracción para desarrollar conceptos y razonamientos que al final producirán el Conocimiento Explícito. De manera divergente, el modo narrativo opera mediante la creación de narrativas que combinan gestos y procedimientos corporeizados que al final producirán Conocimiento Implícito. Pero ambos parten del mismo terreno común de múltiples ficciones que rigen nuestra vida cotidiana desarrolladas a través del Pensamiento Mítico, que a su vez fue construido sobre nuestro "básico" conocimiento Pictórico, Visual y Episódico.

La clarificación aguda de la relevancia de las intervenciones artísticas, articulando de alguna manera el Conocimiento Explícito e Implícito, producirá el Pensamiento Material.

Configuraciones Mitopoéticas

Naturalmente, se podría decir que atribuimos a cada individuo su propia "subjetividad" pero existe una tendencia ideológica a creer que cada subjetividad corresponde a una entidad cerrada, a una mónada leibniziana que es una construcción única resultante de las experiencias individuales acumuladas. Se cree que cada sujeto construye su subjetividad desde un punto de vista único, diferente de todos los demás, y que cuanto más profundamente se sumerge en ella, más niveles cognitivos inconscientes y más rasgos personales específicos encontrará. Lo más probable es que debido a esta visión ideológica, todo lo que se etiqueta como subjetivo tiende a ser condenado a tener poca credibilidad, se considera poco fiable, ya que no es generalizable. Esto ha (des)generado en otra dicotomía ideológica: lo que es científico es verdadero y lo que es subjetivo es falso. Coherentemente con estos supuestos, los académicos han canalizado sus esfuerzos para erradicar todo rastro de subjetividad de sus discursos. El pensamiento mítico y el discurso narrativo fueron casi totalmente desterrados y la Academia cedió a la pesadez de la abrumadora racionalidad que ha estado caracterizando nuestro imaginario cultural. Ahora bien, si se entiende, como nosotros, que el arte representa un esfuerzo por compartir las experiencias subjetivas y vívidas de los artistas, ¿cómo sería posible que la Academia abrazara simultáneamente el arte y erradicara la subjetividad?

Históricamente, cuando el pensamiento mítico fue definitivamente superado por la racionalización (que se

convertiría en un nuevo mito), todos los campos se vieron afectados de alguna manera: en la pintura, los elementos de proporción y perspectiva se volvieron cruciales; en la literatura, un nuevo tipo de novelas vino a reemplazar las viejas narrativas mitopoéticas; en la composición musical, se perseguían estructuras racionales más complejas; en la interpretación musical, una tendencia a concentrarse principalmente en el desarrollo de habilidades, reproduciendo y perpetuando modelos de interpretación institucionalizados; y así sucesivamente. Sin embargo, el pensamiento mítico no estaba (y nunca podría estar) completamente proscrito. El pensamiento mítico (o la ficción) era y ha sido indispensable para el surgimiento y la supervivencia de las sociedades humanas y es, de hecho, el fundamento sobre el que el propio pensamiento racional podría ocurrir y florecer, como lo dejó bien claro Harari:

¿Cómo se las arregló el Homo sapiens para cruzar este umbral crítico [refiriéndose a un umbral de 150 individuos], llegando a fundar ciudades de decenas de miles de habitantes e imperios que gobernaban cientos de millones? El secreto fue probablemente la aparición de la ficción. Un gran número de extraños pueden cooperar con éxito creyendo en mitos comunes. Cualquier cooperación humana a gran escala - ya sea un estado moderno, una iglesia medieval, una ciudad antigua o una tribu arcaica - tiene sus raíces en mitos comunes que sólo existen en la imaginación colectiva de los pueblos. Las iglesias están enraizadas en mitos religiosos comunes. (...) Los Estados están arraigados en mitos nacionales comunes. Dos serbios que nunca se han conocido pueden arriesgar sus vidas para salvarse mutuamente porque ambos creen en la existencia de la nación serbia, la patria serbia, y la bandera serbia. Los sistemas judiciales tienen sus raíces en mitos jurídicos comunes. Dos abogados que nunca se han conocido pueden, sin embargo, combinar

esfuerzos para defender a un completo desconocido porque ambos creen en la existencia de las leyes, la justicia, los derechos humanos - y el dinero pagado en honorarios. (Harari, 2014, pág. 32)

Existe, pues, un enorme tejido de creencias y convicciones que no sólo impregna y fundamenta todas nuestras abstracciones, racionalizaciones y discursos científicos, sino que también permite a las sociedades humanas funcionar de manera eficaz y eficiente. De alguna manera constituyen lo que comúnmente designamos como "realidad". Este tejido de creencias y convicciones es sistémico pero cambiante, y las artes han jugado un papel importante y consistente en esos cambios reconfigurando antiguas configuraciones mitopoéticas establecidas.

Lo intersubjetivo es algo que existe dentro de la red de comunicación que une la conciencia subjetiva de muchos individuos. Si un solo individuo cambia sus creencias, o incluso muere, es de poca importancia. Sin embargo, si la mayoría de los individuos de la red mueren o cambian sus creencias, el fenómeno intersubjetivo mutará o desaparecerá. Los fenómenos intersubjetivos no son ni fraudes malévolos ni charadas insignificantes. Existen de manera diferente a los fenómenos físicos como la radiactividad, pero su impacto en el mundo puede ser aún enorme. Muchos de los impulsores más importantes de la historia son intersubjetivos: la ley, el dinero, los dioses, las naciones. (Harari, 2014, p. 111)

Los miembros de una sociedad o grupo social, ya sea que consideremos una pequeña aldea o un continente, un grupo de aficionados al fútbol o una congregación de artistas, todos comparten y están unidos de alguna manera por tener recuerdos, creencias, convicciones, códigos morales

comunes, en una palabra, ficciones comunes. No debemos subestimar el poder y la influencia de tales realidades ficticias:

A diferencia de la mentira, una realidad imaginada es algo en lo que todos creen, y mientras esta creencia comunal persista, la realidad imaginada ejerce fuerza en el mundo. (...) La mayoría de los millonarios creen sinceramente en la existencia del dinero y de las sociedades de responsabilidad limitada. La mayoría de los activistas de derechos humanos creen sinceramente en la existencia de los derechos humanos. Nadie mentía cuando en 2011 la ONU exigió al gobierno libio que respetara los derechos humanos de sus ciudadanos, a pesar de que la ONU, Libia y los derechos humanos son producto de nuestra fértil imaginación. Desde la Revolución Cognitiva, Sapiens ha estado viviendo en una realidad dual. Por un lado, la realidad objetiva de los ríos, árboles y leones; y por otro lado, la realidad imaginada de los dioses, naciones y corporaciones. Con el paso del tiempo, la realidad imaginada se hizo cada vez más poderosa, de modo que hoy en día la supervivencia misma de los ríos, árboles y leones depende de la gracia de entidades imaginadas como dioses, naciones y corporaciones. (Harari, 2014, p. 36)

Aunque hay muchos que no aceptan que estamos condicionados por un orden imaginario, Harari (2014) demostró de manera convincente que esta realidad imaginada da forma a nuestro mundo (por ejemplo, determinando cómo vivimos, cómo construimos nuestras casas); también da forma a nuestros deseos de conformidad con sus mitos dominantes (el deseo popular de tomar unas vacaciones en el extranjero); y, lo que es más importante, estas ficciones colectivas compartidas no se limitan a una mente subjetiva individual, son supraindividuales, son

intersubjetivas y persistirán a pesar de la eventual rebelión de los individuos singulares. Es necesario convencer a millones de extraños para cambiar el orden imaginado (véase Harari, 2014, págs. 107-110).

En un mundo en el que el mito de que la razón y la verdad son necesariamente concomitantes, cualquier otra forma de producir conocimiento tiende a ser excluida, y por lo tanto nos pareció apropiado recordar a nuestros lectores cómo estas realidades ficticias todavía gobiernan nuestro mundo, irremediablemente. Se trata de mostrar cómo nuestras vidas no sólo dependen de la ficción, sino que sólo son posibles, sólo existen gracias a la capacidad humana de imaginar, de crear narrativas y realidades ficticias. Estas realidades ficticias, estas configuraciones mitopoéticas omnipresentes, que pueden involucrar a millones de personas, son mutables y, de hecho, han cambiado en los últimos siglos e incluso, a un ritmo más rápido, en las últimas décadas. Tal vez las artes tuvieron alguna influencia, junto con una multiplicidad de otros factores, en la provocación de estos cambios, pero lo más probable es que estuvieran fuertemente motivadas por los cambios en el equilibrio de las tensiones socioeconómicas, los acontecimientos perturbadores, la aparición de nuevas ideas, ficciones y mitos impulsados por escritores, intelectuales, formadores de opinión, políticos, etc.

Las ficciones mantienen unidas a las religiones, naciones y corporaciones usando narrativas, contando historias con un fuerte poder simbólico. Son narrativas en un discurso declarativo, en su mayoría, pero también se utilizan símbolos y gestos, y su difusión está asegurada por la red de

comunicación intersubjetiva, que llega y condiciona a todos los individuos.

