

Of Artistic Research in Education.
Notes and Reflections from An
Experimental Seminar/Laboratory

De la investigación artística en la educación. Notas y reflexiones de un seminario/laboratorio experimental

HUMBERTO CHÁVEZ MAYOL

Doctor en Cartografías del arte contemporáneo
hchavezmayol@gmail.com

Keywords

research, education, method, semiotics,
interdiscipline

Palabras clave

investigación, educación, método, semiótica, interdisciplina

Abstract

Approaches of a seminar that for more than two decades has experimented with triadic semiotic models for the development of research projects in education and artistic production. A working path where the experience of reflection and production shapes an interdisciplinary vision that, from a knowledge logic standpoint, allows for modeling and recognizing individual creation processes and combinations, wary of the danger of falling into epistemic dependencies on various supporting disciplines and the deficiency produced by their hierarchical imposition.

Resumen

Planteamientos de un seminario que, por más de dos décadas, ha experimentado con modelos semióticos de corte triádico para la construcción de proyectos de investigación en educación y producción artísticas. Ruta de trabajo en la que la propia experiencia de reflexión y producción configura una visión interdisciplinaria que, desde la lógica del conocimiento, permite modelar y reconocer procesos y combinatorias individuales de creación, ante el peligro de caer en dependencias epistémicas de las diversas disciplinas de apoyo y la deficiencia que produce su imposición jerárquica.

Recibido: 15 de febrero de 2024 Aceptado: 27 de mayo de 2024

La práctica artística —tanto el objeto artístico como el proceso creativo— entraña un conocimiento ubicado y tácito, que puede ser mostrado y articulado por medios de experimentación e interpretación.

H. Borgdorff¹

Este ensayo parte de un planteamiento semiótico relativista dirigido a la educación y a la producción artística que hemos llevado a cabo por más de dos décadas en el Seminario-laboratorio educación arte y signo del Cenidiap/INBAL, desde donde se han propuesto una gran variedad de proyectos: producciones artísticas, tesis profesionales y planes de estudio. En la actualidad, el seminario/laboratorio está dirigido primordialmente a alumnos de licenciatura, maestría y doctorado, pero también incluye a un público interesado en la producción artística que no realiza proyectos de grado.

Pensar la educación artística en las últimas décadas ha integrado un conjunto de lugares comunes donde pareciera repetirse la aplicación de las prácticas de talleres tradicionales y de nuevas tecnologías mixturadas con los saberes y las metodologías de múltiples disciplinas; éstas permiten justificar ante las pirámides institucionales la función académico-administrativa de una práctica. Así como lo digo, no se escucha tan mal. Esos múltiples saberes en principio han aparentado ser la reiterada presunción de una

propuesta interdisciplinaria. Sin embargo, ellos parecen estar ahí no solo para consolidar la diversidad en la investigación, sino porque la falta de metodologías (preferiría decir métodos) flexibles y relativistas en la educación de las artes hace que tomemos prestadas las cajas de construcción metodológica estabilizadas de otros saberes.

Cada saber configura una práctica que implica un sustento epistemológico; diríamos, por ejemplo, que la historia naturalmente lleva un flujo de necesaria conciencia de verdad en el reconocimiento y análisis de una época, que hay un universo estable por el que marchamos buscando y remodelando rastros. El objeto de estudio está en ese universo que, aunque en ocasiones parece inalcanzable, suponemos ha sido; la sociología se desdobra en el descubrimiento de prácticas sociales que producen procesos prospectivos imaginables; la filosofía se desenvuelve en una narración multifacética que trata de descubrir una suerte de principio abstracto ideal, material, del ser, de la esencia, de la potencia, de la acción; la psicología intenta reconocer las prácticas de la mente y el sujeto, y más interiormente, en esos lugares inconscientes, el psicoanálisis se balancea entre el síntoma y la sublimación.

De cada uno de estos saberes digo poco, de forma torpe y parcial, porque lo que me interesa no es tematizarlos con profundidad sino mostrar que son materia de prácticas diversas que alimentan nuestra vida como si fueran ciertas (y tal vez lo son) porque tienen modelos inductivos y deductivos que muestran (por cierto tiempo) la validez aplicada de un saber y un conocimiento.

