

Semiología Y Arte: Serie De Ensayos Cortos

Semiotics and Art : Essays Short Series

Jorge Conesa Sevilla

jorge.conesa@gmail.com

Universidad de Toledo

Resumen.

Esta serie de ensayos cortos abarca diversos temas concernientes a tópicos y ángulos de temas más canónicos presentados en tratados de más y diferente cubierta (libros o artículos) en discursos de la semiótica de la estética y de la semiología del arte. Específicamente, estos ensayos presentan cuestiones e invitan reflexiones sobre las intersecciones menos tratadas entre la filosofía y la psicología del arte (estética). Fueron concebidos y escritos en su forma presente como presentaciones encapsuladas y ejercicios para introducir ideas, a una audiencia diversa, de como el arte comunica, que puede comunicar, y que falla en realizar como comunicación.

Palabras clave: Esta serie de ensayos cortos abarca diversos temas concernientes a tópicos y ángulos de temas más canónicos presentados en tratados de más y diferente cubierta (libros o artículos) en discursos de la semiótica de la estética y de la semiología del arte.

Abstract

This series of short essays covering various topics and issues concerning angles of canonical issues presented in more and different treaties cover (books or articles) in speeches semiotics of aesthetics and semiotics of art. Specifically, these studies raise questions and invite reflections on the less treated intersections between philosophy and psychology of art (aesthetics). They were conceived and written in its present form as encapsulated presentations and exercises to introduce ideas to a diverse audience, of how art communicates, that can communicate, and who fails to perform as communication.

Keywords: This series of short essays covering various topics and issues concerning angles of canonical issues presented in more and different treaties cover (books or articles) in speeches semiotics of aesthetics and semiotics of art.

Ensayos:

1. Parábola y Fábula
 2. Susanne Langer y John Dewey (Oposiciones y Resoluciones)
 3. Hugo Münsterberg
 4. Rosie The Riveter
 5. La Auto-Suficiencia de Epicuro
 6. “La Visita”
 7. El Arte de *Star Trek*
 8. Tiempo, Espacio, y Tiempo Psicológico
 9. En el Centro de Adentro Y en el Medio del Ojo
 10. Palabras o Percepción (ejecución) “Directa”
 11. Pintar o Pelear
 12. “Simple” o “Complejo”
 13. Nombramos a una Gallina “Mercedes”
 14. De Basura a “Arte” y De “Arte” a “Basura”
 15. Interpretación “Natural”
 16. Cartografía Como Fantasía y Como Ciencia
 17. Veracidad y Verdad
- Bibliografía
- Figuras (1, 2, 3)

1. Parábola y Fábula

Si los elementos fundamentales de las palabras (morfemas) son los fonemas y las sílabas, ya muchos conteniendo la onomatopeya esencial de la imitación hacia el nexo de la metáfora: ¿A qué juego nos dedicamos cuando ligamos sílabas en palabras, palabras en oraciones, y oraciones en historias?

Presentando la secuencia semiótica de esta forma y asumiendo que el ser humano es otro animal que “*lenguajea*,” una gran número de nuestros discursos (de nuestra “comunicación”) vienen siendo parábolas y fábulas.

Como la parábola matemática (por ejemplo $Y=X^2 + 4x -5$), hacemos circuitos fácilmente descritos de referencias siempre metafóricas (analogías = parábola), por supuesto, y la mayor parte del tiempo hablando del animal humano: lo que hace, como lo hace, lo que quiso hacer, como falló en hacerlo, y que tan desilusionado está cuando no lo puede hacer.

En otro paso continuado de una metáfora a otras, hacia lo que colectivamente nombramos ‘artes visuales’ (2-D y 3-D), el animal humano continúa “*lenguajeando*,” a veces con la intención de destruir parábola y fábula. De acuerdo, podríamos decir que algún arte está hecho, a propósito, como anti-parábola y como anti-fábula. (Veremos en unos momentos si esto es realizable.) Casualmente—y erróneamente— podríamos asumir, prematuramente, que casi toda abstracción es obra anti-parábola y anti-fábula. Por ejemplo, las series minimalistas de Mark Rothko, solo superficialmente se podrían definir así.

Pero en las mismas palabras del simio Rothko (un animal auto-fabulando-se) sus obras buscan una transcendencia espiritual (una frase y definición animal-humana), que a fuerza de estar hechas de materiales actuales por un ser también material nunca trascienden la condición humana. La parábola y la fábula de Rothko (que es Rothko) terminan con su suicidio, brutal y gráfico.

(Otra historia: su suicidio brutal es en sí su última obra desesperada de lograr la transcendencia que buscaba.)

Por otra parte cuando el artista representa “lo humano” como “la máquina” se acerca más a la anti-fábula pero nunca del todo; tampoco se escapa de expresar “la condición humana como máquina” como otro caso de la parábola. Simplemente, incluso en este caso, viene siendo otra fábula del animal-artista ofreciendo una parábola sobre la condición humana.

Formalmente hablando solo las máquinas inteligentes pueden precisamente diferenciar y definir sus historias como fábulas cuando relatando acontecimientos acerca de los animales humanos u otros animales—¡al menos que la máquina inteligente sea un símil humano!

La situación continua siendo la misma desde cualquier callejón oliendo a orina hasta en los bellos salones de arte con pisos de mármol pulido: precisamente porque la transcendencia implica dejar “lo humano” (morir) todo lo que hacemos son (ni siquiera) aproximaciones. Son todas metáforas.

En todos estos sentidos descritos arriba nuestras opiniones, “dios,” “espíritu,” o “alma,” son parábolas y fábulas.

2. Susanne Langer y John Dewey (Oposiciones y Resoluciones)

Susanne Langer, la filósofa Americana de estética (Philosophy of Art) presenta, “junto” con John Dewey, una visión de (filosofía de) arte, que perdura en su influencia, continúa y se mezcla fácilmente en los tratados pre- y postmodernistas.

Unos pocos años después de su muerte, en rumbo hacia una preparación en la semiótica de arte, leí por primera vez (Langer) Feeling and Form: A Theory of Art y después, Mind: An Essay on Human Feeling.

Buscando recientemente otros de sus trabajos, hallaba más y más referencias—y comparaciones—entre ella y John Dewey (Art as Experience).

En pocas palabras, Dewey “*fundamentaliza*” la labor artística como un proceso de emergencia orgánica de seres psicológicos y “orgánicos” “haciendo algo,” y básicamente la esquematiza como “ritmo” pasando por fases alcanzando apogeos momentarios para luego degenerarse en síncope buscando, nuevamente, otras realizaciones y resoluciones. Cualquier metáfora que el lector escoja, que prosigue con la sintáctica de tensiones, resistencias, y consumaciones, estas últimas solo brevemente satisfechas, serviría para agradar a Dewey. Por ejemplo, para él, una sinfonía, es un ejemplo de una “progresión masiva de valores”; estos mismos valores que representa él como “ritmo.”