Valores, creencias, miedos, deseos, convicciones, historias, símbolos, códigos morales, etc. son la fuente de material que alimenta estas ficciones, estas realidades imaginadas, estas configuraciones mitopoéticas. Así entendidas, estas configuraciones mitopoéticas son materia prima para las creaciones artísticas. En efecto, como se ha visto en el pasado, las producciones creativas pueden influir intencionadamente o no en el comportamiento individual, intervenir en cuestiones ambientales y sociales, transformar el orden establecido. Los materiales de origen mencionados anteriormente están cargados de significados simbólicos (valores sociales, culturales y estéticos) y si un artista puede permitirse el lujo de ser desatento o irresponsable ante estas implicaciones, un investigador artístico no debería hacerlo. En el desarrollo de su trabajo, los investigadores artísticos se ven inevitablemente involucrados en cuestiones éticas, con decisiones éticas relativas a la elección de materiales, técnicas, públicos destinatarios, elecciones de repertorio, elecciones estilísticas, elecciones interpretativas, pero también cuestiones relativas a dónde, cómo, a quién y con qué propósito. Los proyectos artísticos suelen estar motivados por desafíos autoimpuestos, que son el resultado de una preocupación, de la necesidad de abordar una discrepancia o una cuestión creativa, un problema social, político o estético. Aunque ni la cuestión ética ni el valor estético deben quedar eclipsados por el otro, ambos pueden desempeñar un papel importante en la aclaración de la pertinencia de un proyecto de investigación artística concreto. Al crear una narración esclarecedora que promueva nuestra comprensión de una intervención artística

(trataremos este tema con más detalle en la siguiente sección), los investigadores artísticos deberían considerar, por lo tanto, las cuestiones éticas implicadas, ya que los productos artísticos son siempre intervenciones sociales, acciones culturales/políticas.

¿Pero por qué los investigadores artísticos deben aclarar sus intervenciones artísticas, dentro de la Academia?

Primero, porque todas las intervenciones artísticas son étnicas. Esto significa que los receptores, que comparten el contexto sociocultural de una producción artística (o que están más familiarizados con ese contexto), serán más aptos para involucrarse emocionalmente, para empatizar, para desvelar íntimamente una experiencia estética.

5 Todas las intervenciones artísticas son étnicas

La maravilla de la naturaleza reside en el corazón del hombre, y para verla hay que sentirla. Los niños pueden distinguir los objetos, pero no pueden conocer las relaciones que los unen, ni escuchar la dulce armonía de su concierto. Se requiere una experiencia que aún no han adquirido; se requieren afectos que aún no han experimentado para sentir la impresión que resulta de todas esas impresiones juntas. [...] ¿Qué clase de emoción debe proporcionarles el canto de los pájaros si no conocen aún las profundidades del deleite y del amor?

"Emilio o de la educación" de Jean-Jacques Rousseau (2011, p. 174)

Sin embargo, habrá tantos niveles de implicación con el contexto sociocultural de una intervención artística como individuos. Esto constituiría por sí mismo un fuerte argumento para promover la aclaración. Pero debería ser el tipo de aclaración que ayude a nuestra participación emocional, que mejore nuestra experiencia estética. Parece al mismo tiempo natural y crucial que el contenido de cualquier aclaración dentro de un proyecto de investigación artística afirme al menos si lo que fue convincentemente desafiante y relevante al inicio de la propuesta tuvo, al final del proyecto, una respuesta artística igualmente convincente y relevante. De esa manera, la aclaración de una intervención artística respondería adecuadamente a la demanda académica de intercambio de conocimientos.

6 La aclaración en la investigación artística promueve nuestra participación emocional, profundizando nuestra experiencia estética

Con el fin de ejemplificar de cómo la aclaración puede mejorar nuestro involucramiento, invitamos a nuestros lectores a ver un video en el que el guitarrista australiano John Williams aclara su interpretación de la pieza "Sevilla" de Isaac Albéniz.

Enlace para ver el vídeo "John Williams infunde el flamenco en Sevilla con la ayuda de Paco":

<https://www.youtube.com/watch?v=fXK7tgTsaGI>

Pero, para compartir el conocimiento, los investigadores artísticos tienen que producirlo en primer lugar, y, para entender la producción de conocimiento dentro de la investigación artística, sentimos ahora la necesidad de invertir la perspectiva. Por lo tanto, en la próxima sección, el enfoque será en el individuo. En primer lugar, nos ocuparemos de la construcción de la subjetividad y luego veremos cómo los artistas crean conocimiento en el modo procedimental, explorando gestos intensos, expresivos y empáticos, pero con el objetivo de despertar las proyecciones emocionales y metafóricas de los receptores y, por tanto, sus procesos íntimos e imaginativos de creación de significado.

Gestos, empatía y reconfiguraciones mitopoéticas

No se puede escapar del hecho de formar parte de una sociedad o un país, y esto implica compartir sus órdenes imaginarios, sus mitos y sus ficciones. Sin embargo, nuestros lazos emocionales más fuertes se dan en los grupos sociales más pequeños a los que pertenecemos (como familias, amigos, compañeros de trabajo, organizaciones dedicadas a un objetivo común, comunidades, etc.). Cuanto más pequeños son estos grupos, más profundos son los niveles de corporeización de las ficciones que mantienen unidos a sus miembros. Los miembros del grupo comparten historias, experiencias, narraciones, hábitos, perspectivas, códigos, sentimientos, expresiones, expectativas, gestos, etc., y todo ello es materia prima que alimenta nuestras construcciones subjetivas, nuestra subjetividad.

Escribimos en el 2º Cuaderno, siguiendo a Damasio (1999), que "el sentido del yo emerge en forma de una narrativa; es una historia que nos contamos a nosotros mismos" (Correia & Dalagna, 2019, p.7). En continua (re)construcción esta historia de toda la vida que nos contamos a nosotros mismos constituye nuestra "subjetividad". Es una narrativa que está inextricablemente enredada en las mallas de la intersubjetividad, por un lado, y que se nutre de una amalgama de experiencias personales únicas, por el otro. Los gestos son los que mejor representan esta doble afiliación porque son supraindividuales e intersubjetivos antes de convertirse en expresiones individuales. Esto

puede parecer paradójico, pero sólo aparentemente, si uno se da cuenta de que cada "subjetividad" se construye a lo largo del tiempo dentro de comunidades preexistentes:

Si nuestro planeta ha visto unos ocho mil millones de personas, es difícil suponer que cada individuo ha tenido su propio repertorio de gestos. Aritméricamente, es simplemente imposible. Sin la menor duda, hay muchos menos gestos en el mundo que individuos. Este hallazgo nos lleva a una conclusión impactante: un gesto es más individual que un individuo. Podríamos ponerlo en forma de aforismo: mucha gente, pocos gestos. (...) Un gesto no puede ser considerado como la expresión de un individuo, como su creación (porque ningún individuo es capaz de crear un gesto totalmente original, que no pertenezca a nadie más), ni siquiera puede ser considerado como el instrumento de esa persona; por el contrario, son los gestos los que nos utilizan como sus instrumentos, como sus portadores y encarnaciones. (Kundera, 1991, p.6)

Los "gestos" se diferencian de los "conceptos" porque conservan las dos dimensiones distintivas del modo de pensamiento narrativo - tácito y simbólico - y lo hacen porque tienen que ser recreados cada vez para ser percibidos. Además, si los gestos habitan en lo intersubjetivo como, de hecho, lo hacen, si son "más individuales que un individuo", es decir, "muchas personas, pocos gestos", entonces tenemos motivos para creer que este conocimiento procedimental es algo que se puede compartir.

7 La generalización en la investigación artística se logra a través de las dimensiones supraindividuales e intersubjetivas de los gestos

Escribo sobre Agnes, me la imagino, la hago sentarse en el banco de la sauna, caminar por París, hojear una revista, hablar con el marido, pero de aquello que dio comienzo a todo, del gesto de la señora que se despedía del instructor en la piscina, es como si me hubiera olvidado. ¿Acaso Agnes nunca se despide de alguien de ese modo? No. Es muy curioso, me parece que hace mucho que no. Antes, cuando era muy joven, sí, entonces sí se despedía así. Fue cuando todavía vivía en una ciudad tras la cual se dibujan las cumbres de los Alpes. Tenía dieciséis años y había ido con un compañero de colegio al cine. Cuando apagaron las luces, la cogió de la mano. Pronto empezaron a sudarle, pero el muchacho no se atrevía a soltar la mano que con tanto coraje había cogido, porque habría sido como reconocer que estaba sudando y que esto le daba vergüenza. Así que tuvieron las manos empapadas durante hora y media en un día húmedo y caluroso, y sólo se las soltaron cuando empezaron a encenderse las luces. Después él trató de prolongar el encuentro, la llevó por las callejuelas de la ciudad vieja y subieron hasta el viejo convento, cuyo patio de entrada estaba plagado de turistas. Al parecer lo tenía todo muy pensado, porque a paso bastante rápido la condujo hasta un pasillo desierto, con la tonta excusa de enseñarle un cuadro.

Llegaron hasta el final del pasillo, pero allí no había cuadro alguno, sólo una puerta pintada de marrón con las letras WC. El chico no se fijó en el letrero y se detuvo.

Ella sabía perfectamente que los cuadros no le interesaban y que lo único que buscaba era un sitio solitario para darle un beso. ¡Pobre, no había encontrado nada mejor que un sucio rincón junto a un retrete! Se echó a reír, y para que no pensara que se reía de él, le enseñó el letrero. El también rio, pero se hundió en la desesperación. Con aquellas letras como fondo no era posible inclinarse hacia ella y besarla (más aún cuando se trataba del primer e inolvidable beso) y no le quedó más remedio que volver a la calle, con la amarga sensación de la derrota.

Iban en silencio y Agnes estaba enfadada: ¿por qué no la había besado tranquilamente en medio de la calle? ¿Por qué en cambio la había llevado a un pasillo perdido donde había un retrete en el que habían defecado generaciones de viejos, feos y malolientes monjes? Su timidez le agradaba, porque era síntoma de que estaba perdidamente enamorado, pero aún en mayor medida la irritaba, porque era síntoma de su inmadurez; salir con un chico de su misma edad era para ella un descrédito: sólo le interesaban los mayores.

Pero quizá precisamente porque en su fuero interno ella lo traicionaba y al mismo tiempo sabía que él la quería, una especie de sentido de la justicia la incitaba a ayudarlo en sus esfuerzos amorosos, a apoyarlo, a librarlo de sus timideces infantiles. Decidió que, si él no había encontrado el valor, lo encontraría ella.

El la acompañaba a casa y ella tenía previsto que, cuando llegasen a la puerta del jardín, lo abrazaría rápidamente y lo besaría y que él no podría moverse porque se quedaría paralizado.