¹ Henk Borgdorff, *El conflicto de las facultades. Perspectivas sobre la investigación artística y la academia*, Amsterdam, Leiden

Pensar que hay un objeto de estudio implica tener tres acciones: seguir los pasos de una práctica, suponer la construcción de un fin concreto y pensar el sustento reflexivo que muestra los desplazamientos conceptuales que han de ser aplicados. Así visto diríamos que siempre nos enfrentamos a dimensiones sintácticas, semánticas y pragmáticas.² Éstas están aceptablemente naturalizadas en cada disciplina.

Sin duda, el arte responde a los mismos factores y sería muy deseable que todas las disciplinas y sus dimensiones sirvieran no como modelos apropiados de otro conocimiento, sino como un universo metafórico de selección múltiple. Edgar Morin decía que incluso sería importante trabajar en los espacios no considerados por ninguna de ellas.³

Parecería que el arte en los últimos tiempos defiende cierta inestabilidad del saber legalizado y esto demanda una diferencia en la construcción del conocimiento. Diríamos que todo artista se desenvuelve con objetivos variables, con relaciones que en principio desordenan el valor de una fórmula y reflexiones no del todo estabilizadas que juegan con datos tanto sociales como íntimos. Es muy cierto que trabajan con muchos elementos y esquemas globalizados, pero se desplazan en la superficialidad informática, que en realidad podría estar más enraizada en la construcción de un método organizado.

Eso les toca hacer, y la educación debería ayudarlos a ser así, a dejar que el instinto que llamamos razón⁴ no se constriñera con reglas inmóviles, que fluyera

libre sobre las plataformas de la restricción. En las últimas décadas, las escuelas superiores de artes replantean los tradicionales proyectos de investigación como una de las formas de acercarse a una producción específica. Ahí se descubre el desarrollo creativo de un sujeto partiendo de un juego de metáforas que traducen, del interior al exterior, y viceversa, las prácticas de representación que desdoblán un proceso creativo.

Hace casi dos décadas, Henk Borgdorff había planteado tres tipos de investigación profesional artística en una tricotomía: a) investigación sobre las artes, b) investigación para las artes y c) investigación en las artes.⁵ En las dos primeras es muy comprensible que la estructura metodológica esté regida por modelos organizativos del conocimiento dependiente de otras disciplinas. El tercer rubro es (como él lo dice) el más controvertido. Se han propuesto diferentes nominaciones: “reflexión en la acción”, “perspectiva de la acción” o “perspectiva inminente”. El autor nos comenta que se refiere a la investigación que no asume la separación entre sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística. Parece ser que uno de los términos más usados es “práctica como investigación”.⁶

La idea de asumir la no separación entre sujeto y objeto comentada por Borgdorff es un interesante tema por discutir: se podría pensar que hay una suma de elementos representacionales que, al unirse, parecieran desaparecer, como si el acto de pensar la forma representativa de la creación, en lugar de tomar la función semiótica, la diluyera. Habría que preguntarse si el objeto artístico no está remodelando signos en su configuración

² Charles William Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, España, Paidós, 1985, p. 31.

³ Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, España, Gedisa, 1996.

⁴ Sara Barrena, *La razón creativa: crecimiento y finalidad del ser humano según C.S. Peirce*, España, Rialp, 2007, p. 97.

⁵ Henk Borgdorff, *Debate sobre la investigación en las artes*, 2013, p. 6, <https://www.researchcatalogue.net/profile/download-media?work=129470&file=129476>

⁶ *Ibidem*, p. 7.

sintáctica, si ésta no es un elemento fundamental para analizar en el flujo de la semiosis,⁷ o si el sujeto de la creación, al unirse al objeto semántico aparentemente real, no ha perdido su principio de razonabilidad.⁸ Sin duda, la idea del objeto matérico como fundamento de la producción artística está suficientemente diluido y las relaciones duales entre sujeto y objeto parecen endeblés.

En la experimentación hemos descubierto que la organización semiótica triádica que cuenta con una infinidad de autores —Charles Sanders Peirce, Charles Morris, Umberto Eco, Nicole Everaert-Desmedt, por mencionar algunos— funciona como una maquinaria neutral (amoral) de conectores que puede utilizar solo un segmento dimensional disciplinario y combinarlo con otro u otros segmentos de otra u otras disciplinas, o incluso de la vida cotidiana y de la memoria personal, si estas últimas fueran interpretadas bajo el tamiz representacional relativista.