Ambos, Langer y Dewey, rechazan cualquier definición de “arte” como un producto estático, y prefieren compararlo con el tiempo (o medidas de tiempo) mismo. La producción de arte es obviamente un proceso dinámico de escoger, rechazar, decidir la pasividad o la reflexión, o buscar intencionalmente la intensidad de lo inmanentemente ‘*kinetic*’ y la misma manifestación ‘*kinestetica*.’ Podríamos decir que *el artista se mueve y mueve al mundo*. (La opinión de John Locke sobre arte en balance—la belleza--es algo intermedio entre lo dinámico y lo estático.)

Igualmente, también los dos están de acuerdo en algo más semióticamente complejo: inclusive una foto, una pintura, un collage son tiempo mismo o representan “temporalidad.”

En términos de oposiciones, Langer continúa su filosofía de arte hacia lo que podríamos reconocer hoy día como una opinión general en las humanidades, de un énfasis en *Poesis*. De alguna forma, piensa Langer, la mente humana exige más que las funciones de “ritmo” y de “tiempo” que los dos, Langer y Dewey, reconocen como un criterio esencial del arte. Langer exige en su filosofía reconocer la existencia de “emociones estéticas” puras y

separables de los procesos que ya hemos mencionado. Digamos que Langer es más Platonista que Dewey, y Dewey más Aristoteliano.

Langer insiste en usar palabras como “espíritu,” “ilusión,” “subjetivo,” o “etérea” mientras trata de describir un nivel más humano-abstracto donde las sensibilidades artísticas residen en actualidad y son mediadoras (árbitros) de lo que podríamos describir como un “juicio estético.”

3. Hugo Münsterberg

Hugo Münsterberg, el psicólogo alemán-americano, es el padre oficial de la psicología práctica (aplicada) en los ámbitos de la organización industrial y de empresas.

A la vez, lo reconocemos como, al comienzo de la industria cinematográfica, una voz fresca y nueva profundizando muchos aspectos de este arte (y del arte en general), escritos que han contribuido a varios campos, el arte del cine, la filosofía y la psicología del arte, para nombrar solo tres.

En su propuesta seminal, *The Photoplay: A Psychological Study* (1916), Münsterberg abarca temas de gran consecuencia sobre las condiciones únicas, el proceso de creación mismo y la cognición del arte. Antes de que C. G. Jung y su miopía psicoanalítica nueva trataran al artista como un caso clínico, Münsterberg lo elevaba—la empresa “arte.”

Como vimos en el ensayo anterior, J. Dewey y S. Langer, hacen surcos más profundos y siembran semillas intelectuales que duran como tópicos e ideas hasta hoy día—continúan siendo relevantes. En los Estados Unidos, por lo menos, las obras de Münsterberg son requeridas en la preparación académica de filósofos y psicólogos de arte, específicamente la obra que comparto arriba.

Los siguientes pasajes son todos de la obra mencionada anteriormente y van sin comentarios. Lo único que deseo aportar como introducción, es que estas detalladas explicaciones del proceso de la abstracción del arte concuerdan fielmente con ideas presentes que encontramos en la neurociencia. Específicamente, su definición de arte como una serie de traducciones internas de un mundo físico-externo con el cual nuestros sentidos nunca pueden tener contacto actual, es consistente con todas estas ciencias. Simplemente hablando, un estímulo físico-externo es convertido (“traducido,” *transducción*) a una impulso neural, este siguiendo siendo procesado como un código mental, y luego reclamado por procesos creativos más extendidamente.

Todos los aspectos de “percibir,” “idear,” “crear” están ya intrínsecamente, psicológicamente, “aislados” y son, por supuesto, “corruptos.”

En las palabras de Hugo Münsterberg (mi traducción):

[...] “Un trabajo de arte puede y debe de empezar desde algo que despierta en nosotros un interés real (en la realidad) el cual contiene rasgos (aspectos) de realidad, y en este sentido, no puede este trabajo evitar algo de imitación. Pero esta obra es arte en la medida que sobrepasa lo real, cuando para de imitar y deja a la realidad imitada atrás. Esta obra cobra el nombre de “artística” a medida que deja de imitar la realidad y cambia al mundo, seleccionando de este algunos de sus aspectos y características para integrarlas a nuevos propósitos, remodelando al mundo, y en efecto, haciéndose “creativa.” Imitar el mundo (la realidad) es un proceso mecánico, pero transformar el mundo (la realidad) de manera que obtenemos una cosa de/con “belleza,” ese es el propósito del arte. El arte más grande—de más consecuencia—es que, quizás, está más distante de la realidad.”

[...] La obra de arte nos ofrece (demuestra) los objetos (cosas) y eventos perfectamente completos en sí mismos, libres de todas las conexiones, objetos y eventos que avanzan mas allá de sus propios límites, es decir, perfectamente aislados.”

[...]

“La condición fundamental del arte, entonces, es que debemos de estar distintamente conscientes de la irrealidad de la producción artística, y esto significa que esta percepción consciente debe de estar absolutamente separada de las cosas reales y humanas, debe de ser aislada y mantenida en su propia esfera. En el instante en que una obra nos tienta en tomarla como parte de la realidad, nos arrastra también hacia la esfera de la acción práctica, lo cual sugiere (significa) nuestro deseo propio de ponernos en proximidad o contacto con ella (la obra).”

[...] Ahora entendemos porque es necesario que cada arte deba de tener su método particular para, fundamentalmente, cambiar la realidad. Hoy reconocemos que no por debilidad o sustracción una estatua de mármol no posee los colores de la vida real pero ofrece en vez una blancura sin comparación con un ser humano actual. Tampoco nos parece una deficiencia en el dibujo, la pintura, o la foto, que solo nos pueden ofrecer dos dimensiones pero que en sus expresiones profundizan a la naturaleza real. Ahora podemos comprender porque el poeta expresa sus sentimientos y pensamientos en un lenguaje nada natural (cotidiano) de ritmos y rimas.”-- Capítulo VII

[...] “Si, de un lado, este es el resultado del análisis estético, y de las investigaciones psicológicas del otro, necesitamos combinar los resultados de ambos en un principio unificado: El cine (*photoplay*) nos relata una historia humana sobre imponiendo las formas del mundo exterior (espacio, tiempo, y causalidad), y ajustando los eventos a las formas de un mundo interior (atención, memoria, imaginación, y emoción).”

“El cine (*photoplay*) nos demuestra un significativo conflicto de acciones humanas con imágenes en movimiento las cuales, liberadas de sus aspectos físicos (espacio, tiempo, y causalidad), son reajustadas para un juego libre de experiencias mentales las cuales alcanzan un aislamiento completo del mundo práctico, esta ruptura lograda a través de la unidad perfecta de la historia (*plot*) y su apariencia como imágenes.”