Pero en el último momento perdió el deseo de hacerlo, porque su rostro no sólo era triste, sino que era prohibitivo, incluso hostil. Y así, simplemente se dieron la mano y ella se fue por el camino del jardín hasta su puerta. Sentía que el muchacho se había quedado inmóvil y que la miraba. Volvió a darle lástima, sintió hacia él la compasión de una hermana mayor y en ese momento hizo algo que no hubiera sospechado un segundo antes. Volvió mientras caminaba la cabeza hacia atrás, hacia él, sonrió y lanzó hacia arriba alegremente el brazo derecho, suave, acompasadamente, como si lanzara hacia arriba un balón de colores. Ese momento en el que Agnes, de pronto, sin preparación previa, levantó la mano con un movimiento acompasado y suave, es mágico. ¿Cómo es posible que en una sola fracción de segundo y a la primera haya encontrado un movimiento del cuerpo y el brazo tan perfecto, pulido, parecido a una acabada obra de arte? A casa del padre de Agnes solía ir entonces una señora de unos cuarenta años, secretaria de la facultad, para llevarle algunos papeles que debía firmar y recoger otros. A pesar de que el motivo de las visitas carecía de significado, iban acompañadas de una tensión secreta (la madre permanecía en silencio) que despertaba la curiosidad de Agnes.

Cada vez que la secretaria estaba a punto de marcharse, Agnes corría a la ventana para observar disimuladamente. Una vez, cuando salía de la casa en dirección a la puerta del jardín (iba por tanto en dirección contraria a la que recorrería algo más tarde Agnes seguida por la mirada del infeliz compañero de colegio), se volvió, sonrió y levantó el brazo en un movimiento inesperado, suave y acompasado.

Fue inolvidable: la acera sembrada de arena brillaba a la luz del sol como un arroyo de oro y a ambos lados de la puerta florecían dos jazmines. El gesto se dirigía hacia arriba como si quisiera mostrarle a ese rincón dorado de tierra la dirección en la que debía salir volando y como si los blancos jazmines hubieran empezado ya a transformarse en alas. Al padre no se le veía, pero por el gesto de la mujer se deducía que estaba en la puerta de la casa y la miraba. Aquel gesto fue tan inesperado y bello que quedó en la memoria de Agnes como la huella de un relámpago; la invitaba a recorrer las distancias del espacio y el tiempo y despertaba en una muchacha de dieciséis años un deseo confuso e inmenso. Cuando necesitó decirle algo importante al chico y no encontró palabras para ello, el gesto despertó en ella y dijo en su lugar lo que ella misma no sabía decir. No sé durante cuánto tiempo lo utilizó (o, mejor dicho, durante cuánto tiempo la utilizó el gesto a ella) pero es seguro que hasta el día en que se dio cuenta de que su hermana menor levantaba el brazo en el aire al despedirse de una amiguita.

Cuando vio ese gesto realizado por su hermana, que desde la más tierna infancia la admiraba y la imitaba en todo, sintió una especie de indisposición: un gesto adulto no era apropiado para una niña de once años.

Pero sobre todo pensó que aquel gesto estaba a disposición de todos y que, por lo tanto, no le pertenecía: en realidad cuando levantaba el brazo cometía un robo o una falsificación. Desde entonces empezó a dejar de hacer aquel gesto (no es fácil desacostumbrarse de un gesto que se ha acostumbrado a nosotros) y a desconfiar de todos los gestos.

Trataba de limitarlos al mínimo imprescindible (decir con la cabeza «sí» o «no», señalar un objeto que su acompañante no ve), a aquellos que no fingen ser una manifestación original suya. Y así fue como el gesto que le había encantado en la secretaria del padre (y que me había encantado a mí al ver a la señora del bañador despedirse del instructor) se durmió por completo en ella. Hasta que una vez despertó. Fue cuando se quedó, antes de la muerte de la madre, dos semanas en la casa con el padre enfermo. Cuando se despidió de él el último día, sabía que no se verían durante mucho tiempo. La madre no estaba en casa y el padre quería acompañarla hasta el coche, que estaba en la calle. Le prohibió salir más allá de la puerta de la casa y fue sola hacia la puerta del jardín por la arena dorada entre las flores.

Se le hacía un nudo en la garganta y tenía un enorme deseo de decirle al padre algo hermoso que no pudiera expresarse con palabras y así, de pronto, ni siquiera supo cómo ocurrió, volvió la cabeza y con una sonrisa levantó el brazo, suave, acompasadamente, como si le dijera que le quedaba aún una larga vida y que aún se verían muchas veces.

Un segundo después se acordó de la señora de cuarenta años que hacía veinticinco se había despedido del padre desde el mismo sitio del mismo modo. Se quedó excitada y confusa. Era como si de pronto, en un único instante, se hubieran encontrado dos tiempos distintos y alejados y, en un solo gesto, dos mujeres. Le vino a la cabeza la idea de que aquellas dos mujeres habían sido posiblemente las únicas a las que él había amado.

*“La inmortalidad” de Milan Kundera (1991, pp. 23-25). Traducción de Fernando de Valenzuela
4e*

El desafío aquí propuesto es ir más allá de la limitación de creer en el mito de que sólo a través de la generalización abstracta, a través de la abstracción podemos obtener un conocimiento confiable. Si el pensamiento mítico es tan antiguo como los humanos, si siempre ha regido nuestras vidas, si es responsable de "muchos de los impulsores más importantes de la historia" como "la ley, el dinero, los dioses, las naciones", ¿por qué no deberíamos explorarlo como materia prima para crear conocimiento?

Estaría en consonancia con una cultura alternativa de conocimiento como fue sugerido por Henk Borgdorff: "A través de su enfoque en lo singular, lo estético-afectivo, lo transgresor, lo imprevisto, la investigación artística debería ejemplificar una cultura alternativa de conocimiento" (Borgdorff, 2012, p. 5). Las implicaciones de esto son que las intervenciones artísticas sólo pueden calificar para contribuir a esta cultura alternativa de conocimiento si cumplen los cuatro criterios siguientes:

- o Si buscan reacciones de empatía,
- o Si se comunican a través de gestos expresivos,
- o Si desafían nuestras viejas configuraciones mitopoéticas,
- o Si intervienen pertinentemente en el respectivo dominio artístico

Las experiencias artísticas exigen un salto a una realidad imaginada, un salto consciente a la ficción. Cuando se trata de experiencias artísticas, uno debe ser inducido a operar en

un modo narrativo, vinculando el hacer y el pensar, niveles inconscientes de significado corporeizado y pensamiento mítico. Es imposible aclarar estas experiencias si se pasa a un modo de pensamiento paradigmático. La abstracción (discurso conceptual, paradigmático) es reductora, dejando de lado las dos dimensiones más importantes del modo de pensamiento narrativo: la tácita (dimensiones inconscientes del significado) y la simbólica (asociaciones míticas, polisémicas).

Aunque puede generar tanto conocimiento declarativo como procesal, el objetivo de la investigación artística sería promover nuestra comprensión de las intervenciones artísticas en sus propios términos, es decir, en el modo narrativo. Operando principalmente en un modo narrativo, los investigadores artísticos crearían y aclararían simultáneamente un conocimiento específico. En otras palabras, la investigación artística produciría un pensamiento material compartido. ¿Pero cómo puede ser compartido este conocimiento, que es más sentido que comprendido, más recreado que representado?

El pensamiento material es el conocimiento que se siente y se piensa en presencia, en el momento, es una experiencia sensorial, particular, subjetiva. Esto no significa, sin embargo, que la generalización no pueda tener lugar. Somos sensibles al argumento de Lehrer de que "el contenido del cuadro puede ser experimentado repetidamente" (Lehrer, 2004, p.2). Según este autor, existe una paradoja entre la experiencia estética y la noción de inefabilidad.

La descripción del contenido de una obra en el lenguaje, aunque proporciona información útil para muchos propósitos, parece dejar de lado algo esencial de lo que es una obra de arte. Esto lleva a los filósofos a decir que el contenido de una obra de arte, incluso una pintura representativa, es en última instancia inefable. Tiene sentido hablar de la inefabilidad del contenido de una obra de arte - de un cuadro, por ejemplo - pero lleva a una paradoja cuando se añade que el contenido inefable puede ser conocido por un observador y apreciado muchas veces como el mismo contenido. ¿Cómo puede el contenido ser conocido y reconocible repetidamente y ser inefable? (Lehrer, 2012, p. 11)

El autor sugiere que hay una cuestión importante que falta en este debate. La experiencia de la obra de arte da lugar a un tipo específico de representación (diferente de la representación en el lenguaje verbal, por ejemplo), que es un *ejemplar* para representar una clase de experiencias de las que es miembro. Una experiencia consciente de un color puede servir como un ejemplar que exhibe cómo es el color. Este ejemplar es como una marca psicofisiológica que permite definir una marca conceptual, en la que este ejemplar también forma parte del contenido. El modelo nos permite representar una clase de objetos que son parte de la marca conceptual. Lehrer llamó a este proceso *Ejemplarización*, que es un proceso que "produce una representación del contenido en términos de un particular experimentado que representa a otros particulares. La Ejemplarización implica la generalización de un particular" (Lehrer, 2004, p.1).