El primer problema que enfrentan muchas escuelas es que ese universo de una deseable selección múltiple para prestar sus saberes demanda que sean utilizados los principios epistémicos de cada disciplina que son resguardados como naturalizaciones de la verdad.

Siguiendo la tríada interpretante semiótica puede haber argumentos deductivos, con un eje de legalidad aplicada; inductivos, que en la práctica relacional de experiencias buscan una legalización, y abductivos, que parten de una experiencia cualitativa y permiten configurar su propia lógica de interpretación. Si bien el arte utiliza la deducción y la inducción siguiendo el

flujo de las lógicas culturales, el argumento eje de su práctica es la abducción.

Así entendido, el segundo problema reside en que los organizadores de los modelos de creación artística se recargan —en muchas ocasiones— en las lógicas de los otros saberes. Muchos de los cuerpos reflexivos profesoraes del campo le dan prioridad a los argumentos deductivos e inductivos para formular una evaluación de prácticas.

Las lógicas abductivas, más tendientes a la desnaturalización de lo obvio, son tomadas como una creatividad a modelar. Esto es cierto, pero no deberíamos modelar al alumno en función del saber del maestro, sino modelarnos todos en el espacio de interacción.

Creo que los diseñadores de modelos de investigación en la educación de las artes podrían optar por crear grandes laboratorios de transformación de mentalidades educativas para que todos los saberes, historias de vida y voluntades de los alumnos fueran la fuente de experimentación de los profesores. Casi diría que las escuelas de educación artística deberían producir laboratorios de prácticas donde se experimentara la investigación de forma horizontal entre maestros y alumnos. Si desaparecieran los modelos jerárquicos obliterados bajo la transparencia epistémica, ¿sería posible crear nuevas rutas de desplazamiento y producción? No lo sé, sin duda habría que intentarlo.

Es importante indicar que para crear un proyecto de investigación-creación no existe una metodología sino un método de trabajo “que no precede a la experiencia, el método emerge durante la experiencia y se presenta al final”.⁹ Si hay que detectar ese proceso como una lógica de investi-

⁷ Jesús Octavio Elizondo, *Signo en acción*, México, Ediciones Culturales Paidós, 2012, p. 26.

⁸ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1958, C. P. 5.402, nota 2.

⁹ Edgar Morin et al., *Educación en la era planetaria*, España, Gedisa, 2002, p. 21

gación, solo podrá nacer durante la búsqueda y formalizarse en los últimos pasos de la investigación. He tenido la oportunidad de participar, por diferentes razones, en el Seminario de Investicreación y Formación Artística, también impartido en el Cenidiap y coordinado por la doctora Irma Fuentes,¹⁰ y es un buen ejemplo. Como principio del proceso ella deja la presentación de proyectos de los participantes y solo va acotando, recomendando, intercambiando puntos de vista, sugiriendo caminos que permitieran ahondar o desplazar en algún sentido las propuestas hechas. Al inicio, con la costumbre de encontrarse con imposiciones temáticas, autorales o metodológicas, las y los alumnos se podrían sentir “un poco muy libres”. Solo hasta el final del proceso se puede entender el respeto y la participación debida que ella pone en cada proyecto. Sin duda hay muchos modelos e Irma parte de otro método que no es el semiótico como sustento organizativo, pero sabe cómo seleccionar la movilidad de las diferentes dimensiones significativas a partir de la propuesta de un educando creativo.

Trato de explicar cómo las dimensiones semióticas toman un valor primordial en el proceso; la y el estudiante, en un principio, a partir de la experiencia de prácticas anteriores, ubica un plano o ámbito de producción; en proyectos interdisciplinarios, sin duda aparecen varios; pensemos que estamos en la dimensión sintáctica. Lo que tiene menos claro es qué representa lo que está produciendo o va a producir; propone diferentes posibilidades y esta es su dimensión semántica. Por último, necesita un cuerpo reflexivo con gran variedad de aproximaciones que permita, por medio de metáforas, configurar una razonabilidad creativa, la dimensión pragmática.