“Todos tienen la razón, y al mismo tiempo, todos están equivocados cuando exaltan un aspecto al detrimento del otros. Realístico e *idealístico*, práctico y romántico, tópicos de historia y modernos, todos/ambos son sujetos aptos/relevantes para el arte de la fotografía (y cine). Su universo es tan vasto como la literatura propia (en su potencialidad de diversos estilos y tratamientos). Lo humoroso, si tiene de verdad humor, lo trágico, si es de verdad trágico, lo leve y lo solemne, lo feliz y lo patético, en el cine corto y en el largometraje, todos pueden contribuir a las demandas de este nuevo arte.”-- Capítulo IX

4. Rosie The Riveter

La Segunda Guerra Mundial: Este poster icónico de *Rosie The Riveter* (Figura 1) directamente comunica un “femenino masculinizado” y capaz sin perder su aire de feminidad (maquillaje y uñas pintadas). Este poster realizado por el artista J. Howard Miller fue basado, supuestamente, en una muchacha trabajadora de 17 años, Geraldine Hoff Doyle (Figura 2).

La palabra “riveter” también, en este contexto, puede significar varias intenciones: “She is riveting” (bella), hace el acto de “rivetear” (atornillar, sexo) y te puede poner un tornillo en la cabeza si no te sabes comportar como un caballero. Su nombre “Rosie,” accesible y seguro, suaviza a la misma vez estas dos últimas sugerencias.

Su gesto, de doble significado, dice: “Soy tan capaz como tú (como un hombre) y “esto es lo que pienso de los nazis”—su mirada y boca desafía a ambos, el sexo masculino de su propio país y su gesto con su brazo al enemigo (brazo derecho con más potencia y sugerencia de habilidad—“Up Yours!”).

Es interesante también que su pelo es negro y brillante lo opuesto del ideal de la supuesta raza Ariana. Es difícil imponerle un origen nacional.

Los colores primarios y básicos (amarillo, azul, rojo, blanco y negro) crean una composición integrada que sugieren que esta mujer se origina en un país que se mira como una fundación elemental cultural—otra propaganda.

Con el retorno de los soldados Americanos y con la explosión de la población en los 1950s (baby-boomers) su papel fue degenerado nuevamente y relegado al mantenimiento de la impecable cocina. No obstante, en unos quince años, con el movimiento de la igualdad

para las mujeres—que todavía no lo consiguen—la imagen y el significado de Rosie The Riveter son resucitados como una nueva insignia.

5. La Auto-Suficiencia de Epicuro

Mucho de Epicuro es más y más relevante en estos días cuando hemos perdido o borrado la capacidad de poder distinguir entre lo necesario y el lujo como “lo que quiero.” No es necesario en estos momentos indagar afondo las causas de esta confusión: o ignoramos esta distinción por razones que desconocemos o/y la propaganda cultural del consumismo ha sido una fuerza tan perniciosa que esta distinción es imposible.

Desde el punto de vista (el de Epicuro) psicológico de hacer y responder a la pregunta “¿Que hace una persona feliz?,” su respuesta es tan clara hoy como lo fue cuando él y su grupo formaron la comunidad “El Jardín” afuera de Atenas para vivir y demostrar estos principios.

A propósito, estamos hablando de Epicuro y de auto-suficiencia también por razones de comprender otro ángulo sobre la filosofía de la estética. De esto, hablamos mas tarde.

Epicuro divide nuestras necesidades en tres grupos: 1) deseos naturales y necesarios (alimentarse, justicia, sentirse protegido-amado, estética), 2) deseos naturales pero no necesarios (comer chocolate, amar a cierta persona que esta fuera de nuestro alcance, desear tener un objeto precioso--oro), y 3) deseos no-naturales e innecesarios (importar y comer una jirafa, tener esclavos, querer poseer todas las obras de Monet). Probablemente, millones de palabras han sido propuestas defendiendo, mientras tratan de *subjetivizar*, lo que cada persona o cultura valoriza en cada una de estas categorías.

Epicuro, y cualquier persona que lo lee hoy día, se reiría de estos argumentos desviados cuyo objetivo es convertir sus palabras y su vida en una flojera abandonada de *Laissez-faire*. La comunidad que Epicuro creó con otros requería trabajo físico diario (sembrando, cosechando, alimentando gallinas, construyendo) con suficiente tiempo para crear arte y participar en eventos sociales. La producción de objetos bellos y con integridad (“buenos”) también es un instinto natural y necesario que brota y emana de casi todo ser humano. Es una necesidad de especie.

Satisfacer los deseos básicos, naturales y necesarios, era lo que Epicuro describía como vivir una vida de placer. En este sentido hay tres maneras de ser desdichado; de ser “infeliz.” No poder obtener/satisfacer los deseos naturales y necesarios inducen *la infelicidad autentica* (ser infeliz con razón):

“Decimos que el placer es el punto de entrada y el objetivo de una vida “benedicida.” Reconocemos este deseo básico y orgánico como el primer “bien” innato, que es también el

primer punto de entrada de cada decisión y repulsión juzgando todo lo que viene desde este punto de “sentirlo” (bueno/como placer o malo inadecuado para sobrevivir).”—Epicuro en “Cartas para *Menoceus*”

Las otras dos formas de ser infeliz son ilusiones en el sentido oriental y de la filosofía Zen. En pocas palabras, todos nos podemos malhumorar y frustrar (como un niño mimado) cuando no podemos obtener las cosas innecesarias o no-naturales. El origen de esta infelicidad es de habernos acostumbrado a tenerlas/esperarlas, o porque la sociedad no obliga a pensar que son necesarias.

La Auto-Suficiencia

En la idea de Epicuro hay una conexión directa entre la capacidad de poder satisfacer nuestros deseos naturales y necesarios (alimentarse, justicia, sentirse protegido-amado, estética), y una vida auto-suficiente.:

“Creemos que la auto-suficiencia es un valor grande y “bueno,” no porque podemos en esta forma vivir decentemente con pocas cosas (lo cual se puede hacer) bajo todas las circunstancias, pero porque si cuando nos faltan otros lujos que nos gustaría tener, nosotros, los que no los necesitamos, los podemos disfrutar mucho mas, cuando aparecen.” —Epicuro en “Cartas para *Menoceus*”

Pocos nos sorprendemos que muchas colectivas de artistas han sido creadas instintivamente o con intención de igualar la original: El Jardín de Atenas. Una de mis preferidas y de mas importe, *Fairhope*, por su impacto en el desmoronamiento conceptual y estético entre el “vivir bien,” arte y las artesanías, es la casa, y ahora museo, del artista Americano Wharton Esherick el cual continuaba en los Estados Unidos con el movimiento Ingles “Art and Crafts.”