Vale la pena notar, sin embargo, que esta generalización no es reductora. La Ejemplarización no es abstracción; es decir,

uno sólo puede reconocer el color azul si se ajusta a su ejemplar, y no a partir de explicaciones verbales dadas por otros. Obviamente, no estamos sugiriendo que todas las experiencias resulten en ejemplares, porque estos últimos requieren un compromiso consciente, como sucede en la comunicación empática. Este es un pilar fundamental para comprender la diferencia entre la experiencia estética y las percepciones ordinarias (Lehrer, 2012). El siguiente ejemplo ilustra este punto:



Figure 2. *“L'origine du monde” de Gustave Courbet 1866 (Musée d'Orsay, Paris, France) Photo musée d'Orsay/rmn Descargado de:*

<https://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/home.html>

L'Origine du Monde, un cuadro de Courbet (...) Es un cuadro de un órgano sexual femenino. Nos enfrenta en el Museo de Orsay. Dice: "¡Mira!" Intenta no hacerlo. Fallarás. Pero, ¿entonces qué? El interés primordial está bloqueado por la confrontación. No es una experiencia pornográfica, por muy precisa que sea la representación. Hay una confrontación sensorial y un interrogatorio. ¿Qué es lo que significa? Que la confrontación y el interrogatorio llevan a la experiencia de ello como arte. Tú lo interpretas. Carole Schneeman en su reciente trabajo feminista, Interior Scroll, nos muestra cómo (...) No caemos del cielo, caemos de allí. Todos nosotros. El origen de nuestra vida, de nuestro mundo. Debe ser sagrado. Nos escondemos de la biología sagrada de nuestro origen. "No desde allí, por favor". "Sí, desde allí". La experiencia sensorial marca el contenido del origen de todos nosotros. Eso es el arte. Entonces, ¿qué hace el arte? Charla con nosotros en el borde de la experiencia. (Lehrer, 2012, p. 6)

La tesis afirmada por Lehrer, basada en la premisa de que el arte reconfigura o transforma la experiencia mediante la creación de contenido, aporta algo de luz al debate sobre cómo los investigadores artísticos producen conocimiento. El conocimiento producido por los investigadores artísticos no se basa en abstracciones o proposiciones intelectuales, como hemos venido destacando, sino en la aparición de ejemplares. Es más bien lo contrario: los ejemplares son la fuente de la que se formulan los conceptos y nos permiten ampliar nuestra conciencia de nosotros mismos, del mundo y de nosotros mismos en el mundo.

8 El arte reconfigura o transforma la experiencia creando contenidos y generando " ejemplares" a través de un compromiso consciente con la comunicación empática

El año antes había oído en una reunión una obra para piano y violín. Primeramente, sólo saboreó la calidad material de los sonidos segregados por los instrumentos. Le gustó ya mucho ver cómo de pronto, por bajo la línea del violín, delgada, resistente, densa y directriz, se elevaba, como en líquido tumulto, la masa de la parte del piano, multiforme, indivisa, plana y entrecortada, igual que la parda agitación de las olas, hechizada y bemolada por la luz de la luna. Pero en un momento dado, sin poder distinguir claramente un contorno, ni dar un nombre a lo que le agradaba, seducido de golpe, quiso coger una frase o una armonía no sabía exactamente lo que era, que al pasar le ensanchó el alma, lo mismo que algunos perfumes de rosa que rondan por la húmeda atmósfera de la noche tienen la virtud de dilatarnos la nariz.

Quizá por no saber música le fue posible sentir una impresión tan confusa, una impresión de esas que acaso son las únicas puramente musicales, concentradas, absolutamente originales e irreductibles a otro orden cualquiera de impresiones. Y una de estas impresiones del instante es, por decirlo así, sine materia.

Indudablemente, las notas que estamos oyendo en ese momento aspiran ya, según su altura y cantidad, a cubrir, delante de nuestra mirada, superficies de dimensiones variadas, a trazar arabescos y darnos sensaciones de amplitud, de tenuidad, de estabilidad y de capricho.

Pero las notas se desvanecen antes de que esas sensaciones estén lo bastante formadas en nuestra alma para librarnos de que nos sumerjan las nuevas sensaciones que ya están provocando dos notas siguientes o simultáneas. Y esa impresión seguiría envolviendo con su liquidez y su esfumado los motivos que de cuando en cuando surgen, apenas discernibles para hundirse en seguida y desaparecer, tan sólo percibidos por el placer particular que nos dan, imposibles de describir, de recordar, de nombrar, inefables, si no fuera porque la memoria, como un obrero que se esfuerza en asentar duraderos cimientos en medio de las olas, fabricó para nosotros facsímiles de esas frases fugitivas, y nos permite que las comparemos con las siguientes y notemos sus diferencias.

Y así, apenas expiró la deliciosa sensación de Swann, su memoria le ofreció, acto continuo, una transcripción sumaria y provisional de la frase, pero en la que tuvo los ojos clavados mientras que seguía desarrollándose la música, de tal modo, que cuando aquella impresión retornó ya no era inaprensible. Se representaba su extensión, los grupos simétricos, su grafía y su valor expresivo; y lo que tenía ante los ojos no era ya música pura: era dibujo, arquitectura, pensamiento, todo lo que hace posible que nos acordemos de la música.

Aquella vez distinguió claramente una frase que se elevó unos momentos por encima de las ondas sonoras. Y en seguida la frase esa le brindó voluptuosidades especiales, que nunca se le ocurrieron hacia antes de haberla oído, que sólo ella podía inspirarle, y sintió hacia ella un amor nuevo.

Con su lento ritmo lo encaminaba, ora por un lado ora por otro: hacia una felicidad noble, ininteligible y concreta. Y de repente, al llegar a cierto punto, cuando él se disponía a seguirla, hubo un momento de pausa y bruscamente cambió de rumbo, y con un movimiento nuevo, más rápido, menudo, melancólico, incesante y suave, lo arrastró con ella hacia desconocidas perspectivas. Luego, desapareció. Anheló con toda el alma volverla a ver por tercera vez. Y salió, efectivamente, pero ya no le habló con mayor claridad, y la voluptuosidad fue esta vez menos intensa. Pero cuando volvió a casa sintió que la necesitaba, como un hombre que, al ver pasar a una mujer entrevista un momento en la calle, siente que se le entra en la vida la imagen de una nueva belleza, que da a su sensibilidad un valor aun más grande, sin saber siquiera ni cómo se llama la desconocida ni si la volverá a ver nunca.

Aquel amor por la frase musical pareció por un instante que prendía en la vida de Swann una posibilidad de rejuvenecimiento.

Hacía tanto tiempo que renunció a aplicar su vida a un ideal, limitándola al logro de las satisfacciones de cada día, que llegó a creer, sin confesárselo nunca, formalmente, que así habría de seguir hasta el fin de su existencia; es más: como no sentía en el ánimo elevados ideales, dejó de creer en su realidad, aunque sin poder negarla del todo. Y tomó la costumbre de refugiarse en pensamientos sin importancia, con lo cual podía dejar a un lado el fondo de las cosas.

E igual que no se planteaba la cuestión de que acaso lo mejor sería no ir a sociedad, pero, en cambio, sabía exactamente que no se debe faltar a un convite aceptado, y que si después no se hace la visita de cortesía, hay que dejar tarjetas, lo mismo en la conversación se esforzaba por no expresar nunca con fe una opinión íntima respecto a las cosas, sino en proporcionar muchos detalles materiales, que en cierto modo tuvieran un valor intrínseco, y que le servían para no dar el pecho. Ponía una extremada precisión en los datos de una receta de cocina, en la exactitud de la, fecha del nacimiento o muerte de un pintor, o en los títulos de sus obras.

Y algunas veces llegaba, a pesar de todo, hasta formular un juicio sobre una obra, o sobre un modo de tomar la vida, pero con tono irónico; como si no estuviera muy convencido de lo que decía.

Pues bien; como esos valetudinarios que de pronto, por haber cambiado de clima, por un régimen nuevo, o a veces por una evolución orgánica espontánea y misteriosa, parecen tan mejorados de su dolencia, que empiezan a entrever la posibilidad inesperada de empezar a sus años una vida enteramente distinta, Swann descubrió en el recuerdo de la frase aquella, en otras sonatas que pidió que le tocaran para ver si daba con ella, la presencia de una de esas realidades invisibles en las que ya no creía, pero que, como si la música tuviera una especie de influencia electiva sobre su sequedad moral, le atraían de nuevo con deseo y casi con fuerzas de consagrar a ella su vida.

Pero como no llegó a enterarse de quién era la obra que había oído, no se la pudo procurar y acabó por olvidarla. Aquella semana se encontró a algunas personas que estaban también en la reunión y les preguntó; pero unos habían llegado después de la música, otros se marcharon antes; y de los que estuvieron allí durante la ejecución, hubo quienes se fueron a charlar a otra sala, y hubo quienes escucharon, pero quedándose tan en ayunas como los primeros. Los amos de la casa sabían que era una obra nueva, escogida a gusto de los músicos que tocaron aquella noche; los cuales se habían ido a dar conciertos por provincias; de modo que Swann no pudo enterarse de más.

Tenía muchos amigos músicos; pero, aunque se acordaba perfectamente del placer especial e intraducible que le causaba la frase, y veía las formas que dibujaba, era incapaz de entonarla. Y ya dejó de preocuparle.

*“Swann’s Way”, Vol. 1 de “Remembrance of Things Past” de Marcel Proust (1931, pp. 321-326)
Traducción facilitada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2006). Editorial del Cardo*

Cuando experimentamos una obra de arte, nos enfrentamos a la libertad de decidir cómo concebir nuestro mundo y a nosotros mismos. Como sugiere Lehrer:

Todo tirano sabe que la libertad está enroscada en el centro del arte como una serpiente. El arte contiene la libertad existencial de elegir cómo representar el mundo y a nosotros mismos, deshaciendo los dictados del poder político y el control social. Ves un cuadro, lees un poema, escuchas algo de música, y experimentas la libertad de usar esa experiencia consciente para reconfigurar la esclavitud de la conformidad en la elección creativa del contenido de tu mundo y de ti mismo. El tirano puede decirte lo que tienes que creer. La experiencia del arte muestra que eres libre de concebir tu mundo y a ti mismo de otra manera. (Lehrer, 2012, p. 4)

Dado que los ejemplares están "por detrás" del lenguaje (ya que son significado crudo, ajenos a las operaciones reductoras de la abstracción), su reconfiguración depende esencialmente de los gestos y del lenguaje corporal.