¹⁰ Irma Fuentes Mata, Seminario de Investicreación y Formación Artística, Ciudad de México, 2020-2021.

Es necesario indicar que, durante el seminario/laboratorio, cada dimensión puede convertirse en otra con bastante facilidad; por ejemplo, las prácticas metafóricas surgidas de la tercera dimensión pueden cambiar la materialidad de la producción artística (tomar otra práctica no imaginada) y esto ir al grado que la propia reflexión se convierta en el campo sintáctico del proyecto. Podríamos hablar de múltiples combinaciones o descubrimientos a partir de la gama de interpretaciones reflexivas que se extiendan en el laboratorio de investigación.

El sujeto se mueve en espacios con cierta arquitectura reflexiva y, siguiendo a Michel de Certeau, estos espacios se temporalizan en su presente experimental.¹¹ La continuidad en el interés del proyecto depende de la vitalidad de las interpretaciones que entran en el ejercicio pragmático. Esto es importante indicarlo puesto que la eficiencia terminal de muchos estudios superiores se ve disminuida, porque el estudiante ve cuesta arriba cumplir no con un método propio, sino con las metodologías naturalizadas por los propios modelos académicos

La aparición de nuevas tecnologías en la educación ha producido un empoderamiento de las y los alumnos que creen que tienen toda la información en un pequeño dispositivo y, naturalmente, los nuevos planes de estudio son imaginados con herramientas tecnológicas más seductoras, tanto para sus prácticas de producción como para modelar patrones de acción y evaluación. Algunas veces, toda esta instrumentación se vuelve limitante e innecesaria. Parecería que una nube de prácticas tecnológicas envuelve un problema anterior, repitiendo los vicios de antiguas dinámicas. Antes del *boom* neotecnológico se mostraba ya fatigada la educación vertical disciplinar, que no era eficientemente utilizada en los campos de práctica.

¹¹ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana, 2000, p. 45.

Todo este conflicto llevado a la educación artística nos permite ver que es en los espacios de investigación es donde se puede conjugar la variedad de saberes y dejar que el sujeto profundice o se deslice por el delirio que produce su intimidad, en el encuentro con los límites de la regla.

Considero recomendable que los modelos educativos de las prácticas artísticas tengan un sustento de carácter aceptablemente semiótico para poder distinguir el nivel de actuación de la información dada y recibida, y que las escuelas pudieran contar con una buena cantidad de profesores sensibles e informados que tomaran la forma del otro para pactar la transformación posible en función de los múltiples objetos, de las variadas prácticas y de sustentos teóricos diversos, pero individuales.

A nadie le pueden enseñar algo que no le interese saber; por el contrario, todos queremos saber algo que lograremos utilizar. Un banquete de significación que puede correr en todas direcciones si hay conductores de lo propio y de lo ajeno que incentiven no la verdad del conocimiento, sino su multiplicidad de representaciones. Desde esta mirada, pienso que el arte es la poética de la representación, la que sabe crear documentos en el desplazamiento de los saberes; esos documentos no recuerdan, sino que invocan el futuro suspendido como un acertijo. No son del pasado, sino que aparecen como futuros irremediables jamás y siempre adivinados.

¿Que producirán esos artistas? ¿Acaso lo que queríamos ver? De seguro no, solo podremos jugar con lo que sabemos para que ellos aprendan no únicamente a saber sino a jugar y deslizarse en el paisaje de nuestras memorias.

Ya he nombrado la intimidad y regreso a ella. José Luis Pardo nos dice que es lo más interior de un

sujeto, la desviación, y que, sin embargo, no la puede ver. Lo más interior del lenguaje (su resonancia íntima) se convierte en lo más externo.¹² Está ahí, a flor de piel para ser vista por los otros. Ese me parece un principio fundamental. La educación debería, como en un sistema de reflejos, abrir las proyecciones de intimidad del sujeto, así la investigación correría en el plano de descubrimientos contruidos en esa interacción. Descubrir la presencia irremediable, pero invisible.

Reflexiones sobre tres propuestas

Bajo el régimen de la teoría, vivir no es suficiente, uno debe demostrar que vive, debe hacer una performance del estar vivo. Sostendré ahora que, en nuestra cultura, es el arte el que performa este saberse vivo.