Esherick era Epicuro, Thoreau, y un monje zen, todo en una persona, una promesa que vino y se fue como exponente de la autosuficiencia en una América que todavía vivía el espíritu de las praderas—antes del super-consumismo, la infelicidad sin sentido/sin razón, y del “placer” pasajero e inocuo.

6. “La Visita”

La muerte trágica del actor y comediante Robin Williams (un “visitante” en mi vida que me hizo reír mucho y también me horrorizó), me hizo pensar con más pausa y reflexión en nuestros encuentros humanos, tanto los íntimos-intensos como los más removidos e infrecuentes, como, “visitaciones,” “visitas,” y “visitantes.” Mis pensamientos incluyeron todos los objetos que percibimos como “visitantes”: animal, vegetal, mineral, y los imaginados-- estos mismos pensamientos, ahora, me visitan, y yo los visito.

El pasaje corto, vivir-morir, es quizás la “visita” canónica y existencial de más centralidad en nuestras vidas y creadora del drama principal de la historia humana.

En estos pensamientos buscaba distinciones existenciales (palpables) de “estar aquí,” a “estar aquí por un poco tiempo,” viniendo, llegando, y “te fuiste.”

Visitaciones, visitas, y visitantes tienen muchísimas propiedades existenciales, pero dos muy importantes son, por ejemplo, “presencia,” y “control.” Presencia y control se ubican también en espacio, tiempo, y tiempo-psicológico.

En estos grados y sentidos podemos describir “haber nacido en una familia” como una clase de “visita.” Los estados, estaciones, y situaciones “presencia,” “control,” espacio, tiempo, y tiempo-psicológico cambian de valencia desde nuestro nacimiento y involucramiento “con esa familia anterior,” pasando por situaciones de más largo plazo e influencia como la de “formar nuestra propia familia,” e inclusive, estar en exilio “de cualquier familia.”

El idioma castellano y le Inglés a veces no son las herramientas filosóficas adecuadas para explorar todas las ramificaciones de estos pensamientos y fallan rotundamente en ayudarnos a generar sutilezas, posiblemente necesarias para agrandar el concepto/situación “ser humanos.”

Por ejemplo, el Hawaiano, hace la distinción de nombrar (el uso específico y general de un nombre) dos categorías de objeto-procesos que representan existencias (estados, situaciones, pensamientos) que no se pueden controlar (Kino ‘ō) y aquellos con los cuales podemos ejercer una influencia (mayor o menor) o control (Kino ‘ā). De interés filológico, curiosamente, la palabras casa (hale) y sol (kala) no se pueden controlar. El nombre de nuestro volcán en Maui, Hale-a-kala (La Casa del Sol), el volcán mismo, por supuesto, absolutamente no lo podemos controlar.

Nuestros descendientes inmediatos (ipo) son todos “Kino ‘ā,” los podemos controlar, pero los descendientes de nuestros hermanos y hermanas no lo son. Estos últimos pertenecen a la categoría de *incontrolables*, “Kino ‘ō.” Lógicamente, también podemos “controlar” (elegir) a nuestros amigos y amantes.

Regresando al principio, como dicen las mitologías Hawaianas, la cultura transpolinesia, en todos sus lenguajes relacionados, contienen un repertorio extenso de cómo definir “la visita.” ¿Qué es un naufrago? ¿A que llamamos--como categorizamos--la tercera visita extendida a estas islas de fulano “Paniolo,” Jorge (Keoke), en estas islas?

Sin vives en estas islas por “suficiente” tiempo, suficientemente como para organizar/reunir una familia extendida (Ohana), te empiezan a llamar “tío,” “sobrino,” o “primo.” Eres, oficialmente, *Kama‘āina* (residente)—tienes responsabilidades con la

comunidad. Si nadie te conoce y eres simplemente un “blanco” vagabundo, un extranjero (un ‘*Haole*’), te nombran “*Malihini*.”

Robin Williams era, creo, un hermano, un primo malvado, un tío, como un viento violento y caluroso “Kona” que sopla fuertemente desde Hawái hasta Maui, que destruye palmas y hacer crecer el Kalo, en la misma visita.

Un viento, como visitante o visita, un animal que busca refugio en tu casa, las esporas que nos hacen estornudar, no son menos “sagrados” por sus escaseces y breves estadías. Casi toda visita, casi todos los visitantes aportan “algo,” manifiestan y son portadores de “presencia.”

7. El Arte de *Star Trek*

Por casi tres generaciones, varias series, películas, y multitudes de personajes inolvidables la imaginación de Gene Roddenberry, y la de sus varios, subsecuentes interpretadores, han creado casi un monopolio de pensar, reafirmar, y reinterpretar lo que significa “ser humano.” La integración de estas posibilidades y la latitud—la generosidad—de eventualmente poder/deber aceptar el “otro,” hacen de este monopolio de entretenimiento uno de los portavoces de más autoridad acerca de la condición humana que se ha producido como cultura popular a nivel internacional.

El suceso de estas aventuras es quizás haber capturado la esencia del gran *monomito* humano (Joseph Campbell) de una manera diversa—en diversas maneras—para un público global antes de que pudiéramos interiorizar o sentir “la globalización” como la realidad palpable que es hoy día. Integrando música de calidad excelente, anticipando un futuro que es más utópico que *distópico* como promesa universal, Gene nos confirma (nos seduce) “Allí vamos y todos juntos lo podemos hacer.” Representa a la misma vez, lo más ingenuo, ideal, y generoso del “espíritu” de los Estados Unidos.

Todo este trabajo ha sido ya descrito por los críticos como la propaganda socio-política, liberal y progresiva de Gene, bien expresada y mucho mejor manipulada. En su universo socialista, aunque existe el comercio, no hay dinero, todos aspiran a ser lo mejor, y siempre existe un nuevo mundo que podemos descubrir, el cual funciona como otra etapa del *monomito* donde tenemos que conquistar nuestros instintos animales—o nuestras tendencias puramente mecánicas, orgánicas, o lógicas. Comparándola con otras series, como “Back to the Future,” quizás solamente una fantasía adolescente y *edipal*, el pasado puede ser re-investigado y manipulado pero las consecuencias de nuestras acciones tienen repercusiones universales: nada ocurre en este universo sin impactar otras realidades de una manera incierta—mas oblicua. Lo opuesto de lo *edipal*, no nos hacemos más fuertes acusando a nuestros padres de ser “débiles.”

Es posible que los sentimientos que en estos momentos recuerdo, simplemente escuchando esta música grabada en mi subconsciente a través de estas décadas, puedan ser, tan solo una preferencia personal. Lo es—una preferencia personal—pero dudo que no sea compartida con muchos.