Postular que el pensamiento material tiene naturaleza gestual, lo hace compartible, comunicable. Su proceso de comunicación, sin embargo, no tiene un medio o vehículo para transmitir un mensaje, como lo hace el lenguaje verbal. En cambio, en su proceso de comunicación, la función del artista (intérprete, creador) es despertar gestos similares en los receptores (oyentes, público) que se reconocen a sí mismos cuando los realizan, en el nivel subliminal de los patrones de su experiencia corporal. Aunque es compartido

e intersubjetivo, el pensamiento material sigue siendo una experiencia individual, particular, subjetiva y vívida.

Diferentes modos de conocimiento, diferentes maneras de compartir el conocimiento. Por ejemplo, en el contexto de un análisis fenomenológico de una actuación musical, la descripción de los fenómenos en el lenguaje verbal implica inherentemente una abstracción que renuncia a las dimensiones tácitas y simbólicas de los gestos. El resultado es un discurso incorpóreo en modo paradigmático, que se pretende que sea representado y comprendido por todos de la misma manera, pero no (re)actuado o sentido. Los lectores de estas descripciones - no los destinatarios a los que los artistas destinaron originalmente los gestos musicales - no tienen acceso al proceso de comunicación directa, inmediata y empática, que es crucial para experimentar y apreciar el significado de la música.

Una vez que se reconoce plenamente el significado y la importancia de la dimensión ritual típica de las experiencias artísticas, es inevitable tener en cuenta la disposición de los participantes (tanto creadores como receptores) a imaginar mundos ficticios, a participar en juegos de fantasía. Las intervenciones artísticas tienen el poder de generar juegos de fantasía, en los que no se compromete la objetividad de nuestros mundos ficticios ni se disminuye la espontaneidad de nuestras imaginaciones (Walton, 1990). Obviamente, esta disposición puede tener una influencia directa en nuestras configuraciones mitopoéticas. Esta capacidad de inducir imaginaciones se hace aún más evidente e innegable si se considera la dimensión social y ritualizada de las

actuaciones en vivo. De hecho, no importa si uno toma la perspectiva del público o la de los intérpretes, las actuaciones implican definitivamente una participación colectiva en juegos de fantasía. Como sugiere Damasio:

Siempre me ha intrigado el momento específico en el que, mientras esperamos sentados en el público, la puerta del escenario se abre y un intérprete entra en la luz; o, para tomar la otra perspectiva, el momento en el que un intérprete que espera en la semioscuridad ve la misma puerta abierta, revelando las luces, el escenario y el público. Me di cuenta hace algunos años de que la cualidad conmovedora de este momento, cualquiera que sea el punto de vista que se adopte, proviene de su encarnación de un caso de nacimiento, de paso a través de un umbral que separa un refugio protegido pero limitante de la posibilidad y el riesgo de un mundo más allá y adelante. (Damasio, 1999, p.3)

La capacidad de inducir a la imaginación parece ser una condición sine qua non para desencadenar experiencias estéticas. Sin embargo, esto tiene implicaciones. Plantea una incompatibilidad irreductible que impone dos caminos divergentes, uno hacia las experiencias estéticas (entendidas aquí como comunicación empática), y otro hacia el arte conceptual. Las consecuencias de esta escisión, de esta divergencia no deben pasarse por alto si se trata de explorar cómo la música y las artes crean significado y de qué tipo. Se podría argumentar a favor del arte conceptual que las nuevas formas de inteligibilidad crean nuevas formas de sensibilidad. Aunque estamos totalmente de acuerdo, estamos convencidos de que, en términos de investigación artística, debemos esperar a que estas nuevas formas de inteligibilidad se hagan sentir para entrar en el dominio artístico.

De hecho, este hallazgo, que podría ser un *prolegomenon* en sí mismo - la capacidad de inducir imaginaciones es una condición sine qua non para desencadenar experiencias estéticas -, fue para nosotros una especie de revelación, un despertar. Sólo por razones explicativas, estamos tentados a forzar una analogía con la reacción de Emanuel Kant al "ataque" de David Hume a la metafísica. Reemplazando unas pocas palabras, la famosa cita tomada del Prefacio de los '*Prolegomenos a toda la metafísica del futuro*' de E. Kant podría ser adaptada de la siguiente manera: *Admitimos plenamente que fue la evocación del Arte Conceptual la que, hace muchos años, interrumpió por primera vez nuestro sueño dogmático y dio a nuestras investigaciones en el campo de la investigación artística una dirección completamente diferente.*

En sintonía con la tendencia general hacia la abstracción que ha atravesado los últimos siglos, la crítica de arte también se ha involucrado progresivamente en niveles más altos de abstracción cultivando un discurso paradigmático y ha terminado por contaminar a los propios artistas. Friedrich Nietzsche consideraba que el pensamiento racional era una "enfermedad" y que los hombres serían animales enfermos, ya que la razón es imperfecta e inevitablemente reductora. Irónicamente, el arte siempre ha sido el dominio por excelencia donde floreció la mimesis (dimensiones tácitas) y el pensamiento mítico (dimensiones simbólicas), un baluarte en el que el propio Nietzsche vio la posibilidad última de redención de la sabiduría corporal, por así decirlo. El Arte Conceptual, en esta perspectiva, no sería tanto un movimiento de vanguardia que llevara a lo nuevo y a lo original, sino mucho más un desesperado

esfuerzo conservador y retrógrado de la vieja Razón
hegemónica para usurpar un territorio donde
tradicionalmente el cuerpo siempre ha sido soberano. Un
territorio que siempre ha sido su oposición, que siempre ha
representado una resistencia institucionalizada a la
racionalidad.

9 Aunque es compartible e intersubjetivo, el pensamiento material sigue siendo una experiencia individual, particular, subjetiva y vívida.

De la auto-observación y de la observación de la reacción de la audiencia me inclinaría a decir que todos escuchamos en un plano elemental de la conciencia musical ... Respondemos a la música desde un nivel primitivo y casi brutal - torpemente, por así decirlo, porque en ese nivel todos estamos firmemente arraigados... y todo el material analítico, histórico, textual sobre o acerca de la música que se escucha, por interesante que sea, no puede - y me atrevo a decir que no debería - alterar esa relación fundamental.

“Música e Imaginación” de Aaron Copland, (1961, pp.13-14)

El cuerpo ha sido persistentemente la matriz simbólica en el universo del arte.

En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando un artista utiliza una forma de arte conceptual, significa que todos los planes y decisiones se hacen de antemano y la ejecución es un asunto perfunctorio. (LeWitt, 1967, págs. 79-83)

No sólo son superficiales todas las planificaciones, decisiones y ejecuciones - un asunto perfunctorio - sino también todo lo que pertenece a la esfera de la estética tal como la entendemos - el componente gestual, la creatividad correspondiente con la que cada destinatario vuelve a realizar esos gestos y la comunicación empática entre las subjetividades individuales. Cuando escribimos anteriormente que elegimos entender el arte como comunicación, también elegimos definir el tipo de comunicación directa que sustentaría nuestras experiencias estéticas. Al renunciar a los gestos, a su recreación y a la comunicación empática, el arte conceptual falla en la apreciación estética. No concebimos la apreciación estética sin una construcción de sentido creativo por parte de los receptores, sin una revelación de sentido corporeizada.

10 La apreciación estética implica una construcción creativa del significado por parte de los receptores basada en la revelación del significado corporeizado



Figure 3. “Las Meninas” de Diego Velázquez 1656. Museo del Prado. Descargado de:

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>

El pintor está parado un poco atrás de su lienzo. Está mirando a su modelo; quizás está considerando si añadir algún toque final, aunque también es posible que el primer trazo no se haya hecho todavía. El brazo que sostiene el pincel está doblado hacia la izquierda, hacia la paleta; está inmóvil, por un instante, entre el lienzo y las pinturas. La mano hábil está suspendida en el aire, detenida en la mirada del pintor; y la mirada, a su vez, espera el gesto detenido. Entre la fina punta del pincel y la mirada de acero, la escena está a punto de ceder su volumen. Pero no sin un sutil sistema de argucias.

Al retroceder un poco, el pintor se ha colocado a un lado del cuadro en el que está trabajando. Es decir, para el espectador que lo observa actualmente está a la derecha de su lienzo, mientras que este último, el lienzo, ocupa todo el extremo izquierdo. Y el lienzo está de espaldas a ese espectador: no puede ver nada más que el reverso, junto con el enorme marco sobre el que está estirado. El pintor, en cambio, es perfectamente visible en toda su altura; o en todo caso, no está enmascarado por el alto lienzo que puede absorberlo pronto, cuando, dando un paso hacia él de nuevo, vuelve a su tarea; sin duda acaba de aparecer, en este mismo instante, ante los ojos del espectador, emergiendo de lo que es prácticamente una especie de gran jaula proyectada al revés por la superficie que está pintando. Ahora se le puede ver, atrapado en un momento de quietud, en el centro neutro de esta oscilación.

Su torso oscuro y su rostro brillante están a medio camino entre lo visible y lo invisible: al emerger de ese lienzo más allá de nuestra vista, se mueve hacia nuestra mirada; pero cuando, en un momento, da un paso a la derecha, apartándose de nuestra mirada, estará de pie exactamente delante del lienzo que está pintando; entrará en esa región donde su pintura, descuidada por un instante, se hará, para él, una vez más visible, libre de sombras y libre de reticencias. Como si el pintor no pudiera al mismo tiempo ser visto en el cuadro donde está representado y ver también aquello sobre lo que está representando algo. Él gobierna en el umbral de esas dos visibilidades incompatibles. El pintor está mirando, con la cara ligeramente girada y la cabeza inclinada hacia un hombro. Está mirando un punto al que, aunque sea invisible, nosotros, los espectadores, podemos asignar fácilmente un objeto, ya que somos nosotros mismos los que somos ese punto: nuestros cuerpos, nuestros rostros, nuestros ojos. El espectáculo que observa es, pues, doblemente invisible: primero, porque no está representado en el espacio del cuadro, y segundo, porque está situado precisamente en ese punto ciego, en ese escondrijo esencial en el que nuestra mirada se desvanece de nosotros mismos en el momento de nuestra mirada real. Y, sin embargo, ¿cómo podríamos dejar de ver esa invisibilidad, allí delante de nuestros ojos, ya que tiene su propio equivalente perceptible, su figura sellada, en el propio cuadro? Podríamos, en efecto, adivinar qué es lo que el pintor está mirando si nos fuera posible mirar por un momento el lienzo en el que está trabajando; pero todo lo que podemos ver de ese lienzo es su textura, las barras horizontales y verticales de la camilla, y el pie oblicuo del caballete.