Boris Groys¹³

Dentro del propio seminario he seleccionado tres casos que considero interesantes para reflexionar sobre la movilidad que provoca un laboratorio flexible. No se piense que son ejemplos excepcionales y que permiten entender la magnitud de la pieza, sino que denotan el mecanismo de experimentación que muestra cambios en el diseño y producción de prácticas y transformación de objetivos de trabajo como una acción.

En el primero de los casos hablo de Oscar Díaz, estudiante en proceso de titulación en la licenciatura en Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo con la tesis *El espejo de Bacon, entre la pintura y la melancolía*. Como he comentado, a partir de lecturas y prácticas de análisis sobre los elementos semióticos de corte triádico cada uno de los participantes presenta su

¹² José Luis Pardo, *La intimidad*, España, Pre-Textos, 2013, p. 57.

¹³ Boris Groys, *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016, p. 41.

tema, en ocasiones ya pueden distinguir el ámbito sintáctico, el plano de construcción del proceso (pintura, escritura, escultura); el ámbito semántico, es decir, su interés referencial, una idea general de que significa, y el ámbito pragmático, o sea, desde qué planteamientos abordará su propuesta. Oscar, como primer tema, ubicó la sombra. Intentamos averiguar cuáles eran las fuentes pragmáticas que utilizaría, pero él ponía toda la sombra existente en el mismo tema: la que proyectan los árboles, la de abajo de mis muebles, etcétera. Hasta ahí era un tema general, sin diferencias dimensionales. Un día comentó que le parecía interesante e, incluso, que le provocaba turbación el trabajo de Bacon. Ahí se complicaba el proceso, porque el autor es conocido y se ha escrito mucho sobre él. El tema, más que parecer fácil, se volvía difícil por saturación. En trabajos posteriores ubicó el elemento semántico: veía una profunda melancolía en el autor.

Este avance abría una baraja pragmática amplia. Tanto Bacon como la melancolía estaban afectados por múltiples interpretantes: históricos, estéticos, religiosos, psicológicos, médicos y, dentro de ellos, había sucesos integradores como la guerra o el homosexualismo, la inhibición y la represión. Ese es el rastro de saberes que fue investigando, procesando y escribiendo para llegar a una serie de lugares donde, sin duda, la sombra que tenía una pragmática amplia y poco definida se desvanece y el resto se vuelve una suerte de narración, en ocasiones reflexiva, con datos históricos y análisis formales. Sin embargo, también aparecen espejos intercalados apenas perceptibles. Pero ¿cuáles eran esos espejos?, ¿dónde estaban?, ¿quién se reflejaba? En el primer segmento (casi introductorio), redactado en las últimas etapas de la realización de la tesis, Oscar dudaba sobre lo que el artista (Bacon) pedía de él en su análisis:

No podía conformarme con un simple análisis superficial de sus piezas; debía, por decirlo así, plantarme frente al artista, consolarlo y, al mismo tiempo, abofetearlo. ¿Pero para que consolarlo si él pareció sobrellevar todos sus asuntos? Además, supo vivir bastante bien, disfrutó sus excesos y a la gente que formó parte de su círculo íntimo. ¿Para qué querría Bacon que me acercara como una madre se le acerca a su hijo que acaba de caer de la bicicleta? Tal vez quería otro padre ¡Qué escena tan extraña!, tal vez solo quiero acercarme a él para tratar de averiguar qué hay en sus piezas. Le haría la pregunta más directa y simple: ¿qué significa para ti la pintura? Que alivio tendría con solo escuchar un “no significa nada” o con ver cómo me ignora mientras se toma un trago. ¡Ya no quiero consolarlo, ahora quiero sofocarlo con un golpe! Nos dejó todo un “desastre” y nosotros somos los que debemos hablar con él.

Él se ha vuelto una obsesión para mí. [...] Para calmar mis frustraciones me digo a mí mismo: “¡Este autor es pan comido! Nada resulta. Él parece tan abierto y vulnerable al inicio, pero es simplemente una trampa. El pintor es tan complicado como un cuerpo humano, maleable y cambiante, que experimenta los embates de la vida, que sabe vivir y disfruta de la memoria. Sus piezas son el reflejo de un cuerpo azotado por la tormenta de la excitación. No puedo dejar de imaginar un abrazo entre dos sujetos, pero un abrazo muy fuerte, uno que estruja y que hace que los dos se sientan en batalla. Eso que pienso es la forma en la que me siento cuando me enfrento al asunto: Francis y sus piezas. Reitero, necesito sofocarlo con un golpe y tenerlo de rodillas, para posarme ante él y decirle: Anda, abre la boca, para que de ahí surja la proyección de tus tormentos y tus diversiones.” Pareciera que de verdad debo llegar al punto de vulnerarlo con un golpe para lograr mi cometido.¹⁴

¹⁴ Oscar Díaz Jiménez, *El espejo de Bacon, entre la pintura y la melancolía*, tesis de licenciatura, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2024 (no publicada).

Quiero indicar que, asombrosamente, en esos párrafos entendemos la inversión de sentido del proyecto. No es alguien que analiza al pintor Bacon y una supuesta melancolía, sino que se autoanaliza a través de Bacon. La función de Oscar ha cambiado, ha tomado el papel de un representamen que crea sus propias proyecciones semánticas en la melancolía y la alegoría íntima de una reflexión en una otra postura de género.

Sin duda, es una investigación que completa la información de variadas fuentes pragmáticas, pero el giro epistémico del texto configura una suerte de pieza abstracta que, como un truco a lo propio, logra reflejar los valores de la intimidad; digamos que casi invisible (como en la sombra) pero ya, para él, presente.

El segundo caso es del estudiante de la licenciatura en Artes Musicales, con especialidad en composición, de la Universidad de las Artes de Yucatán, quien se titula con la modalidad de artículo publicable con la tesis *Pragmática espectral: de la construcción de una poética musical*. David Puc propone “un conjunto de artículos que se entrelazan en la observación del fenómeno musical, entendiéndolo como una banda de frecuencia que forma parte de un amplio espectro de lo sonoro”.¹⁵ En el seminario decidió abordar el sonido como un signo en el que se toma la escucha como interpretante que pone en relación un signo con un objeto. “Se usa la teoría semiótica peirciana como un entramado que permite entender y relativizar lo musical desde un campo epistémico.”¹⁶ Sus temas fueron timbre, voz, escucha, ruido.

Si en un principio el campo sintáctico era el sonido, en el transcurso de diferentes lecturas de ámbito sonoro, filosófico o semiótico parte a una

gran gama de personajes que le permiten crear metáforas constantes sobre la cualidad de un representamen del que definir su objeto parece, casi siempre, limitar la propia conciencia de su cualidad. Reúne autores como Pierre Schaeffer y el planteamiento de la escucha reducida; la escucha profunda de Pauline Oliveros, compositora del Deep Listening; la improvisación de Chefa Alonso; la composición electroacústica de Panayotis Kokoras o de Denis Smalley; la poética erótico musical de Georges Bataille, o Pascal Quignard con *Butes el argonauta*. También integra los detalles organizativos triádico-semióticos de Morris, Francisca Pérez y Herman Parret, por decir algunos.

En el transcurso de su escritura aparece un desenredo de la metáfora que le permite, muchas de las veces, no alcanzar lo que sabe que en sí es cualidad. Ahí empezamos a comprender que la reiteración pragmática se ha trasladado a una gramática metafórica, un discurso poético que deviene el cuerpo de un texto sintáctico. Como si la escritura absorbiera los elementos interpretativos en un fluir continuo. La semántica ha quedado como goce reiterado que insinúa la cualidad, las dimensiones se han desfasado, pero al mismo tiempo se unen en el flujo. Pongo como ejemplo un segmento del texto “Timbre”:

El canto tímbrico siempre es procesual, es un estado transitorio que nos lleva del estabilizado objeto/sonido (por no decir sonoro), de una voz instalada en el flujo de saberes propios del conocimiento, hacia el timbre inefable de la sensación consciente pero no conocida. Tal vez podamos entenderlo con Peirce, como un proceso de degeneración (en segundo grado de la terceridad) que va desde la escucha que pone en relación, que reconoce, representa y estabiliza, hacia un estado sensible de una escucha que simplemente es afectada, es presa apasionada del

¹⁵ David Puc, *Pragmática espectral: de la construcción de una poética musical*, tesis de licenciatura, México, Universidad de las Artes de Yucatán, 2024 (no publicada)

¹⁶ *Idem*.

sonido, de la vibración, del temblor. Un estado en el que más que escuchar nos volvemos percusión, somos tocados (percutidos) y lo único que podemos hacer es resonar. Devenir idiófono (membrana y caja de resonancia a la vez), cuya totalidad de cuerpo es la que tiembla al sonar. Cuerpo pasivo que es atrapado por el encantamiento del timbre (por su canto) y que no tiene más remedio que dejarse caer, incluso si, al igual que Butes, para continuar la caída hay que emprender un salto: “Así es como la voz antigua de un pájaro con senos de mujer llama a Butes. Lo llama mucho más que por su nombre: lo llama por el palpito de su corazón. Así es como Butes abandona la fila de los remeros, renuncia a la sociedad de los que hablan, salta por la borda, se arroja al mar”.

El tercer caso es el de Pedro Massa, estudiante en proceso de titulación de la maestría en Arte de la Escuela Superior de Artes de Yucatán, con el proyecto es *Aproximaciones a un Cha'a Cháak*. El punto de partida era la ceremonia de origen maya del Cha'a Cháak, mediante la cual miembros de una determinada comunidad realizan una petición de lluvia a la deidad o deidades que la propician. Massa nos dice que su interés no era determinar o delimitar los alcances de la ceremonia mencionada en un sentido antropológico, sino que partía, como un roce, de una fotografía hallada entre los archivos de su padre. Digamos que esta era la delimitación de un ámbito sintáctico y su trabajo de investigación era construir lazos pragmáticos que pudieran configurar el sentido cualitativo de la imagen.

Regresando un poco en la memoria, comentaba que ese ritual de la foto no había atraído la lluvia y que de alguna manera era representativo de su vivencia generacional.

[...] una generación que a su parecer no tenía derecho al retiro, que difícilmente poseía los derechos de propiedad de un terreno, que abogaba por la fluidez de las relaciones y los vínculos y que aun simpatizando con una izquierda enferma de nostalgia aspiraba a un capital propio.¹⁷

Esa visión, más que parecer lo que representaba la foto, devenía una pragmática social cargada de resentimiento.

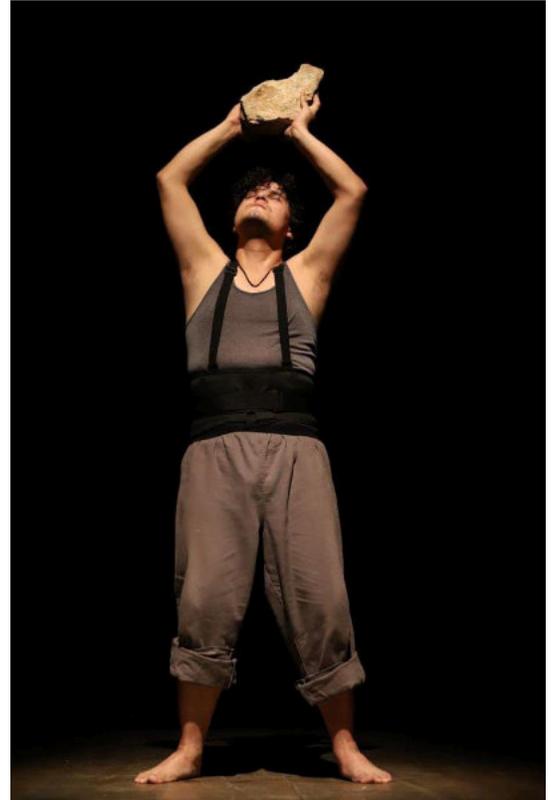
Más adelante, después de tomar los seminarios/laboratorios de El archivo y el documento: la legalidad y la cualidad en el registro de las prácticas de la memoria¹⁸ y el taller-laboratorio Indocumentables,¹⁹ que buscaba la creación de propuestas performativas, realizó una exposición en la que, extrañamente, trataba de rescatar las antiguas imágenes de la familia como una extensión sintáctica de él mismo, o como una disección afectiva del ritual. La aproximación pragmática había cambiado al integrar el documento matérico como efecto de una poética privada.

La ruta semiosica se extiende cuando decide, en el segundo taller, realizar un performance donde, en un espacio vacío, empuja con los pies descalzos una piedra multiforme. Él, que se llama Pedro, empuja una piedra. Ahí aparece el principio del desorden, la intimidación... como si pudiera empujar lo invisible de lo propio ante la propiedad de su imagen en los otros.

¹⁷ Pedro Massa, *Aproximaciones a un Cha'a Cháak*, tesis de maestría, México, Escuela Superior de Artes de Yucatán, 2024 (no publicada).

¹⁸ Librería ancora/conducción Humberto Chávez, Mérida, 2023.

¹⁹ Teatro de la rendija/conducción Raquel Araujo Madera, Mérida, 2023.



Aproximaciones a un Cha'a Châak, performance en Teatro de la Rendija, Mérida, Yucatán, noviembre de 2023.
Foto: Lavive Massa.

Este proyecto se extendió sintácticamente en las relaciones interdisciplinarias plásticas (la fotografía), escénicas (el performance) y el ámbito pragmático se ramifica en diferentes disciplinas sociales, filosóficas, estéticas. Sin duda, la dimensión semántica es un conflicto en el que se entretaje un problema a cuidar, a no abandonar. Regresar a lo propio como un cuerpo que se desplaza en la escena muestra la intimidad del sujeto convertido en objeto de la búsqueda.

El cierre de la investigación, la bitácora, también es memorial: no quiso documentar en una narración escrita el proceso en sus respectivos presentes, sino que la narración de las diferentes prácticas y las conclusiones deberían estar escritas en el cierre

del método; como una memoria en presente sin la urgencia de esperar la lluvia.

El proceso de investigación es en sí mismo un *continuum* de acciones que desembocan en una pieza: una serie de actitudes performáticas que se cierran en un performance, y que tienen por objetivo, más que una comprobación matérica, mantener viva la representación en el flujo instintivo de la razón.

Los tres ejemplos mencionados muestran las posibles transformaciones creativas que se pueden lograr en la utilización de las dimensiones semióticas como flujo interactivo para el proceso de investigación artística.

Bibliografía

Barrena, Sara, *La razón creativa: crecimiento y finalidad del ser humano según C.S. Peirce*, Madrid, RIALP, 2007.

Borgdorff, Henk, *Debate sobre la investigación en las artes*, 2013, <https://www.researchcatalogue.net/profile/download-media?work=129470&file=129476>

_____, *El conflicto de las facultades. Perspectivas sobre la investigación artística y la academia*, Amsterdam, Leiden University Press, 2012.

De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.

Elizondo, Jesús Octavio, *Signo en acción*, México, Ediciones Culturales Paidós, 2012.

Groys, Boris, *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016.

Morris, Charles William, *Fundamentos de la teoría de los signos*, España, Paidós, 1985.

Morin, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, España, Gedisa, 1996.

_____ *et al.*, *Educación en la era planetaria*, España, Gedisa, 2002.

Pardo, José Luis, *La intimidad*, España, Pre-Textos, 2013.

Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers*, Harvard University Press, 1958.

Referencias a otros seminarios

Araujo Madera, Raquel, *Indocumentables*, Mérida, 2013.

Chávez Mayol, Humberto, *El archivo y el documento. La legalidad y la cualidad en el registro de las prácticas de la memoria*, Mérida, 2013.

Fuentes Mata, Irma, *Investicreación y Formación Artística*, Ciudad de México, 2020-2021.

HUMBERTO CHÁVEZ MAYOL

Doctor en Cartografías del arte contemporáneo, Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas/INBAL. Especialización en fotografía en las universidades de Nihon y Chiba, Japón. Investigador titular del Cenidiap/INBAL, donde coordina el seminario/laboratorio Educación, Arte y Signo. Principales libros publicados: *Tiempo muerto* (2005), *Ensayos metodológicos: experimentaciones sobre educación artística en México* (2018), *HIS* (2019), *Resurrección dragón* (2019) y *Cartas en confinamiento* (2021). En 2018 recibió el premio de Excelencia Académica del INBAL.