La esencia de este trabajo es más compleja que nuestras preferencias por ciertos caracteres, episodios, películas, estética, y música. Repito y admito, si por supuesto estas preferencias existen. Pero cohabitan con el mensaje, esencialmente Daoista, fundamental y final de Star Trek: *las oposiciones son ilusiones. Todas las dualidades son facetas—máscaras—incompletas en sí mismas. Solas, separadas, se convierten en ideologías.*

Las dicotomías falsas examinadas en la serie: lógica—corazón, mecánico—orgánico, singularidad—multitud, brutalidad—sutileza, caos—serenidad, por ejemplo, en sí mismas son pobres—aspectos o realidades incompletas. La sabiduría de Star Trek, su mensaje universal es básicamente *Jungiano*: hacia la integración, hacia un “Self” integrado.

El corazón sin lógica es menos informado. La lógica sin el corazón, fría y muchas veces errada. Lo mecánico y lo orgánico nunca son tan distantes. El individuo sin la comunidad y la comunidad sin el individuo son disfunciones... etc, etc...dicotomías falsas.

En un episodio de la primera serie, el Capitán Kirk es separado por el teletransportador, y dividido en dos entidades, una demoniaca la otra débil y gentil. ¿Cómo termina este episodio?

8. Tiempo, Espacio, y Tiempo Psicológico

Es quizás el reto de todo arte: ¿Cómo podemos representar, a la misma vez, tiempo-espacio-tiempo-psicológico? Los cubistas (Picasso y Braque) lo lograron, pero nos quedamos (bueno, hablando personalmente) un poco confundidos por la siguiente razón: en cualquier momento, hasta el mundano e insípido, “allí está” la sobreimposición real de tiempo-espacio-tiempo-psicológico. En todo lo que hacemos, en todos los momentos y en todos los lugares (y bajo diversos estados psicológicos).

Se entiende que Braque estaba ‘encabronado’ (para usar el Francés antiguo) con la obra del Renacimiento. Incluso yo, de cuando en cuando, digo “Basta, algo nuevo y más renacido.”

Quizás estoy haciendo una tormenta en un dedal. Pero encuentro arte, que sin desearlo, separa esta ecuación real tiempo-espacio-tiempo-psicológico.

Pero, si a propósito hacemos arte-tiempo, y sustraemos el espacio y el tiempo-psicológico, seguramente será bien distinto del arte que hacemos representando al espacio y

que sustrae al tiempo y al tiempo-psicológico. También podemos representar tiempo-psicológico sustrayendo espacio y el otro tiempo.

¡Un rollo!

Les advertí: una tormenta en un dedal. Si yo represento una tormenta en un dedal, *el tiempo, el espacio, y el tiempo-psicológico son consubstanciales*. Si tomo una foto de un dedal sin agua (y sin sombras), no hay mal tiempo y es otro espacio—un hueco—y sin tormenta no hay drama y desde luego no existe el tiempo-psicológico. Si tomo una foto de un dedal en una mesa, y un dedo con una gotita de sangre pensamos de inmediato: “¿Y por qué el estúpido no estaba usando el dedal, como dios manda?”

Las violaciones de estas reglas naturales crean “*perceptos*” bien alucinantes y que suelen desconcertar. ¿Qué nos dice una pintura o foto de un ojo separado de una cara flotando en el espacio? El maldito dólar lo tiene, y algunos piensan, “solo dios.”

Bueno la próxima vez hablo de mangos y de turpiales. También de “los corotos” que todos los Venezolanos andaban buscando cuando comprendieron que el arte tenía valor y que en algún closet y baúl olvidado todavía existía una pintura de ese Francés medio loco que tomaba champaña en vez de agua ardiente—ron. Por casualidad ví la obra de J-B-C Corot en Suiza, en el castillo de Gruyère. (Iba por los quesos y me encontré con su trabajo).

Bien, les cuento un poco ahora. En ese castillo hay un dormitorio donde los paneles fueron pintados por el *Musiú* Corot (como dicen los Venezolanos)—muy bonitos, muy apropiado-Suizo... bellos pájaros de muchos colores—todo bien pulcro.

Todos estos pichones estaban ocupando tiempo, espacio, y tiempo-psicológico. Casi, casi cantaban y yo los escuchaba.

9. En el Centro de Adentro Y en el Medio del Ojo

Antes, mucho antes, cuando aun no existían los celulares, y los artistas hacían comidas juntos (quizás esto todavía pase en muchos lugares), cuando se peleaban y luego volvían a hacerse amigos, mi maestro, V. P. estaba criticando una de mis fotos.

Antes de continuar, tengo que confesar que no pude ser fotógrafo entonces y tampoco lo soy hoy día. “El ojo,” la percepción, las técnicas, y la delicadeza para serlo bien me han evadido siempre. Confieso lo mismo sobre las acuarelas. Por eso admiro a cualquier persona que hace estos trabajos con gran ojo, técnica, y delicadeza—acuarelas y fotografía.

En fin, tratando de explicarme porque yo no acertaba en “convencerlo” con mi fotografía, él me explicó lo siguiente. Ahora voy a molestar a muchos de Uds. de nuevo (lo lamento), porque tuvo que explicarme su punto con analogías de cazador—las que yo pudiera

entender. Abiertamente les confieso que rastreo y cazo cochinos salvajes con arco y flecha. La mayoría del tiempo más rastreo que cazo. La mayoría del tiempo ellos son los que “me cazan.” También tienen que saber que vivo cada momento con la culpabilidad y la responsabilidad profunda de comprender que yo he sido el instrumento central de eliminar una vida que tiene tanto derecho como yo de existir. A través de los años he comprendido que sin internalizar esta deuda y responsabilidad, menos entiendo el regalo “vida.” Cazo para comer. Específicamente, cazo para no comprar--consumir. También como zanahorias de mi propio huerto.

Ofendidos o no prosigo con la narrativa.

Él, V.P., explicaba que la cámara es difícilísima de aprender porque el fotografiar es un proceso de eliminación, exhaustivo. “La cámara,” decía él, “casi ve igualmente que nuestros ojos, y cuando vemos hay demasiado que ver pero la cámara no lo sabe.” ¿Entonces, como escogemos? El dijo, “Cuando tomas un foto es como ir de cacería; con gran compasión y maestría para no hacer sufrir a la creatura. *Apunta “la flecha” en el centro de adentro y en el medio del ojo.*” Quizás estaba traduciendo del armenio al inglés, pero creo que capturé su sentido esencial.

“Si apuntas para darle en su corazón, apunta exactamente, a una célula de su corazón.”

No creo que mi fotografía haya progresado mucho después de sus palabras pero el acto de cazar y de matar con compasión, de verdad, es más meditación y paciencia que producir sangre innecesariamente—por hacer sufrir.

Su consejo ha rendido su servicio en otras formas de expresión. Casi todo lo que rechazo de mis humildes esfuerzos (que es bastante) falla en comunicar ese hábito de conjurar “el centro de adentro y en el medio del ojo.”

(Nota: Una historia verídica. Tres co-artistas estábamos hablando en el césped cuando un faisán macho, se asustó, voló hacia el edificio más cercano, y se rompió el cuello. Murió instantáneamente. Los tres lamentamos su muerte. Los tres lo tocamos y lo acariciamos. Una artista, “E,” dijo ¿“Quieren comer? La segunda artista, “C”, se horrorizó, y dijo que no quería comerlo pero que... podría utilizar las plumas para un proyecto. Yo dije “Acabo de comer, disfrútenlo.” Es interesante que nadie dijera, “Vamos a enterrarlo con una crucecita.” Su muerte accidental no fue en vano pues además de unos cuantos gusanos, ¿Quién más, en este planeta hubiera interpretado y extendido el hecho “muerte” de estas maneras—inclusive con lo de la crucecita?

10. Palabras o Percepción (ejecución) “Directa”

Por razones que podemos entender, siempre ha habido una “tensión de opiniones” entre, en una mano, los críticos, el historiador, el filósofo o el psicólogo “de arte” (Estética), y “el artista” en la otra.

En el centro de esta tensión, como una experiencia irreproducible e inexplicable, existe un momento, o existen unos momentos donde por accidente, con intención, con premeditación lógica, o experiencia “cósmica” e inaudita, “un trabajo emerge.” Este momento, asumimos en esta discusión, no necesita “palabras.” El producto (fotografía, pintura, cerámica, poema, o estatua) es primeramente, principalmente, “un hecho”—principio y final—intrínseco e inclasificable. Se podría decir que una obra de arte, realizada con espontaneidad auténtica (“*unbidden*”),* adquiere el valor indescifrable-inefable de “Presencia.”

Como comparación, estos momentos de creatividad, son parecidos (si no iguales) a los minutos que se extienden y cuelgan el tiempo mismo, después del primer amar, cuando dos seres descubren, sin guía o competición, un acto que quizás después pueda ser descrito como “sagrado.” Una carcajada, unas lágrimas, miradas intensas o evasivas, el silencio son respuesta suficientes y adecuadas que no definen pero encierran en un paréntesis apropiado “el acto sagrado.”

Ahora viene el psicólogo cognitivo, con un interés en la psico-estética, interrumpiendo esta “oración” para impartir este o aquel detalle de cómo “funciona la cosa”; la mente creativa. Como la alcahueta y chismosa del barrio, acostada entre los amantes, empieza a preguntarles: ¿“Y como fue?” ¿“Y les gusto?” ¿“Y como paso todo esto?—cuénteme todo en detalle” ... “Y si no me lo cuentan, pues, lo invento.”

En la literatura de Zen (con antecedentes de Dao) tenemos, contrario al occidente, el legado de “no interpretación” (¡*Wu!* o ¡*Mu!*) que niega, desde un principio, de inmediato, cualquier traducción fácil del acto auténtico ejecutado desde una posición de “Percepción Directa.”

Tanto el artista que ejecuta (la ceremonia de té) como el observador, descubren y participan en un acto que mencionarlo, discutirlo, elaborarlo, o de cualquier forma clasificarlo, destruye la experiencia inmediata tiempo-espacio-acto, y derrumba a “la presencia,” defraudándola en “unas cuantas palabras.”

[*La palabra en Inglés Medio, “*unbidden*,” es más apta, en mi opinión, que “*spontaneous*” y describe el acto de creación como una fuerza instantánea, indescifrable, e irreversible.]

11. Pintar o Pelear

(Una reflexión de un ensayo escrito por el compositor Americano, John Luther Adams, “*Global Warming and Art*”)

El año de 1914 encontró a Claude Monet en sus jardines de Giverny pintando lilas de agua. En las cartas que escribe durante su estadía en Giverny, Monet se queja, se siente culpable que la guerra, que iba a ser la “última,” estaba haciendo escombros de Europa y que su hijo estaba en las batallas—mientras el pintaba.

Los estallidos y truenos infernales de artillería llegaron muy cerca de Giverny. Tan solo a treinta millas de distancia. Monet escuchaba, se sentía frustrado, y culpable pero pintaba.

Para aquellos afortunados que hemos visto estos trabajos de cerca, no los últimos de Monet, podemos entender quizás que no existe ningún acto de cobardía mientras lo que hacemos en estos momentos son actos auténticos y con significado—*actos plenos*.

Para los que sobrevivieron esta guerra la contemplación de este arte fue terapia—todavía hoy día es terapia.

Dentro del mismo espacio de tiempo, 1914, el ser humano estaba demostrando su capacidad brutal de poder exterminar “al otro” (casi siempre, guerras de ricos) y al mismo tiempo, en la maestría de Monet, su capacidad de crear e “interpretar” tanta belleza.

Picasso nos pintó Guernica sin estar allí. Pero este abstracto continúa siendo un símbolo para una gente olvidada y abusada.

La maestría nunca pierde el tiempo: lo hace, lo genera, lo imparte, lo renueva...lo crea. Perder el tiempo eso sí es cobardía.

12. “Simple” o “Complejo”

El pionero psicólogo Alemán, W. Wundt, trabajando a mediados del siglo 19, es un puente entre las especulaciones filosóficas y los primeros pasos hacia un psicología científica.

Uno de sus conceptos, basado en su propuesta más general del *estructuralismo*, era concerniente a como las ideas “simples” pudieran generar ideas “complejas.” Aunque nunca llegó a demostrarlo, su lógica era que una vez conociendo los “elementos básicos del pensar” podríamos entender como todas las ideas prosiguen hacia un estado de mayor complejidad.

Este proceso lo llamaba “síntesis creativa.” La crítica subsecuente del Americano William James y de otros *gestaltistas* nos ha ofrecido una revolución semiótica acerca de las limitaciones de las palabras como también de la esencia de lo que llamamos “percepción.”

Como descubrió Freud, y posteriormente, hoy día, podemos demostrar a través de experimentos básicos y sencillos, que la mayor parte de lo que llamamos “psicología animal” (también la humana) son procesos que operan a un nivel subconsciente. Los procesos “consientes” son de menor amplitud, lentos, trabajando en secuencia, y limitados al estado energético (físico y emocional) del individuo.

Lo que entendemos de estos procesos subconscientes es que son vastos, inteligentes en sí mismos, sumamente rápidos, y operan de una manera continua, día y noche. Es un error me parece formular dualidades falsas, el de considerar, por ejemplo, los procesos “conscientes” como si fueran “más complejos” que los procesos subconscientes.

Regresando a Wundt podríamos preguntarle lo siguiente (bueno, no podemos, está bien-muerto):

1) ¿Cuando percibimos “el color rojo,” qué/cúal componente de esta percepción es “simple” o “complejo”?

2) ¿Cuando reconocemos una cara, que aspecto de este “reconocer” o de “cara” es “simple” o “complejo”?

3) ¿Cuando mezclamos rojo y blanco para obtener rosado, es el color rosado, más complejo que el rojo o el blanco?”

Tanto William James como la escuela *Gestalt* afirmarían que el proceso consciente (“*consciousness*”) es un fluir continuo, ya perfecto, existiendo como totalidad--indivisible.

Así como no podemos dividir un lago o un río y opinar “estas son las partes que crean ‘la complejidad’ ‘lago’ o ‘río,’” igualmente es casi imposible decidir que pensamientos son “simples” y cuáles son “complejos.”

Si pudiéramos hacer esta distinción fácilmente, objetivamente, el arte de Rothko seria “simple,” y el de Velázquez “complejo.”

¿Pero quién afirmaría semejante atrocidad?

13. Nombramos a una Gallina “Mercedes”

Después de un vaso de vino, dos manos frenéticas trabajando, y una tiza, el acto central del trabajo artístico es el de “nombrar.”

Antes o después de derramar el vino sobre la tiza, antes de que las acuarelas empiezan a “hablar,” la gallina que aparece como fantasma en el lienzo necesita (o va a necesitar) un nombre. Antes de colgar la pieza en un muro blanco, recién pintado, antes de enviar las invitaciones, antes de ordenar el champaña, antes de escoger el traje adecuado para la

ceremonia, miramos a la gallina fantasma y la bautizamos “Mercedes.” (Mercedes es un nombre sólido que afirma y solidifica cualquier vaguería que casi no podemos imaginar-- nombrar.)

Después, cuando nuestros amigos y extraños están en fila admirando el retrato de la gallina, dicen en conjunto o solos: “Por supuesto, La Gallina “Mercedes.”

Sin su nombre, Mercedes, la gallina fantasma ni es gallina ni es fantasma. Sin la nomenclatura oficial, la gente dice, “Un abstracto, que interesante,” y después, se olvidan—el champaña ayuda a olvidar.

Pero a La Gallina Mercedes nunca la van a olvidar.

Este proceso es algo que el gran Picasso no lo dejaba ser accidente. El sabía que sus partes de bicicleta, reorganizadas sugiriendo un toro flaco, eran, obviamente, un toro flaco. Pero, de todas maneras, lo nombró “La Tête de taureau.”

Imagínense sin en vez de llamarlo “La Tête de Taureau” lo hubiese nombrado “La Tête de Mercedes.” Seguramente, muchos más nos recordaríamos de su valor artístico.

14. De Basura a “Arte” y De “Arte” a “Basura”

Una de las contribuciones más originales, proféticas, e intelectualmente estables acerca de la semiología de la “basura” (*Semiosis of Rubbish*) se puede encontrar en el texto seminal de Michael Thomson (1979), *Rubbish Theory*.

Mucho antes de esta publicación, y en las críticas de Marcel Duchamp, por ejemplo, se podía ya trazar la meta-realización de los procesos de “valorizar” y “desvalorizar” la cultura material de los objetos con significados útiles u ornamentales a las categorías basura o arte, y viceversa (la sensibilidad *Bric-à-brac* extendida y elaborada formalmente desde la edad Victoriana o el *Wabi-Sabi* Japonés).

En elaboraciones y críticas posteriores vemos que este proceso de “la definición, la redefinición, constitución, re-constitución, y calibración del valor de un objeto,” de un estado (s) a otro (s), describe una manera importante (central) de reconocer (también de apreciar) lo que los artistas contemporáneos elaboran y lo que se le presenta al público (general y sofisticado) como “arte de vanguardia.”

El exceso de materiales sintéticos y durables, para citar solo un ejemplo, recompuestos y re-imaginados en composiciones originales, ha permitido fácil-barato acceso a autodidactas que exploran, con maestría superior, nuevas re combinaciones de objetos.

Juzgando (evidenciado) por muchas exposiciones internacionales en galerías y en museos, Thomson, para empezar, estaría fascinado por el volumen de trabajo que juega en esta *zona liminal* “basura como arte,” o “arte como basura.”

El proceso de re-valorizar “basura” no es nuevo. En muchos sentidos, pero más precisamente, en el sentido práctico-científico y metafórico, “la basura” tiene valor (arqueología, geología, y desarrollo humano-psicología). Ejemplos de las categorías primeras (arqueología y geología) son más fáciles de generar (artefactos “antiguos,” ‘huesos,’ y petróleo). Como ejemplo del aspecto de “la basura” en el ámbito psíquico podemos citar la transformación (sublimación) de memorias y tendencias disfuncionales o nocivas hacia una integración más compleja del “Yo” (individuación).

Sera labor futura de historiadores de arte y semiólogos enmarcar y elucidar esta época de exceso material y de estudiar su impacto psíquico y social—en el “arte.”

Especulando de antemano, la yuxtaposición de las contribuciones del psicoanálisis, la intensa práctica de “re-generar” y reciclar, en fin, todas las tendencias hacia la reconstitución utópica de “algo nuevo” o mejor (el valor nuevo y rescatado de los escombros) sirve como explicación provisoria e inicial que pueda elucidar la motivación de nuestras respectivas faenas “artísticas” en la era *antropocena*. Se puede decir que en esta época *antropocena*, la arqueológica humana, de exceso y descarrilada, nos hace confrontar de una manera inmediata y diaria una decisión: ¿“Que hago con tantos trastos”?

Una vez que fragmentamos (destruimos) un mundo natural y hacemos “pedazos” de nuestras instituciones familiares y vastas-sociales existe también la necesidad existencial de colar a *Humpty Dumpty*.

15. Interpretación “Natural”

Todavía existe (persiste) la impresión, sobre todo dentro del público “consumidor de arte,” que “el artista,” cuando orienta su obra “hacia la naturaleza” o hace su obra “en la naturaleza” o expresa una opinión acerca “de la naturaleza,” esta también, a la vez, “interpretando la naturaleza.” Precisamente, la suposición es que “el artista” es un sujeto crítico y con afección dispuesto a discernir y reclasificar (interpretar) el objeto o los objetos nombrados “naturaleza.” (El cuadro o la acuarela como *souvenir* y prueba de esta interpretación.)

Desde las perspectivas *biosemióticas* más recientes, propuestas por la escuela de Copenhague (notables escritores: Jesper Hoffmeyer, Kalevi Kull, y Claus Emeche), está aumentando la presión intelectual, convincente, que debemos abandonar la idea que existe una naturaleza (singular) y que el singular sujeto (otra ilusión) obtiene y produce la más pura representación de estas dos relaciones *eigenwelt—umwelt*. En cambio, giramos en torno hacia

la situación más honesta, no de “interpretar,” pero de desear o permitir conocer a fondo lo que “estamos interpretando,” (en sus pluralidades) de que manera lo (el yo en plural, cambiando cada instante) interpretamos, y bajo cual *Zeitgeist* del momento ocurren estas interpretaciones. Abandonar de una vez por todas esta idea anticuada (“Yo’ pinto cuervos en un campo en Provence”) implica que “los textos” “naturaleza” y “sujeto” son mucho más anchos, grandiosos, omnipresentes y continuos--extensivos.

Específicamente, estas posiciones sugieren que el artista como “texto” y los objetos naturales como “texto” co-existen de una manera absoluta e “irrompible”—se extienden en ambas direcciones...en todas direcciones. Nuevos movimientos como la perspectiva controversial nombrada “eco-psicología,” o la “ecología profunda,” continúan refinando la idea de: “interrelación inescapable.”

Sin intención y por casualidad (las nombradas escuelas dirían, por necesidad natural existencial) muchos artistas contemporáneos están abandonando esta posición clásica y ultimadamente dominadora, poseedora, y explotadora (bíblica).

¿Qué puede significar esto para los artistas: por lo menos, intentar de comenzar una nueva relación irrompible e inescapable--de interrelaciones irreversibles?

- 1) Sujeto y objeto son integrados bajo el mismo “techo texto”
- 2) La galería “sale afuera” o los exteriores naturales se convierten en “galería”
- 3) Cuando “el artista” trabaja a “*plein air*” quizás también siembra, caza, duerme, defeca y se integra en el “lugar”
- 4) Cuerpo y tierra; mente y terreno; sangre-sudor-saliva y fango-lluvia son elementos continuos y unificados y se manifiestan material- y temporalmente

Por supuesto “ser humano,” “ser artista” implica escoger, decidir, aumentar, disminuir, capturar, y dejar libre. La cuestión es: ¿Estamos ejercitando estas facultades y tropismos de manera tal que existe un solo movimiento—entero, completo...integrado—“eco-psicológico”?

Las disfunciones medio ambientales y psicológicas implican fragmentación e incoherencia—el texto roto o el “significado” desviado.

16. Cartografía Como Fantasía y Como Ciencia

El impacto de los avances tecnológicos de una manera rápida y “terrible,” la posición del artista con respecto a nuevos medios de difusión y de expresión, y más aun las interacciones no previstas y el aumento de todos estos elementos en la conciencia cultural, se

pueden trazar de una manera simple a través del uso de estos tres diagramas Ven (Figura 3, cortesía de Tim Wallace). En estas diferentes distribuciones y configuraciones de, por ejemplo, la cartografía, las ciencias, y las artes hacia una centralización del “texto,” como manuscrito, lo imprimido en papel, y ahora la comunicación electrónica, la fantasía (lo que imaginamos o inventamos) y lo que confirmamos (las ciencias) ambos requieren a las artes como un vehículo para comunicar “sus mensajes.”

Deducimos de estas dinámicas, semiológicamente hablando (un oxímoron), que nuestro “lugar” como “texto” en el “texto” y del “texto mismo” agrega y subtrae “valores” pasajeros donde espacio, tiempo, y cualquier sentido del “yo” que el “el artista” desea examinar (comprobar, substituir, engrandar, ocultar, expresar), son manifestados consciente- y subconscientemente.

Inclusive a un nivel subconsciente, las producciones de las ciencias, pueden ser reactivadas, incorporadas, o rechazadas activamente, reflejando un arte contemporáneo que incorpora por lo menos estos elementos/temas:

- 1) Las paradojas de la rapidez de la difusión de “información” con el volumen precipitoso de esta información y el necesario apaciguo de reflejar
- 2) Las permutaciones de los "temas," “la línea,” “colores,” “forma,” y contexto embutidos en el espacio “galería” y como dialogo con la “informática”
- 3) La cartografía de la informática como “mapa” trazando nuevos espacios de contabilidad, de relaciones, de posiciones, y de direcciones

Hacemos mapas en la arena, en pergamino, sobre nuestras mesas con migas, y con pintura sobre lienzo. La dinámica entre el texto “yo,” el presumido “territorio” y nuestra position presente o deseada, continúan siendo manifestadas, trazadas, hoy día también pero tan solo tentativamente pues ambos territorios y mapas (interiores y exteriores) continúan “avanzando” como “transformaciones,” en una semiología permanentemente y rápidamente fluida.

17. Veracidad y Verdad

¿Cuál es el valor epistemológico de la producción artística como comunicación y en el discurso? Esta pregunta ha sido bastante pateada con pleno humor y con gran dedicación. No obstante, la pregunta tiene gran relevancia cuando pasamos a examinar la semiótica del artista *envuelto en un trabajo de comunicación*—expresión casi siempre. Sin inclusión definitiva hallamos los siguientes tapices y tonos epistemológicos (y cualquier mezcla de estos):

- 1) Artista como “testigo”

“Sabores”: Historiador, periodista, interpretador de la “veracidad” actual y pasada,...

2) Artista como “rebelde”

“Sabores”: Irreverencia, crítica, transformación,...

3) Artista en un estado de auto exanimación

“Sabores”: Auto-actualización, terapia impuesta/impulsiva, soledad,...

4) Artista tradicional

“Sabores”: Conservativo, sensitivo a la tradición presente (política y de la religión),...

5) Artista como explorador

“Sabores”: Movimientos *Dao* por instinto, incursiones en ámbitos desconocidos,...

6) Artista como un ser sensual (en busca de la intensificación de los sentidos)

“Sabores”: Táctil, baile, color, 3-D,...

Volvemos entonces a la cuestión de la “veracidad.” ¿En cuál categoría o dominio (o combinación) podríamos decir que hay mentira o hay que hay verdad? La pluralidad de la condición humana personal, de las condiciones humanas en general, implican que existe un mosaico de verdades u otro de mentiras--ambos.

Las faenas, “vivir,” y precisamente el acto “expresar,” “precisamente” *incorporan la dualidad honestidad-subterfugio.*

Bibliografía

Adams, J. L. (2003). Global warming and art. *Orion*, 22 (5), 11.

Campbell, J. (1949). *The hero of a thousand faces*. NY, NY: Pantheon Books.

Dewey, J. (1934). *Art as experience*. NY, NY: Putnam.

Epicuro, “Cartas para *Menoceus*”

Langer, K. S. (1953). *Feeling and form: a theory of art developed from philosophy in anew key*. NY, NY: Scribner’s Pub.

Langer, K. S. (1974). *Mind: an essay on human feeling (Vol.2)*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Münsterberg, H. (1916). *The photoplay: a psychological study*. New York, NY: D. Appleton and Company.

Parsons, L. (2008). Thompsons' Rubbish Theory: exploring the practices of value creation. *European Advances in Consumer Research*, Vol. 8, 390-393.

Thompson, M. (1979). 'Rubbish Theory'. Oxford: Oxford University Press.

Figura 3: Wallace, T. (2013). Dept. de Geografía, Uni. de Wisconsin, Madison, US