El alto y monótono rectángulo que ocupa toda la parte izquierda del cuadro real, y que representa el reverso del lienzo dentro del cuadro, reconstituye en forma de superficie la invisibilidad en profundidad de lo que el artista está observando: ese espacio en el que estamos, y que somos. Desde los ojos del pintor hasta lo que está observando hay una línea que nosotros, los espectadores, no podemos eludir: atraviesa el cuadro real y emerge de su superficie para unirse al lugar desde el que vemos al pintor observándonos; esta línea punteada nos llega ineludiblemente, y nos une a la representación del cuadro...

*El texto completo se encuentra en “Les mots et les choses” de Michel Foucault (1966).
Nuestra traducción al español de la versión inglesa que fue publicada en Taylor and Francis e-Library, 2005*

Creemos que la clave para tener acceso a los niveles más profundos, donde se basan las reconfiguraciones mitopoéticas, es precisamente este proceso por el cual los receptores, afectados por la empatía, recrean gestos y crean construcciones de significado subjetivo. Las configuraciones mitopoéticas están profundamente arraigadas en nuestros niveles cognitivos inconscientes (dimensiones tácitas) y, por lo tanto, como escribimos anteriormente, sólo a través de una reconstrucción creativa y activa podemos comprender su significado o lograr cambiarlas reconfigurándolas. En una de las citas de Harari aquí arriba, está escrito que:

Si un solo individuo cambia sus creencias, o incluso muere, es de poca importancia. Sin embargo, si la mayoría de los individuos de la red mueren o cambian sus creencias, el fenómeno intersubjetivo mutará o desaparecerá. (Harari, 2014, p.111)

Creemos que las intervenciones artísticas tienen el potencial de provocar cambios, si no mutaciones, de hacer desaparecer las creencias o incluso de reconfigurar antiguas configuraciones mitopoéticas de una comunidad, ya sea grande o pequeña. Para alcanzar este grado de influencia los artistas (y, en particular, los investigadores artísticos) deben operar con gestos, a niveles en los que se corporicen los significados. Sólo explorando su propia subjetividad, sus experiencias vívidas y moldeando el material para hacerlo expresivo de esta vivacidad subjetiva, los artistas pueden crear intervenciones artísticas que eventualmente tendrán el potencial de afectar, de comunicar gestos, y el poder de provocar una reconfiguración mitopoética. Sólo se puede intervenir en la red de comunicación intersubjetiva cuando se alcanza su nivel de corporeidad.

En términos prácticos y sencillos, los artistas identifican un problema, una cuestión o una brecha que les concierne o les

perturba y reaccionan críticamente creando narrativas, intervenciones artísticas, remezclando (remixing), intencionadamente, gestos expresivos que desencadenan respuestas emocionales en los receptores e interfieren en sus construcciones simbólicas, sus configuraciones mitopoéticas. No importa si este problema, cuestión o brecha se identifica antes, durante o después de la práctica. Lo que determinará su relación con la creación artística y eventualmente con la investigación artística son las materias primas con las que trabajan: ¿son conceptos o gestos? Como escribimos anteriormente: los datos recogidos en cualquier campo del conocimiento pueden informar e inspirar la creación artística y, en consecuencia, la investigación artística. Los conceptos no son una excepción: ya sea deducidos de la observación y el análisis o de las combinaciones de otros conceptos. Los conceptos y las conceptualizaciones también pueden inspirar los procesos de creación artística. Pero hay que tener mucho cuidado y ser consciente de que sólo cuando se centra la atención en la vivencia y la intuición - en la experiencia subjetiva - pueden tener lugar la creación artística, y la investigación artística.

Una reconfiguración no es como una revolución política, pero es mucho más como una reforma política, un pequeño reajuste, un nuevo arreglo de material viejo eventualmente añadiendo algún material nuevo. En otras palabras, las reconfiguraciones necesitan configuraciones preestablecidas para reconfigurar. Estas configuraciones mitopoéticas son ficciones intersubjetivas y no existen, obviamente, fuera de la subjetividad de los individuos. La dificultad para verbalizarlas tiene que ver con sus dimensiones

inconscientes y de significado corporeizado. Como esperamos que quede claro, estas dimensiones inconscientes y con significado corporeizado son cruciales ya que son la razón por la que necesitamos el arte y la investigación artística. Las experiencias estéticas tienen el poder de interferir con nuestras viejas configuraciones mitopoéticas establecidas y reconfigurarlas, ya que actúan en los niveles más profundos de la producción de significado.

El trabajo creativo de un artista o investigador artístico llega al ámbito estético si profundiza en la exploración de sus impresiones subjetivas, es decir, si alcanza esos niveles inconscientes de significado en un primer momento, y si logra expresar a través de su intervención artística la reconfiguración que fue motivada por su escepticismo y crítica, como resultado.

La reconfiguración puede entenderse considerándola como similar al proceso de remix, discutido más a fondo por Navas (2010). El remix en la investigación artística se basa en narrativas mitopoéticas más que en la experimentación con la materialidad de los objetos, ya que las primeras son las que definirán la producción de conocimiento. La exploración de nuevas posibilidades no se basa en la materialidad de los objetos sino en el significado asociado a ellos. De hecho, para ser elegible como investigación artística, esta exploración del significado debe ser el resultado de una actitud crítica hacia las limitaciones de las configuraciones de

significado "antiguas" que de alguna manera se asocian con los materiales o los objetos.

En resumen, el enfoque NO es construir nuevos 'ensamblajes' per se, sino estimular, a través de la comunicación empática, la expansión de la conciencia en los receptores.

Para aclarar nuestro punto de vista, comentaremos esta cita tomada del texto de presentación del proyecto, coordinado por Paulo Assis, *Experimentación vs. Interpretación*:

En lugar de un enfoque heurístico, hay una exploración de las potencialidades contenidas en una determinada puntuación. El intérprete deambula creativamente a través de tal paisaje, usando y entrenando la imaginación con el objetivo de liberarse del pasado y construir nuevas *ensamblajes*.
(MUSICEXPERIMENTO21 - Experimentación versus Interpretación, s.d.)

Si nuestra sugerencia, para los artistas e investigadores artísticos, de profundizar en la exploración de sus impresiones subjetivas se considera un enfoque heurístico, entonces lo recomendamos plenamente, ya que, para nosotros, "una exploración de los potenciales contenidos en una determinada partitura" son interesantes en la medida en que afectan intencionalmente al significado, es decir, en la medida en que son principalmente una exploración de la vivacidad de una experiencia subjetiva. Sin embargo, estaríamos de acuerdo con la segunda afirmación de esta cita si "la

construcción de nuevas assemblages" corresponde a configuraciones relevantes de nuevos significados, es decir, a reconfiguraciones mitopoéticas.

Un modelo de investigación artística

Habiendo establecido diez prolegómenos y después de todo lo que se ha escrito anteriormente, ahora estamos mejor posicionados para aclarar adecuadamente lo que diferencia nuestra propuesta de investigación artística. Una rápida mirada a todos los nombres relacionados con la investigación artística muestra la variedad de diferentes puntos de vista y enfoques: investigación basada en la práctica; práctica como investigación; investigación dirigida por la práctica; práctica dirigida por la investigación; investigación a través de la práctica; experimentación, entre otros. Estas designaciones por sí solas muestran que es una tarea difícil distinguirlas y aún más difícil definir fronteras claras entre ellas.

Con la ayuda de un modelo explicativo, quedará claro que nuestra visión define un territorio para la investigación artística y una serie de características que constituirán un mínimo común denominador para todo tipo de proyectos de investigación artística. En nuestra opinión, el territorio delimitado para que los investigadores artísticos lo exploren está formado por nuestras ficciones, nuestras configuraciones mitopoéticas, nuestros mundos ficticios, especialmente aquellos a los que estamos profundamente vinculados emocionalmente. Es un territorio en el que deben mirar con escepticismo las viejas configuraciones que nos conectan intersubjetivamente, las ficciones que se dan por asentadas, o todo tipo de prejuicios y preconceptos, y cuestionarlas críticamente y trabajar duro para encontrar

formas creativas de sugerir artísticamente reconfiguraciones efectivas. Los proyectos deberían tener, en nuestra opinión, algunos aspectos comunes que constituyen una condición *sine qua non* para su identificación como proyectos de investigación artística. Estos aspectos son la inclusión de:

- a) una intervención artística
- b) la respectiva aclaración sobre su pertinencia.

Sintetizando, nos hemos referido, por lo tanto, a tres dominios o articulando tres esferas para enmarcar proyectos de investigación artística:

Esfera de la Ética - Todas las decisiones relativas a los principios y medios y todas las elecciones relativas a las acciones y preferencias en el desarrollo de una investigación artística pertenecen a esta esfera. No ser consciente de estas decisiones y elecciones o de la posibilidad de elegir (sólo leer, reproducir los modelos establecidos cuando se actúa) sigue siendo de alguna manera una opción hacia los códigos convencionales y tradicionales, y por lo tanto, sigue siendo una elección. De un artista investigador se espera una actitud crítica en relación con todos los aspectos de su actividad. Entre todos los artistas, parece ser particularmente difícil para los músicos - que fueron criados en la tradición de la música clásica occidental y, por lo tanto, formados para repetir perpetuamente los viejos modelos establecidos, centrados principalmente en la adquisición de destrezas - asumir repentinamente una actitud escéptica hacia su actividad y comenzar a criticar ética y estéticamente todas las decisiones inherentes a los modelos de interpretación tradicionales. Los investigadores artísticos producen

conocimientos al crear y los intérpretes de música
también deberían volverse escépticos para ser creativos.

Ejemplo - Propuesta de un proyecto de investigación artística

Proponente: doctorando Alonso Torres Matarrita

*Afiliación institucional: Universidad de Aveiro,
Doctorado en Música*

*Título de la propuesta: Reconquistar el pasado:
Estrategias de composición para renovar el calipso
en Costa Rica*

Parte 1 - Esfera de la Ética

Recientemente, ha habido algunas iniciativas para repensar la diversidad de las identidades costarricenses. Esto incluye la difusión y aceptación de otras manifestaciones musicales como la música indígena o afrodescendiente como parte de nuestra herencia, y algunos compositores se han interesado en trabajar con esta música como influencia. Estos incluyen el calipso. Este género musical se desarrolló en la región atlántica del país, entre los trabajadores negros de las Antillas Caribeñas que vinieron a trabajar en la construcción del ferrocarril al Atlántico a finales del siglo XIX y sus descendientes. Es un género de canto, cultivado en las Antillas y en la costa atlántica de algunos países como Panamá y Costa Rica, con un ritmo bailable, aunque no es su función principal. El calipsoniano, que suele componer e interpretar el calipso, comenta los acontecimientos cotidianos o historias propias con un tono satírico y humorístico, mostrando su ingenio y su rima. Desde los años ochenta, el calipso ha ido ganando popularidad y reconocimiento como patrimonio nacional, pero todavía hay pocos músicos interesados en continuarlo.

El objetivo general de este trabajo es renovar el calypso costarricense a través de la contribución de la música erudita contemporánea. Más concretamente, resignificar la influencia colonizadora de la música erudita occidental en la práctica musical de Costa Rica, promover el debate sobre la importancia del calipso como parte del patrimonio musical costarricense y contribuir, a través de la creación artística, al proceso de reexamen de la identidad del país.

Esfera de Remix - La producción artística se entiende aquí como un proceso continuo de reinención, un proceso continuo de remix. Uno debe ser consciente de que la originalidad y la innovación siempre se basan y se construyen sobre creaciones anteriores. Se trata de la deconstrucción crítica; la investigación artística como una vía alternativa que permite el desarrollo de nuevas posibilidades artísticas basadas en una actitud crítica e inconformista, y, de manera responsable, aclarar su proceso y sus logros.

A diferencia del crítico literario, el crítico literario, el viviseccionista académico y el juez, el ejecutante invierte su propio ser en el proceso de interpretación. Sus lecturas, sus interpretaciones de los significados y valores elegidos, no son los de una búsqueda externa. Son un compromiso en riesgo, una respuesta que es, en el sentido más profundo, responsable.
(Steiner, 1986, p.8)

En el proceso de su trabajo, los artistas no sólo moldean los materiales inequívocamente haciéndolos expresivos de una idea preexistente. Es un proceso interactivo en el que los artistas moldean los materiales y son moldeados por ellos. En este sentido profundo, los artistas trabajan con los materiales creando nuevas combinaciones, pero, como señaló Steiner, de manera responsable, con un propósito, asumiendo decisiones éticas.

Ejemplo (cont.)

Part 2 - Esfera de Remix

Al querer utilizar el calypso costarricense como material de trabajo para componer música erudita, la forma más usual sería tomar "materiales" (ritmos, melodías, estética del sonido y otros) del calypso y transformarlos utilizando técnicas contemporáneas. Además de los problemas relacionados con la recolonización cultural que esto genera y las implicaciones nacionalistas, este tipo de transformaciones a menudo oscurece la posibilidad de reconocer estos materiales de oído. Si además se trabaja sin cantante, el tratamiento instrumental deja fuera el texto, elemento fundamental en este tipo de música.

Por eso este proyecto plantea una dinámica inversa. En lugar de alimentar la música contemporánea con materiales de calypso, propongo alimentar el calypso con materiales de música contemporánea. Componer calypsos rítmicos, con letras, rimas, enriqueciéndolos con elementos de los lenguajes contemporáneos de la música erudita que de alguna manera "actualizan" la práctica musical del calypso y la llevan a un nivel más alto de riqueza, sin perder sus propiedades literarias o la posibilidad de crear significado en un público amplio.

Otros géneros musicales ya han pasado por procesos de hibridación similares. Podemos mencionar discos como "Saergent Pepper's Lonely Hearts Club Band" en el rock o "Panis et Circensis" del movimiento tropicalista brasileño. Estas producciones se movieron fuera de los espacios de la música clásica, y aunque en esencia podemos decir que son "música popular", la complejidad de la composición y sus arreglos amplía la paleta sonora más allá de las convenciones de sus respectivos géneros.

Se empleará una metodología de investigación artística que busca deconstruir y reconstruir configuraciones mitopoéticas en torno al calipso, la música erudita y la construcción de identidades costarricenses. Después de un estudio de la bibliografía pertinente a estos temas, se profundizará en el lenguaje del calipso mediante la memorización de la interpretación de las letras y la música de un conjunto de canciones representativas. Además, se analizarán obras de música contemporánea con elementos de interés y se compondrán breves estudios de la aplicación de las técnicas presentes en estas obras. A continuación, se compondrán un mínimo de 5 calypsos originales, incluyendo las letras y sus arreglos.

Esfera Estética - La apreciación estética parece haber sido la más olvidada o evitada de los tres dominios en la mayoría de los proyectos de investigación artística. Esto es comprensible ya que la apreciación estética, en las artes escénicas, ocurre en el desarrollo temporal de los procesos de comunicación que implican, para que el artista y los receptores se conecten, un tipo diferente de percepción:

La percepción de una frase musical se basa menos en una especie de memoria de reminiscencia que en una extensión o contracción de una especie de percepción de encuentro. (Deleuze & Guattari, 1980, p.364)

Además, la apreciación estética se basa en la empatía, en construcciones subjetivas de significado personal, pero sin excluir la intersubjetividad. Esto es obvio, ya que la empatía ya implica la intersubjetividad y, por lo tanto, todas las construcciones personales de significado subjetivo desencadenadas por las intervenciones artísticas están incrustadas en la intersubjetividad. El significado en las artes performativas parece darse dentro de este tipo de encuentro de la percepción, donde tanto el ejecutante como el receptor reaccionan espontáneamente a los materiales expresivos y a la atmósfera ritualizada general, influyendo en las experiencias del otro en un proceso de producción de significado colectivo y creativo, que tiene lugar en el momento.

La percepción de una frase musical, por ejemplo, parece hacer funcionar el olvido, no apelando a las operaciones conscientes de "memoria extendida" (Damasio, 1999) y esto

parece ser una condición necesaria para que ocurra. El "impulso musical" tiene lugar en una actuación en vivo en la que el intérprete desempeña así el papel de operador del momento. No en el sentido de que el intérprete crea el "impulso musical", sino en el sentido de que opera la disolución o la suspensión de la actividad centrada en el ego, abriéndose así a las operaciones imaginativas del inconsciente cognitivo e implicando miméticamente al público en estas operaciones, si las condiciones son favorables. El músico, responsablemente (Steiner, 1986) actúa en un esfuerzo por hacer "sensible" el sentido, es decir, en un esfuerzo por establecer una complicidad corpórea con los oyentes y con la esperanza de darles la oportunidad de experimentar el devenir musical y, en consecuencia, las reconfiguraciones mitopoéticas.

La posibilidad, el impacto y la eficacia de las experiencias estéticas radica en este proceso de comunicación directa, inmediata y empática en el que se desencadena una narrativa emocional que genera una dimensión simbólica.

Pero esta dimensión simbólica es como el significado en bruto previo a cualquier estructuración verbal y es infinitamente resistente a la traducción. Debido a la naturaleza de las experiencias estéticas, la investigación artística escapa a las definiciones en el sentido de declarar lo que es, pero es probable que tenga una caracterización mínima que describa cuándo sucede y una aclaración sobre su pertinencia.

Ejemplo (cont.)

Aclaración

La relevancia de este trabajo radica en su contribución a la discusión de diversos temas como la construcción de identidades latinoamericanas ante los desafíos de la posmodernidad y la posibilidad de que la música tradicional trascienda el folclorismo conservador y la contemplación nostálgica para insertarse en los procesos contemporáneos de producción cultural. También es una crítica al hermetismo de aquellas vanguardias musicales que, en su obsesión por alejarse de lo establecido, renuncian a los códigos compartidos por buena parte del público, restringiendo cada vez más la posibilidad de que éste acceda a la creación de sentido.



Figura 4. Un modelo para la investigación artística

Cuando la investigación NO es una investigación artística

De acuerdo con lo que proponemos, la investigación artística sólo tiene lugar cuando estas tres esferas se interceptan, lo que obviamente significa que las tres esferas tienen que ser contempladas en un proyecto de investigación artística.

Cuando la esfera Estética NO está contemplada en el proyecto de investigación, se pueden tomar decisiones más o menos éticas para transgredir las reglas establecidas o los códigos morales que apuntan a la transformación social, así como se pueden aplicar más o menos transformaciones al material, sus formas y estructuras, remezclando (remixing) y recreando. Pero fracasará el "matchpoint" ya que no se producirá la intensa comunicación empática con el público, que abriría el camino a las reconfiguraciones mitopoéticas. El proyecto se situaría en la intersección entre las esferas de la ética y el remix, como un proyecto de *art engagé*.

Cuando la esfera de la Ética NO se contempla, el proyecto de investigación caerá en la intersección entre las dos esferas de la Remix y la Apreciación Estética. No motivado por el escepticismo y la crítica a los códigos y prácticas tradicionales establecidas, principalmente se centrará en la experimentación y la exploración, es decir, en la mera "reproducción" de un producto artístico. No se producirá ninguna reconfiguración mitopoética, ya que las configuraciones antiguas establecidas no fueron cuestionadas o desafiadas.

Cuando NO se contempla la esfera Remix, el proyecto de investigación caerá en la intersección entre las dos esferas de la Apreciación Estética y de la Ética, lo que corresponde a una decisión ética a favor de la preservación de las estructuras existentes, es decir, a favor del formalismo. Suprimir la esfera de la Cultura del

Remix es negarse a entrar en el proceso creativo de moldear los materiales (remix) y estar, por lo tanto, condenado a repetir modelos, formas y estructuras. Sólo a través de la transgresión que implica este proceso de generación de nuevos ejemplares puede tener lugar la reconfiguración mitopoética.

Sequitur

Más que definir un camino para la investigación artística estamos asignando una misión para los investigadores artísticos que eventualmente aceptarán el desafío. Es una misión para explorar un vasto territorio que, aunque siempre ha estado ahí, está tan íntimamente cerca de nosotros que tendemos a no verlo, tendemos a ignorarlo. Pero se revela rápidamente cuando uno se da cuenta de que nuestro interior y nuestras subjetividades son historias que nos contamos a nosotros mismos, y que la forma en que nos relacionamos entre nosotros, es decir, la red de nuestras conexiones intersubjetivas consiste en una intrincada amalgama de narrativas, que configura los mundos ficticios en los que vivimos, que configura la realidad que posiblemente conozcamos.

Llamamos configuraciones mitopoéticas a nuestro sentido de la realidad, es decir, a esta red de narrativas en la que se enredan significados encarnados y simbólicos (implícitos y explícitos) que configuran nuestra "visión del mundo", y asignamos a los investigadores de artistas la misión de reconfigurar estas configuraciones ya establecidas. Estas configuraciones y reconfiguraciones son construcciones de significado, pero, como esperamos haber dejado claro, no son meras representaciones en un nivel semántico. Son pensamientos míticos, profundamente arraigados en el significado corporeizado, que requieren un tipo de representación diferente que debe ser recreada por los receptores para ser comprendida. Debido a su capacidad de comunicación empática, las intervenciones artísticas pueden provocar estas reconfiguraciones mitopoéticas, preferentemente con acciones creativas críticas, responsables.

Asumiendo la decisión ética de considerar las intervenciones artísticas como gestos comunicativos, como acciones de gran alcance destinadas a compartir experiencias significativas con otros, proponemos a los investigadores artísticos que exploren su irreverencia, sus preocupaciones e inconformidades en relación con todos los aspectos de su actividad pero también en relación con todo lo que les rodea, especialmente aquellos aspectos que parecen pertinentes y relevantes tanto para los individuos como para los grupos sociales.

A este nivel de representación, una de las cuestiones clave de este Cuaderno es la fusión entre la subjetividad y la intersubjetividad, entre las entidades supuestamente individuales y sus conexiones de red. Este sincretismo, por así decirlo, es la expresión más evidente de otro sincretismo más profundo descrito en la Física Cuántica (Main, 1993) según el cual no somos entidades físicas individuales sino ondas de energía que interactúan entre sí. Siglos de razón hegemónica y lenguaje verbal/proposicional cultivaron una tendencia a ocultar esta capacidad, desconfiando de la empatía, las vibraciones y las ondas de energía; y sin embargo, como todos los organismos vivos, nos comunicamos abundantemente a través de ellos e incluso creamos, basándonos en ellos, nuestro sentido (ficticio) de la realidad y la red intersubjetiva. Estamos entrenados principalmente para encontrar razones y fundamentos que apoyen nuestras elecciones y decisiones y no para desarrollar la conciencia de lo que somos, es decir, ondas interactivas.

En este sentido, los artistas investigadores, que aceptarían nuestro desafío, serían más como físicos cuánticos que prefieren explorar cómo las ondas interfieren e interactúan - por lo tanto, la comunicación empática - que considerar la exploración de las partículas - por lo tanto, las entidades individuales. Estamos interactuando con las ondas y como las ondas no pueden ser separadas estamos conectados a todo. Con la MEG (magnetoencefalografía) nuestra actividad cerebral puede ser leída fuera de nuestra cabeza, lo que confirma que nuestros pensamientos y estados de ánimo no están confinados a nuestro cuerpo; son ondas y, como ondas, se enredarán de forma natural con otras ondas de quien comparta el mismo contexto, es decir, el mismo campo, el mismo campo de vibración.

La intuición de la calidad parece emerger de esta profunda sintonía vibratoria entre la comprensión, el sentimiento y el hacer, de esta relación empática entre las intervenciones artísticas y los receptores. Esta comprensión dinámica de la calidad es pre-intelectual, ya que se reconoce antes de la abstracción y la conceptualización, y constituye la conexión más profunda que se puede experimentar: es un compromiso total, una implicación personal extrema; es una experiencia holística.

A menudo se dice que el arte se supone que es una actividad inútil, no pragmática. Creemos que el arte que importa - arte de calidad - provocará reconfiguraciones mitopoéticas profundamente enraizadas que afectarán a nuestro sentido del yo, nuestro estar en el mundo, nuestra acción en el mundo. Todos estos dominios son inalcanzables para los métodos y discursos reductores de

las ciencias, pero son cruciales para nuestra regeneración continua individual y colectiva y, eventualmente, para nuestra supervivencia.

Referencias

Abreu, J. L. P. (2015, January 15). O Bailado da alma. [Video]. Retrived from https://www.youtube.com/watch?v=ctv_hEKv1Fc

Abreu, J. L. P. (2014). O bailado da alma. Lisboa, Portugal: Dom Quixote.

Barthes, R. (1982). L'obvie et l'obtus. Paris, France: Editions du Seuil.

Borgdorff, H. (2012). The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia. Amsterdam, Nederland: Leiden University Press.

Carter, P. (2004). Material thinking: The theory and practice of creative research. Melbourne, Australia: Melbourne University Press.

Chopra, D. (2019, October 21). What George Harrison knew? [Video]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=SF4OxulBDuk&t=8s>

Copland, A. (1961). Music and Imagination. Cambridge, MA: Cambridge University Press.

Correia, J. S. & Dalagna, G. (2019). Cahiers of artistic research 2: Premises for artistic research. Aveiro, Portugal: Editora da Universidade de Aveiro.

Deleuze, G. (1981). Francis Bacon: Logique de la Sensation. Paris, France: Editions de la différence.

Deleuze, G. (1968). Différence et répétition. Paris, France: Presses Universitaires de France.

Deleuze, G. & Guatari, F. (1980). Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie, Paris, France: Les Éditions de Minuit.

Donald, M. (1991). Origins of the modern mind: Three stages in the evolution of culture and cognition. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Damásio, A. (1999). The Feeling of what happens: Body and emotion in the making of consciousness. Orlando, FL: Harcourt Brace.

Foucault, M. (1966). The order of things. Retrieved from <https://books.google.pt/books?id=nR9WDwAAQBAJ&pg=PR4&lpg=PR4&dq=Les+mots+et+les+choses+taylor+and+francis&source=bl&ots=kE2iWdkr8f&sig=ACfU3U0uWv1StC6DVzJbLy0yeX2RcPvhig&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKEwjh8a2n5KHoAhUHzoUKHRLrAqAQ6AEwAXoECAoQAQ#v=onepage&q=Les%20mots%20et%20les%20choses%20taylor%20and%20francis&f=false>

Gil, J. (2001). Movimento total: Corpo e dança. Lisboa, Portugal: Relógio d'água.

Harari, Y. N. (2014). Sapiens: A brief history of humankind. New York, NY: Random House.

Hesse, H. (1932). Narcissus and Goldmund. London, UK: Penguin Books.

John Williams infuses Flamenco into Sevilla with Paco's help. (n.d.). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=fXK7tgTsaGI>

Kundera, M. (1959). Imortality. New York, NY: HarperCollins.

Lehrer, K. (2012). *Art self and knowledge*. New York, NY: Oxford University Press.

LeWitt, S. (1967). Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*, 5(10), 79-83.

Main, I. (1993). *Vibrations and waves in physics*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.

MUSICEXPERIMENT21 - Experimentation versus Interpretation. *Exploring New Paths in Music Performance for the 21st Century* (n.d.). Retrived from <https://musicexperiment21.wordpress.com>

Navas, E. (2010). *Remix theory: The aesthetics of sampling*. Mörtenbach, Germany. SpringerWienNewYork.

Pöppel, E. (n.d.). Three modes of knowledge. Retrieved from <https://www.ernst-poeppel.com/opinions/three-modes-of-knowing/>

Pöppel, E. (2006). *Der rahmen: Ein blick des gehirns auf unser ich*. München, Deutschland: Hanser-Verlag).

Proust, M. (1931). *Swann's Way*. Retrieved from <https://www.planetebook.com/swanns-way/>

Peterson J. & Scruton, R. (2018, November 2). *Apprehending the transcendent*. [Video]. Retrived from <https://www.youtube.com/watch?v=XvbtKAYdcZY>

Rousseau, J.J (2011). *Emilio o de la educación*. Madrid, Spain: Gredos.

Santiago, M. (2019). *Artistic research: Other existing models*. [Lecture] Universidade de Aveiro. 29th October.

Steiner, G. (1986). *Real presences: Is there anything in what we say*. London, UK: Faber and Faber.

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Middletown, CO: Wesleyan University Press.

Scruton, R. (2009). *Understanding music: Philosophy and interpretation*. New York, NY: Continuum Books.

Walton, K. L. (1990). *Mimesis as make-believe: On the foundations of the representational arts*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

IMPAR

Initiatives Meetings
and Publications
on Artistic Research

<http://artisticresearch.web.ua.pt/>

Cofinanciado por:

