



Revista N.º 7
Guayaquil, Ecuador
mayo 2023
ISSN: 2697-3596

Investigación, arte y experiencia

Construcción de un ECRO

Julio Ruslán Torres Leyva
Universidad de las Artes
ruslantorres@gmail.com

RESUMEN

Este texto propone un acercamiento a los procesos de construcción simbólica desde la idea de investigación y experiencia basada en una práctica específica: el proyecto LCONDUCT-A-RT. Parte de la premisa de que el artista es un investigador y un constructor de experiencias simbólicas. Expone los argumentos iniciales que dieron origen a la necesidad de conformar un discurso simbólico personal, más cercano a las disyuntivas epistemológicas de una investigación en artes. Presentamos algunas ideas sobre el proyecto LCONDUCT-A-RT como un esquema conceptual, referencial y operativo (ECRO) para la creación y reflexión sobre la realidad cotidiana desde la visión del artista.

PALABRAS CLAVE: investigación, arte, experiencia, ECRO.

ABSTRACT

This text proposes an approach to the processes of symbolic construction from the idea of research and experience, based on a specific practice: the LCONDUCT-A-RT project. It starts from the premise that the artist is both, a researcher and a builder of symbolic

experiences. It presents the initial arguments that gave rise to the need to form a personal symbolic discourse, closer to the epistemological dilemmas of an investigation in the arts. We present some ideas about the LCONDUCT-A-RT project as a conceptual, referential and operational scheme (ECRO) for the creation and reflection on everyday reality from the artist's perspective.

KEYWORDS: Research, Art, Experience, ECRO (Conceptual, Referential, and Operational Scheme).

La realidad se ha vuelto más compleja en todas sus dimensiones. En medio de esta complejidad se hacen indispensables nuevas estructuras de conocimiento para comprender la vida personal, social e institucional. Necesitamos una perspectiva más amplia, alejada de las concepciones reduccionistas que operan de forma independiente. ¿Qué sentido tiene mirar aisladamente la ciencia y el arte, lo objetivo y lo subjetivo, la teoría y la práctica, la investigación y la experiencia? Debemos aprender a pensar desde el vínculo.

En el mundo de hoy los debates sobre la investigación en artes adquieren cada vez mayor importancia. En el medio académico, no existe todavía un acuerdo sobre la posibilidad de entender la práctica artista como un proceso investigativo. Nos seguimos enfrentando a parámetros científicos para evaluar la permisibilidad de una investigación en artes. Parámetros que encierran en sí la clásica noción de verdad y conocimiento que separa el objeto de estudio del sujeto que lo estudia, de sus experiencias y de la posibilidad de ver ese sujeto como un productor de nuevas nociones sobre la realidad. Seguimos pensando en la idea del descubrimiento y no en la posibilidad de construir mundos. Seguimos pensando

en la objetividad como visión fundamental del análisis científico. Estos planteamientos, a pesar de todo en plena vigencia, someten al arte a un proceso de desvalorización cuando el tema central es la investigación. Constantemente se afirma que en los procesos de construcción simbólica no es posible encontrar los elementos esenciales para la construcción de una verdad, y, por lo tanto, no existe tal investigación.

No es de extrañar que en muchos espacios académicos no se consolide todavía la idea de un doctorado en artes y que desde esta lógica se obligue a los artistas a seguir patrones de investigación con un alto rigor científico; en la mayoría de los casos no es posible estructurar estos procesos desde una conciencia objetivista. Estos patrones de reflexión han obligado a que los propios artistas se desentiendan del contexto académico, de las reflexiones conceptuales e incluso del hacer pedagógico relacionado con su propia creación por sentirlo demasiado alejado de sus intereses. Sin embargo, somos conscientes de que cada vez más el arte exige de una conformación epistemológica compleja donde los saberes se entrecruzan y donde se necesita el apoyo de los espacios académicos como espacios de investigación y de producción simbólica.

El objetivo fundamental de este texto es narrar un proceso personal de concientización sobre la idea de la práctica artística asumida como investigación. No he intentado, a lo largo de este proceso, convertir el arte en ciencia, sino asumir la idea del arte desde una conciencia crítica sobre los elementos que lo componen para estructurarse como un medio de indagación de los procesos de la vida cotidiana y, sobre todo, de nuestra participación en el mundo como constructores de una nueva realidad. El arte me da la posibilidad de «conocer una verdad que no se alcanzaría por otros caminos, aunque eso contradiga al patrón de investigación y progreso con que la ciencia acostumbra a medirse»¹.

¹ Miguel Martínez Miguélez, *Ciencia y arte en la metodología cualitativa* (México: Editorial Trillas, 2007), 11.

Primeras ideas sobre la noción de investigación

Desde mis primeras experimentaciones plásticas/visuales, los modos de cristalización de las obras tenían que estar precedidos por alguna lectura y por las reflexiones sobre experiencias personales, la comprensión del arte y de los medios que estaba utilizando. Por supuesto que esta conciencia no era del todo completa o por lo menos no como la entiendo en este momento, era más bien el deseo de tener una seguridad epistemológica al construir un conocimiento en el proceso creativo, tanto a la hora de concebir las ideas como en el momento preciso de realizar las obras. Esta conciencia era otra forma de vivenciar el arte, de construir experiencias simbólicas en el conocer. Sentía seguridad al pensar el espacio de trabajo como un laboratorio de ideas; admiraba todas aquellas obras que se estructuraban desde una opción analítica de construcción de sentidos. Por supuesto que este proceso no era en absoluto frío y calculador, de ninguna manera puede serlo cuando se trata de la producción simbólica, solo que todo no podía ser desde la intuición, y menos aun cuando los niveles de información sobre el que nos movemos en la construcción de sentidos son cada vez más complejos.



Figura 1. Marco de referencia primario, 1994.

El encuentro con un primer esquema de organización (lo he llamado «marco de referencia primario») de las ideas o recursos para la creación, proporcionado por el profesor de Historia del Arte Ramón Legón (EPA, Holguín 1994) se convirtió en una guía para pensar y para crear. Este esquema hablaba del arte como centro de interés alrededor del cual se encontraban relacionados en una misma línea la intención del artista (lo que quiere el artista) hacia y desde un contexto específico (su aquí-ahora) y en la otra, la relación entre las experiencias personales (sus vivencias, su historia) y la historia del arte (elementos de la tradición). Si bien es cierto que tiempo después este esquema me pareció insuficiente para lo que comenzaba a entender como arte, en ese momento me guió para asumir el proceso de creación como un accionar consciente separado del aprendizaje técnico en el cual me encontraba. Ya la creación no se limitaba solo al aprendizaje técnico ni a la libertad expresiva que exigía el trabajo libre proporcionado por los ejercicios de creatividad que se orientaban y donde todo se reducía a extraer de mi interior imágenes plásticamente interesantes. Se sumaba el deseo y el interés por tener conciencia sobre los propios procesos, sobre las propias formas de estructurar una idea con un fundamento conceptual que me permitiera sentir que las obras creadas no eran el resultado de una superficialidad emocional. Lo cierto es que, en esos momentos no estaba preocupado porque la creación fuera regida por un esquema, no sentía que estaba preso de razones esquemáticas. Sabía que aun cuando este esquema fue proporcionado en una conversación informal, entre café y cigarros y escuchando *Mannish Boy*, de Muddy Waters, no se me estaba ofreciendo como una herramienta personal, sino para una comprensión del arte en sentido general, como una estructura que estaba por encima de los intereses particulares. De todas formas, siempre lo asumí desde mis experiencias y sobre todo, como una estructura que podía ser transformada a mi antojo desde las libertades creativas que sentía tener. Inconscientemente se estaba conformando un esquema conceptual, referencial y operativo (ECRO).

En esta obsesión por resignificar el sentido del arte desde una conciencia investigativa fueron importantes los ejercicios de crítica que ya desde nivel medio se venían realizando y que una vez en el ISA (Instituto Superior de Arte de Cuba) se hicieron más conscientes.

Estos ejercicios se fundamentaban en una conceptualización de los elementos que cada uno de nosotros utilizaba en las obras. Significaba encontrar una estructura o un tema a partir del cual se realizaban todas las experimentaciones plásticas posibles, se refería sobre todo a un pensamiento único, a algo trascendental que sintiéramos y que fuera el motor impulsor para todo aquello que quisiéramos decirle al mundo. Así, esa búsqueda se convirtió poco a poco en una obsesión, en un querer descubrirme interiormente y en encontrar una relación con lo exterior. Las críticas académicas estaban dirigidas a que encontrásemos una coherencia en la relación entre el interior y el exterior, y el lenguaje plástico a través del cual debíamos comunicarnos. Esa manera de estructurar las obras, y sobre todo las discusiones colectivas de lo que traíamos a escena, se convirtió en la esencia del proceso de formación pedagógica, entendida después como un proceso de experiencias compartidas, de vínculo e implicación conformados en el debate.

Los ejercicios de McEvilley² nos proponían un grado de conciencia bastante completo desde la deconstrucción de la obra en trece contenidos. Estos no fueron suficientes. Estaba sujeto a una estructura de análisis que se centraba solo en los referentes de la historia del arte. Era un proceso de reciclaje que poco me aportaba cuando intentaba pensar el arte fuera de las exigencias académicas. Comenzó una búsqueda de referentes filosóficos, fundamentalmente a partir de las lecturas de Michel Foucault, que en un primer momento estuvo asociado al interés por la idea de libertad. Se amplió entonces el campo de juego; el arte se convertía poco a poco en un medio de indagación

² Ejercicios propuestos por Flavio Garciandía a partir del texto *El ademán de dirigir nubes*, de Thomas McEvilley, para el primer año de la carrera.

sobre problemas que trascendían el propio sentido de artisticidad. Se estaba conformando una preocupación social.

Este proceso fue definiendo un interés por incorporar en los análisis nuevos saberes que no provenían solos como referentes desde la historia del arte. Construir las obras desde un cuestionamiento de la tradición utilizando la historia del arte como espacio de seguridad (aquella paternidad de los antecedentes) lo encontraba vacío y fuera de sentido. Aun cuando nunca preferí construir las obras desde un sentido autorreferencial, eran las experiencias personales, asociadas a un contexto, la materia prima para crear. Esto, vinculado a otros conocimientos que provenían desde la filosofía, pero, sobre todo, en esos inicios, desde la psicología social fundamentalmente.

El curso de Metodología de Investigación

Otro momento importante en el proceso de tomar conciencia sobre el arte como medio de investigación y sobre los argumentos que nos asisten en el propio proceso de creación lo constituyó el curso de Metodología de Investigación, impartido por el profesor Ramón Cabrera en el tercer año de la carrera de la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte.

Las ideas desarrolladas en los cursos de Metodología de la Investigación acompañan todas las reflexiones de este texto, sobre todo de lo que entendemos por investigación. La influencia de Ramón Cabrera —de su pensamiento— fue fundamental para la estructuración del trabajo. Desde un inicio intentábamos argumentar, él desde la teoría y yo desde la práctica, sobre la condición del artista como investigador. Asumí que el sentido real del arte era, entre otros argumentos, el de investigar, el de reflexionar contantemente sobre los procesos de la realidad con los cuales interactuamos, sobre todo en nuestros propios procesos. Ayudar entonces a construir nuevas nociones de sentido, nuevas realidades, nuevos modelos de pensa-

miento y de experiencia es precisamente nuestra manera de investigar. Comprendí además que las formas en que opera la investigación desde el arte son completamente diferentes a la manera en que se desarrolla una investigación desde la ciencia. No podemos utilizar el paradigma objetivista que separa la investigación del que investiga. Nuestra manera de operar es otra, es subjetiva, totalmente de implicación entre el que investiga y lo que se investiga y donde la experiencia se convierte en objeto de la investigación.

Un artista investiga elaborando su pensamiento y sus acciones desde los hechos mismos que intenta descifrar. Sintetiza y procesa desde una práctica, la que se da en un contexto, recorrido por ideas, formas conceptuales, teorías, experiencias y significaciones sociales. Cada autor se nutre en el pensamiento de su tiempo y su elaboración será emergente de ese conjunto complejo y contradictorio. Lo que hacemos está cargado de un alto grado de duda y de cuestionamientos, de preguntas sin respuestas y sobre todo del ánimo de no responderlas. Son siempre preguntas que generan otras preguntas. Más que descubrir, nos dedicamos a construir mundos, a construir realidades simbólicas.

La relación de la obra creada por los artistas con un pensamiento previo debe establecer una relación de continuidad y discontinuidad, de continuidad y ruptura. La obra debe operar desde una desestructuración de lo previo y hacia una nueva estructuración, debe ser superadora de lo previo. «Lo característico del pensamiento creador es su carácter divergente en relación a lo ya instituido. Por eso es instituyente»³.

Antes de 1999, año en que comienza a impartirse este curso, el sentido de la metodología de investigación era otro, totalmente opuesto a los procesos artísticos. Enfocado en un corte totalmente cuantitativo, dejaba fuera cualquier posibilidad de pensar el arte como una estructura abierta y totalmente individual. Su sentido

³ Ana Pampliega de Quiroga, *et al.*, *El proceso educativo según Paulo Freire y Enrique Pichón-Rivière* (Buenos Aires: Ediciones Cinco, 1985), 16.

positivista hacía de esta materia un espacio frío y despojado de todas las herramientas para la construcción de un discurso simbólico. Más que lograr un acercamiento al arte creaba un abismo poco comprensible para aquellos que intentábamos pensarlo como un espacio posible de reflexión y cuestionamiento desde la subjetividad. El nuevo curso se enfocó en hacernos entender que los procesos de investigación en arte están más cercanos a otras estructuras de pensamiento que no eran necesariamente las entendidas como investigación científica o por lo menos no las que se definen desde lo cuantitativo. Comprendimos que el artista investiga, sí, de otra manera, con otras herramientas y que cualquier referente de conocimiento es válido para esta investigación siempre que es entendido como un instrumental epistemológico, nunca como un fin en sí mismo. El temor que sentía al utilizar el conocimiento proporcionado por otros saberes se fue disipando en la medida que fuimos tomando conciencia de lo que significa investigar en arte. A lo largo de estos años el curso se ha estructurado de manera novelada, es decir, teniendo en cuenta las constantes transformaciones y opiniones proporcionadas, sobre todo, a partir de los discursos personales de los que participamos de él. Los argumentos que me fueron afines desde el primer momento defendían la capacidad que tiene cada artista de conformarse sus propios referentes y sus propios esquemas conceptuales. El proceso de creación debía estar acompañado por lecturas, reflexiones, la observación de la realidad y por la conformación de nuevas experiencias desde la práctica, desde el hacer, el pensar y el sentir al mismo tiempo.

El curso planteaba la metodología no como «una serie de recetas o preceptos que hay que respetar para ser reconocido como conocedor del objeto»⁴, sino como una estructura abierta que se transforma según el objeto a conocer y que «como este objeto de in-

4 Ramón Cabrera Salort, «Investigar en las humanidades, una metodología de la implicación», en *Indagaciones sobre arte y educación* (La Habana: Editorial Adagio, 2010).

investigación no nos viene dado, hay que construirlo y en esa construcción participamos como sujetos»⁵. Ya la idea de investigación tomaba otras direcciones, no se fomentaba en la idea de la objetividad tan afín a los supuestos de una investigación vista tradicionalmente, ya comenzaba una conciencia sobre el arte como medio de indagación que me brindaba la posibilidad de hablar desde una *omnijetividad*, donde la objetividad siempre sería cuestionada y donde siempre participaría nuestra mirada y nuestras experiencias como investigadores, como creadores.

Al finalizar esta etapa de formación académica escribiría:

Es a través del arte, de su dimensión simbólica desde donde opera esta investigación, brindándome la posibilidad de conocer nuevas realidades “objetivas” y sobre todo de ver el fenómeno desde otra perspectiva. He tratado de ampliar su campo de acción y posibilidades, compartiendo sus lenguajes con conceptos y análisis de otras ciencias, siempre con un sentido instrumental, estando seguro de que todas las formas del saber deben estructurarse en una especie de Juego de Abalorios con un sólo fin: la investigación sobre el ser humano.⁶

LCONDUCT-A-RT: construcción de un ECRO

LCONDUCT-A-RT (Laboratorio de la Conducta) es un proyecto creado en 1999. A lo largo de estos años ha asumido diferentes estrategias de análisis y presentación, siempre dependiendo de las circunstancias específicas que le ofrece su relación con el contexto. Crear un proyecto que permitiese abordar una investigación desde diferentes ángulos en un proceso constante de reelaboración conceptual y formal, así como desde una implicación directa con los procesos de la

⁵ *Ibidem.*

⁶ Tomado de «Sección Teoría y espacio de tesis» (tesis de licenciatura, Tribunal Provincial de Justicia, La Habana, 2001).

vida cotidiana y la experiencia fue el objetivo inicial de este proyecto. Era fundamental organizar los conceptos que se estructuraban desde el discurso simbólico. Esta organización era importante en tanto le otorgaba coherencia a las ideas que estaba defendiendo, convirtiéndose en el cuerpo teórico que sería la plataforma de todas las experimentaciones posteriores.

Este laboratorio funcionaría como una estructura orgánica a partir de la cual se crearían vínculos conceptuales con otras ramas del saber que me ayudaran a comprender lo esencial del comportamiento humano desde mis preocupaciones primarias. El espacio que me brinda el arte como legitimador de un discurso simbólico se convertiría en un medio para establecer el laboratorio como proyecto artístico y desde ahí crear todas las posibles conexiones de sentido.

Conocer el pensamiento de Enrique Pichón-Rivière fue un acto revelador. Desde la psicología articulaba una concepción del sujeto muy cercana a lo que estaba intentando crear desde el laboratorio como elaboración conceptual.

El ECRO de Enrique Pichón-Rivière se convirtió en la herramienta fundamental para conceptualizar esta forma de comprender el discurso simbólico: más desde una estructura rectora —que englobara todas las acciones, imágenes, la proyección pedagógica y la preocupación por la relación arte-ciencia— que como preocupaciones aisladas e incoherentes. Desde ese momento el laboratorio comenzó a ser entendido como un esquema conceptual, referencial y operativo, como un aparato para pensar, para articular diferentes campos problemáticos y para producir conceptos instrumentales, para aprehender la realidad e incidir sobre ella. Sería mi caja de herramientas, mi matriz epistémica.

Enrique Pichón-Rivière entendía su ECRO de la siguiente forma:

[...] un conjunto organizado de conceptos generales, teóricos, referidos a un sector de lo real, a un determinado universo de discurso, que permite una aproximación instrumental al objeto par-

ticular (concreto) como [...] un esquema referencial subjetivo que opera como ese conjunto de conocimientos, experiencias y afectos con los que el individuo piensa y hace, y que le permite operar en el mundo (mundo entendido como campo o cultura particular en el que se está socialmente posicionado) y que nos da la posibilidad de crear un modelo para pensar: estructuras cognitivas, un modelo para sentir: estructuras afectivas y un modelos para hacer: estructuras de acción.

De la misma forma, la concepción del laboratorio sería la de una estructura viva que se conformaría desde una preocupación esencial, pero que tendría la posibilidad de ampliarse según la preocupaciones, experimentaciones y circunstancias específicas, relacionando conceptos a partir de cada acción simbólica, de cada experiencia específica.

Como sistema vivo también sería pensado con una concepción dialéctica, como un sistema abierto, no solamente al diálogo con otras producciones, sino también abierto a la praxis. La praxis es lo que permite permanecer al ECRO como sistema abierto a progresivas ratificaciones y rectificaciones. La práctica es la que valida el modelo teórico. La praxis es la que permite ajustar el modelo teórico, el esquema conceptual a la realidad. En una sociedad marcada por el cambio, el ser humano debe construir un marco referencial, un aparato para pensar la realidad que le permita posicionarse y pertenecer a un campo simbólico propio de su cultura y la subcultura en la que está inserto.

En otras palabras, puedo decir que el laboratorio es un «esquema» porque se trata de un conjunto organizado de conceptos que delimita la pertinencia del sentido instrumental. Se apropia de diferentes saberes que, de modo dialéctico, van aportando diversas nociones de sentido sobre la realidad específica desde la cual se configura cada acción simbólica. Es «conceptual» porque se estructura desde una teoría. Son proposiciones generales que establecen las

condiciones en las que se relacionan los fenómenos empíricos entre sí. La teoría tiene un alto valor instrumental. Le otorga una gran importancia a la reelaboración conceptual como plataforma inicial de construir el conocimiento. Es «referencial» porque se refiere a un recorte específico de las prácticas sociales sobre las que se indaga y opera. Su campo son las relaciones de poder, las tramas vinculares, las interacciones sociales y los contextos donde se desarrollan. Propone un recorte epistemológico de la realidad, no opera desde la realidad toda otorgando visibilidad a determinadas problemáticas y por supuesto su saber es siempre fragmentario, circunstancial, efímero y simbólico. Y es «operativo» porque no se trata exclusivamente de un corpus teórico, sino que el objetivo final de su teoría es la construcción de un discurso simbólico como práctica artística que debe intervenir en el campo social.

Como ECRO se estructura a partir de la organización del discurso y de su puesta en práctica como experiencias simbólicas concretas. En este nivel se organizan las relaciones conceptuales, la implicación de diferentes saberes como instrumentales epistemológicos, la inclusión y exclusión de las diferentes formas de representación y acción sobre la realidad a través de los proyectos que se van creando, lo interdisciplinario y transdisciplinario y, por último, la correspondencia entre las diferentes secciones desde donde opera el laboratorio y que están marcadas por circunstancias específicas. Piensa el accionar como un todo.

ECRO n.º 1: marco de investigación

Nos ocuparemos en este momento del análisis del primer nivel de nuestro ECRO lo relacionado a los conceptos y cómo se fueron articulando. Este primer nivel de organización conceptual lo conforman cinco nociones básicas a partir del proceso de indagación y de creación de experiencias.

Estas nociones no se han creado de antemano, sino que se ha ido conformando desde la práctica y en una acción contante de redefinir mi campo de acción. Este marco de investigación se ha ido dibujando desde necesidades específicas a partir de proyectos particulares pero que se han ido nutriendo de forma vincular.

La primera noción, resultado de preocupaciones que vienen del trabajo con la pintura (serie Libertad Condicional 1997-1999) y que, a partir de este momento, adquiere una dimensión mayor de conciencia, es la referida a las relaciones de poder.

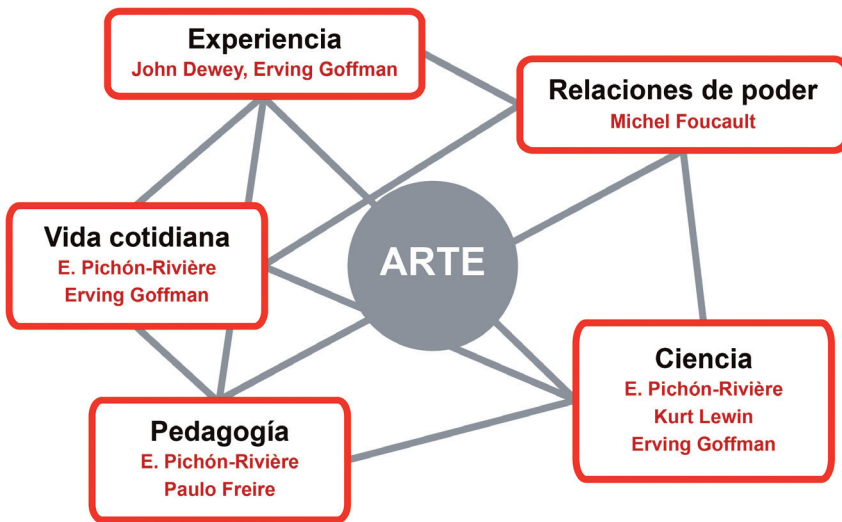


Figura 2. ECRO n.º 1, marco de investigación.

Foucault entendió la modernidad exclusivamente como racionalización, como predominio creciente de las técnicas de control y poder. Nos llama la atención sobre la necesidad de estudiar cómo, al reproducir cotidianamente sus vidas, los individuos multiplican las relaciones de poder. El ser humano se objetiva a través de un conjunto de prácticas, discursivas y no discursivas, que están siempre

mediadas por instancias de verdad, estructuras que valoran, les dan un sentido y una orientación a las diversas formas de objetivación de la persona. Esas instancias de verdad son la esencia del poder y, por lo tanto, de su reproducción. El poder se ejerce no tanto por el engaño, el ocultamiento, el secreto, como por la producción del saber, de la verdad y de la organización de los discursos en tanto instancias que articulan la sociedad.

Lo que hace que el poder se sostenga, que sea aceptado, es sencillamente que no pesa solo como potencia que dice no, sino que produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; hay que considerarlo como una red productiva que pasa a través de todo el cuerpo social en lugar de como una instancia negativa que tiene por función reprimir.⁷

El ejercicio del poder consiste en conducir conductas. Desde esta perspectiva, el poder consiste en disponer el campo de alternativas probables de acción, presentadas al individuo; es algo más que prohibir: es gobernar, es decir, estar en capacidad de estructurar el campo de acción eventual de los otros. El verdadero poder se caracteriza por su capacidad de inducir, de encauzar las conductas en una dirección que, lejos de vulnerar su reproducción, se convierta en condición de esta. Lo esencial es este acondicionamiento de un marco determinado de posibilidades de acción. Fue en este sentido que Foucault nos habló de un poder pastoral que logra ejercer una labor de conducción espiritual porque establece y fija los canales sociales de producción de la subjetividad humana. O sea, un régimen de verdad. La construcción de la subjetividad no es un proceso libre, espontáneo. Mediante la intervención de estructuras de socialización creadas desde el poder se logra que el despliegue conductual se convierta en prolongación de esquemas impositivos de forma sutil.

⁷ Michel Foucault, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones* (Madrid: Editorial Tecnos, 1981), 137.

En definitiva, qué entendemos por relaciones de poder y hacia dónde va nuestro interés fundamental. Podría decirse que el poder es una situación estratégica concreta en medio de la cual se encuentra un individuo en una sociedad dada. Visto así nos damos cuenta de que el poder ya no es «EL PODER» con mayúscula, sino que se encuentra diseminado en la sociedad como micropoderes que operan en una red compleja de técnicas de vigilancias, disciplinas, exámenes, normas y controles, en una relación extremadamente sutil y orgánica que va desde la relación del padre con su hijo hasta las transnacionales, pasando por escuelas, hospitales, espacios públicos y privados y donde lo más importante no es que se le reconozca ni que se sepa de su existencia, sino que nos convirtamos nosotros mismos en su reproductor.

El poder en el sentido sustantivo no existe... La idea de que hay algo situado en —o emanado de— un punto dado, y que ese algo es un “poder” me parece que se basa en un análisis equivocado; en realidad el poder significa relaciones, una red más o menos organizada, jerarquizada y coordinada.⁸

El estatuto ontológico del poder no es un ente objeto, sino el de un complejo sistema de relaciones. El poder es relación de fuerzas. Por lo tanto, no surge después de que se ha estructurado el todo social, sino que es un elemento de su conformación. Desde el poder se construye la sociedad; desde el principio, poder y sociedad interactúan. Toda relación social es vehículo y expresión de poder. Este no radica exclusivamente en un sector, sino que existe una multiplicidad de centros, de vectores de fuerza, los aparatos son solo puntos de especial densidad, pero en modo alguno espacios donde se confine el poder.

⁸ Michel Foucault, *The History of Sexuality* (Penguin Books, 1978), 198. Citado en «Inicios de partida» (coloquio sobre la obra de Michel Foucault, CIDCC Juan Marinello, La Habana, 2000).

A propósito de estas ideas sobre el poder, el proyecto reflexiona, además, sobre la reproducibilidad de las relaciones de poder en el arte. Hemos conocido a lo largo de la investigación que estas relaciones se reproducen de manera muy específica, no solo en la relación entre el artista y las instituciones, que cada vez se hacen más evidentes y generalizadas, sino, y de manera más particular, entre el artista y el espectador. Esta relación se presenta, en unos casos más que en otros, como una relación entre conductor y conducidos. B. Demattio considera al artista como un *estructurista del comportamiento* y trabaja con nuevas estructuras que deben conducir a una nueva actitud de nuestros sentidos. Niega la permanencia del objeto, el material ya no es el color, materia física, sino material psíquico: condiciones mentales, conflictos, sueños, energía, vibraciones, relaciones interhumanas y modos de comportamiento, sobre todo el entrenamiento práctico de la conciencia⁹. En este sentido se activa una reflexión sobre las relaciones de poder que, mediadas por valores estéticos, se estructuran detrás del arte como creador de modelos de comportamiento, y del artista que pone en práctica estas mismas relaciones, elaborando estructuras simbólicas en las que de manera particular quedan atrapados los espectadores¹⁰.

9 Entre sus experiencias se destacan los *encounter*, acciones terapéuticas de grupo, entrenamiento de la sensibilidad, psicodramas, comunicación no verbal, situaciones de estado psíquico de terror, tensiones, peligro, etc., presentadas en Múnich en 1971.

10 El trabajo de investigación sobre las relaciones de poder se desarrolló con más fuerza en Secciones (1999-2002), primera etapa de trabajo de LCONDUCT-ART. Desde sus nueve acciones se trabajó directamente en crear situaciones de poder donde de forma particular quedaban atrapados los «espectadores-participantes». Así el control social, la fotografía, el cuerpo marcado, los espacios legitimadores de poder, los documentos oficiales, la manipulación de la información, la regulación del comportamiento en determinados espacios a través de los modos de vestir, los espacios personales de poder, y el límite físico constituyeron las ideas básicas de estas primeras obras, cristalizadas cada una de ellas en acciones de interacción y experiencia.

Secciones realizadas:

Sección 01 Laboratorio de la Conducta, en Pabellón del Vacío (II Festival de Performance Ana Mendieta), Pabellón Cuba, La Habana, Cuba 1999; Sección 02 Fotos de Archivo, Fototeca de Cuba, La Habana, Cuba 2000; Sección 03 Anatomía Política del Cuerpo, Centro Provincial de Arte, Holguín, Cuba 2001; Sección 04 Teoría y Espacio de Tesis, Sala Quinta de lo Criminal, Tribunal

La vida cotidiana ha sido otro concepto importante en la elaboración de este esquema conceptual, referencial y operativo. No podemos hablar de experiencia, de vivencia, de interacción y de relaciones de poder si no lo hacemos desde nuestros propios procesos cotidianos. Pero ¿qué entendemos por este concepto? Enrique Pichón-Riviére y Ana Pampliega de Quiroga nos dicen que «debemos entender la vida cotidiana como la manifestación inmediata (en un tiempo, en un ritmo, en un espacio), de las complejas relaciones que regulan la vida de los hombres, en una época histórica determinada»¹¹. Teniendo en cuenta esta idea podemos entender, de igual manera, el arte como una forma de organización material y social de nuestra experiencia en un contexto histórico determinado.

Pichón-Riviére nos dice que en la relación Arte-Vida Cotidiana se puede hablar de que tanto lo uno como lo otro están conformados por un conjunto multitudinario de hechos, de actos, objetos, relaciones y actividades que se nos presentan en forma dramática, es decir como acción, como mundo en movimiento. Son ambos hechos múltiples y heterogéneos. Señala así que Arte y Vida Cotidiana son predominantemente experiencias de acción.¹²

La tercera noción se refiere a la importancia de la experiencia en la configuración del discurso simbólico. Nuestro esquema de referencia no se estructura solo como una organización conceptual, sino que se apoya en un fundamento motivacional de experiencias vividas. Como creadores es necesario construimos nuestro mundo

Provincial de Justicia, La Habana, Cuba 2001; Sección 05 Registro C.D.A.V, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba 2001; Sección 06 Poder, Conducta Y Oscuridad, Escola de Artes Visuais, Goiás, Brasil, 2001, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2003; Sección 07 Poder, Moda y Pensamiento Uniforme, en III Salón de Arte Cubano Contemporáneo, CDAV, La Habana, Cuba 2001; Sección 08 Limpieza, en Arte y Ecología, CDAV, La Habana, La Habana 2002; Sección 09 El Lugar del Crimen en Remake, Facultad de Artes y Letras, UH, La Habana, Cuba 2002.

11 Enrique Pichón-Riviére y Ana Pampliega de Quiroga, *Psicología de la vida cotidiana* (Argentina: Ediciones Nueva Visión, 1985).

12 *Ibidem*.

interno a través de ellas, habitado por personas, lugares y vínculos que, articulándose con un tiempo propio, en el proceso creador, configuran la estrategia del descubrimiento. Es por ello la experiencia un elemento fundamental, tanto cuando nos referimos a la creación de un discurso simbólico como cuando estamos implicados en los procesos de aprendizaje desde y sobre el arte. El conocimiento que se produce en ambas formas (sin que una difiera de la otra) se manifiesta a partir de la posibilidad que encontramos cuando somos capaces de concertar correlaciones de experiencias (Foerster 1984) y más aún cuando la implicación con la práctica del arte y su aprendizaje nos lleva irremediamente a tener nuevas experiencias, resultado de la conciencia de nuestras acciones en la vida cotidiana.

La idea de «esculturas del comportamiento»¹³ ayudó también a la conformación de conceptos sobre lo que podíamos entender como experiencias en relación a la implicación de los espectadores en las acciones, entendiendo la escultura como un proceso físico-mental que implica la relación del espectador (participante, usuario, practicante o como quiera llamársele) con respecto a su posición en un ambiente determinado, a las acciones que en ese mismo espacio se realizan y sobre todo a las relaciones de poder que allí se establecen. El espectador no solo es invitado a participar, sino a proseguir el proceso inherente a la obra, convirtiéndose de esta manera en configuradora de un medio humano. Se orientaba cada vez más el trabajo hacia la idea de arte total propuesta por El Lissitzky desde el constructivismo o Kurt Schwitters desde el dadaísmo. Mis escenificaciones pueden entenderse como construcciones artísticas o simbólicas que reformulan objetos, espacios y experiencias en función de nuevas vivencias. Ya no se trata de ennoblecer estéticamente la realidad, sino de ampliar lo estético a nuevos elementos que puedan encontrarse en la calle, las plazas, en nuestro medio cotidiano y que no expresan una estructuración artística consiente. Pero, sobre

13 Tomado de *Psicodrama*, de J. L. Moreno.

todo, de que lo estético debe ampliarse a las experiencias como resultado de la conciencia de nuestros procesos vivenciales; y que lo simbólico, más que otros elementos del conocimiento, puede darnos esa posibilidad.

La relación entre arte y ciencia se plantea desde el momento en que mis inquietudes me llevan a conformar el discurso simbólico a partir de diferentes saberes como instrumentales epistemológicos de trabajo. Ya hemos analizado el comienzo de este recorrido. Comparto la idea de Bertolt Brecht que dice:

El arte y la ciencia actúan de manera muy distintas, de acuerdo. Sin embargo, debo reconocer aun cuando suene mal, que yo como artista, no puedo renunciar a la utilización de ciertas ciencias. Esto puede provocar en algunos, dudas muy serias sobre mis actitudes artísticas. Están acostumbrados a ver en los poetas, seres únicos, un tanto innaturales, que con seguridad realmente divina reconocen cosas que otros solo podrían reconocer a costa de grandes esfuerzos (...) Me refiero a que los grandes y complejos procesos del mundo no pueden ser suficientemente reconocidos por aquellos hombres que no utilicen todos los medios auxiliares para su comprensión.¹⁴

Existe una relación entre lo que se hace y lo que se padece y es esta relación la que constituye el trabajo del pensamiento. Como el artista controla el proceso de su obra, captando la conexión entre lo que ya ha hecho y lo que debe hacer después, es absurda la idea de que el artista no piensa de modo tan intenso como el investigador científico. A lo largo de mi trabajo, en las diferentes experiencias, se indaga desde varias formas de entender esta relación, siempre, insisto, desde las experiencias concretas. La idea de sistematizar un pensamiento, es quizá, la actitud más cercana a lo que entiendo

¹⁴ Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970), 61.

como investigación y por ende como consecuencia de relacionar el arte a la ciencia.

Por último, quisiera referirme, de forma también breve, a la idea de la pedagogía. Este concepto fue incorporado cuando en el 2001 comencé mi labor como docente en la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte de La Habana. Ya había tenido otros acercamientos a proyectos pedagógicos, pero siempre como estudiante. Como profesor la experiencia tenía que ser necesariamente diferente, sobre todo cuando la responsabilidad de enseñar-aprender se mezcla con la responsabilidad de la creación. De ninguna manera podía establecer una separación entre este proceso académico y la creación. Desde el principio estuvo claro que debía crearme las herramientas conceptuales para lograr una coherencia entre una y otra labor. Debía pensar de forma vincular. Es por ello que vuelvo a Enrique Pichón-Rivière e incluyo lecturas de Paulo Freire para configurarme las nociones básicas sobre el proceso educativo que, por supuesto, siempre estuvo relacionado a la propia práctica y sobre todo a la idea de la experiencia. Se configura así una interrelación de los conceptos fundamentales que componen mi ECRO.

ECRO n.º 2: investigación, arte y experiencia

Después de trabajar sobre las nociones creadas en un primer esquema, y que a partir de los conceptos específicos fueron tomando cuerpo en las acciones realizadas por este laboratorio, se creó un segundo esquema más simplificado y abierto que el primero pero que engloba todo el proceso conceptual llevado hasta ese momento. Este nuevo esquema participa de tres nociones fundamentales: investigación, arte y experiencia.

De esta manera ya estaba dando por sentado que participaba de una investigación desde mi hacer artístico y desde las relaciones conceptuales que estaba creando. El arte, con toda conciencia era el

medio a través del cual se estructuraban estas ideas sobre la realidad y sobre las nociones fundamentales del ser humano y su sentido vincular. La experiencia sería el fin de este proceso, pero también el comienzo de nuevas relaciones de sentido, de la creación de nuevos eventos simbólicos y de nuevas investigaciones en medio de la cual estaría el ser humano.

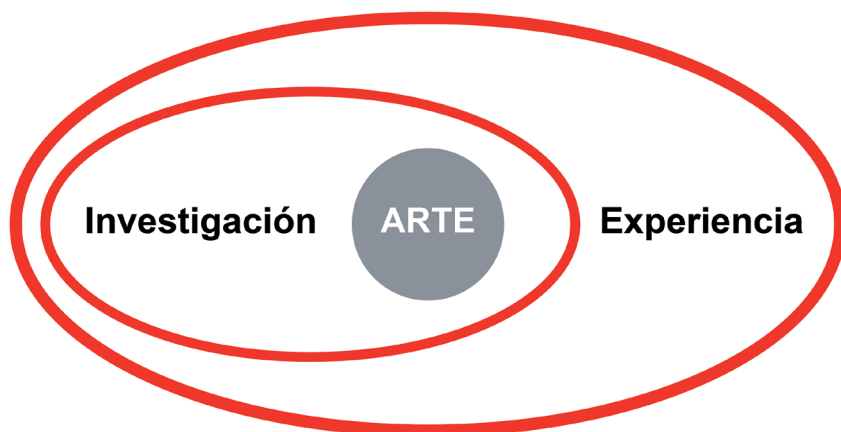


Figura 3. ECRO n.º 02: investigación, arte y experiencia.

El arte se amplía y se complejiza para convertirse en investigación en tanto esta se amplía y se complejiza para convertirse en experiencia. Y la experiencia conformadora de las nociones anteriores formaría parte de ese todo relacionado a las vivencias de los propios individuos participando nuevamente de la conformación del acto simbólico. Este esquema evidencia una conciencia mayor sobre la responsabilidad del artista como investigador y como constructor de experiencias simbólicas.

ECRO n.º 3: conformación final de LCONDUCT-A-RT

En un tercer nivel el ECRO se refiere, desde un punto de vista más práctico, a la organización estructural de los acontecimientos, en

una especie de arquitectura de las experiencias; establece un orden en la construcción del discurso a través de los hechos. Esta organización, que de manera cronológica se va presentando, también implica una revisión constante de los proyectos realizados para la construcción de nuevas ideas, siempre pensadas desde un aquí y ahora muy concretos. Esta organización nos da la posibilidad de un revisitar constante donde se van incorporando nuevas nociones de sentido tanto conceptuales como de las experiencias.

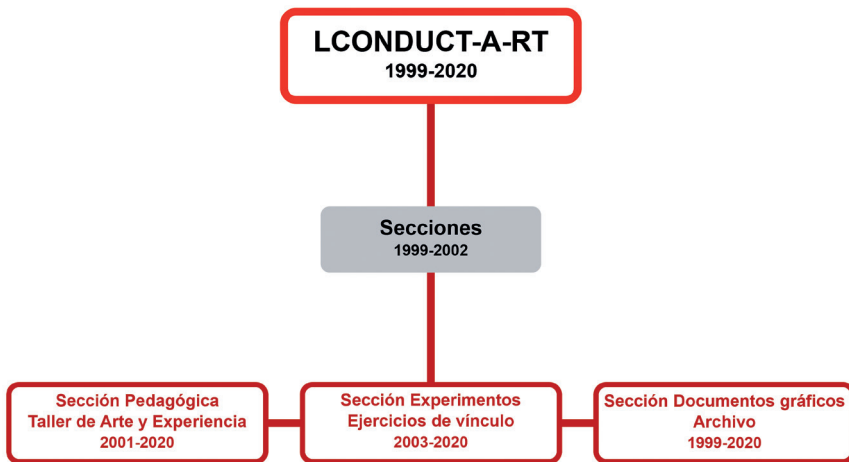


Figura 4. ECRO n.º 3: conformación final de LCONDUCT-A-RT.

Ninguna de las áreas que componen mi esquema conceptual, referencial y operativo tiene un sentido protagónico sobre las demás, ni es totalmente independiente: se desarrollan de forma vincular. Hay que tener en cuenta que, excepto Secciones (finalizó en el 2002), la nueva organización del laboratorio impone un trabajo simultáneo, tanto la Sección Pedagógica/Taller de Arte y Experiencia y la Sección Experimento/Ejercicios de vínculo como la Sección Documentos Gráficos/Archivo crean una interconexión, por lo que la influencia de una sobre otra es inevitable y más que inevitable, es necesaria como parte de un todo.

Cada espacio aporta elementos diferentes en el análisis que realiza este laboratorio sobre las relaciones de poder en el orden interaccional. Este esquema está estructurado en tres partes fundamentales.

1) **La Sección Pedagógica:** Taller de Arte y Experiencia está directamente relacionada con mi labor como docente (sobre todo en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad de las Artes-ISA de La Habana, Cuba, pero también en los múltiples espacios académicos y de creación dentro y fuera de Cuba, donde se desarrollaron las veinte ediciones del taller realizadas hasta la fecha)¹⁵. Este taller propone que el estudiante tome conciencia del vínculo que existe entre las experiencias personales y/o sociales y los contextos donde se desarrollan, así como de la manera en que se potencia dicho vínculo en función de nuevas experiencias. La toma de conciencia de lo que implica el concepto de experiencia en la producción simbólica asociado a los nuevos lenguajes artísticos y desarrollado a través de la interacción no solo conceptual, sino, y más importante, vivencial será entonces el objetivo fundamental

15 Taller de Arte y Experiencia (TAE) realizados:

TAE 1 DIP. Primeras acciones, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2001-2002; TAE 2 DIP. Experiencia de acción: 30 días, durante la Octava Bienal de La Habana, Cuba 2003; TAE 3 A es B. Entre Arte y Ciencia, Galería Habana, La Habana, Cuba 2004; TAE 4 GBF, Gelsenkirchen, Alemania, 2004; TAE 5 FBA, UA, Barranquilla, Colombia, 2005; TAE 6 ASAB, Bogotá, Colombia, 2005; TAE 7 Situación construida, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2007; TAE 8 FBA, UCLM, Cuenca, España, 2009; TAE 09 Grupo experimento, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2009-2010; TAE 10 Seguridad afectiva, Ciudad de México, México, 2010; TAE 11 Interferencias, Facultad de Artes Visuales, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2010-2011; TAE 12 NO FILM: Ciudad afectiva, Ciudad de México, México, 2011; TAE 13 Caja Negra. Afectividad Blanca (Medios Múltiples), durante la XI Bienal de La Habana, Cuba 2012; TAE 14 NEIVA. Nuevas interferencias, Universidad Surcolombiana, Neiva, Huila, Colombia, 2013; TAE 15 HALLE-HABANA. El espacio vacío, Burg Giebichenstein Kunsthochschule, Halle, Alemania, 2015; TAE 16 HABANA-HALLE. Malentendido, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2016; TAE 17 UABC. La experiencia del límite, Universidad Autónoma de Baja California, Sede Tijuana, México, 2017; TAE 18 HALLE-HABANA. Me parece mentira, Burg Giebichenstein Kunsthochschule, Halle, Alemania, 2018-19 Inter-CAMBIOS, durante la XIV Bienal de La Habana, Cuba 2019; TAE 20 UARTES, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2020.

de este taller. Propone, además, que los participantes asuman el papel del artista como un manipulador simbólico, productor de situaciones que devienen modelos de comportamiento a través de la creación de escenarios de conducta, actitudes, acciones, imágenes, objetos o la relación entre ellos, dependiendo de la escala escogida por cada estudiante. Este espacio pedagógico me brinda, además, la oportunidad de estudiar las dinámicas de grupo en los procesos de enseñanza-aprendizaje relacionados con el arte. Me permite incorporarme como un productor simbólico más en este complejo proceso desde la realización de obras experimentales sobre el comportamiento de grupo.

2) **La Sección Experimento:** Ejercicios de Vínculo se propone la creación de nuevas experiencias de vínculo interpersonal. El arte es asumido como medio para estructurar estas experiencias. Se trata de crear situaciones emocionales, afectivas y de conocimiento estético utilizando las estructuras, los espacios y los mecanismos de la producción simbólica. Los ejercicios de vínculo son pensados como experimentos simbólicos sobre el comportamiento. Son provocaciones, estructuraciones simbólicas totales para analizar, para estudiar los niveles de interacción social que se producen entre las personas (desconocidos o no). Cada ejercicio de vínculo ha estado dirigido a una zona específica de la conducta en la interacción. Las formas de saludarse, de mirarse, la solidaridad o compasión ante los problemas del otro, los niveles en que se transmiten las emociones de una persona a otra, el comportamiento táctil son algunas de las ideas ya realizadas¹⁶.

16 Ejercicios de Vínculo (EV) realizados:

EV 1 Casting, Centro Provincial de Arte, Holguín, Cuba 2003; EV 02 Mírame (realizado en TAE 2 DIP. Experiencia de acción: 30 días), Pabellón Cuba, Óptica Almendares, La Habana, Cuba 2003; EV 3 Docudrama (realizado en TAE 03 A es B. Entre Arte y Ciencia), Galería Habana, La Habana, Cuba 2004; EV 4 Transferecia Emocional (primera edición) Facultad de Artes Visuales, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2005 (segunda edición) CNEArt,

Se manipulan de manera consciente las variables físicas (escenario de conducta, espacios, objetos, imágenes, etc.) y las variables psicológicas (estados de ánimo, actitudes, influencia social, relaciones interpersonales, etc.). En resumen, significa diseñar el campo psicológico de fuerzas, el espacio vital de las personas que participan y la interconexión entre ellas. Son utilizados también en el Taller de Arte y Experiencia con el fin de analizar las relaciones interpersonales, así como ayudar a crear las condiciones efectivas para el proceso de aprendizaje.

3) La Sección Documentos Gráficos está conformada por todos aquellos mapas conductuales que forman parte o son el resultado de las acciones realizadas por este laboratorio en las dos zonas de trabajo anteriores. Esta zona requiere un trabajo más personalizado en el procesamiento de la información. Los datos recopilados cristalizan en muchos casos en obras de formatos bi-dimensionales como dibujos, pinturas o fotografías. El registro videográfico o en sonido suele presentarse sin una manipulación posterior conformando así, junto con los documentos (planillas, gráficos, esquemas, cuestionarios) que se utilizan directamente en las acciones, una información necesaria para el estudio de las interacciones sociales que propone este laboratorio.

La Habana, Cuba 2010 (tercera edición) en Jardín de Academus, Laboratorios de Arte y Educación, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), UNAM, Ciudad de México, México 2010 (cuarta edición) en Curso de Comunicación Social, Facultad de Bellas Artes, Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia 2014; EV 5 Para tocar al rojo (primera edición) en TAE 08 FBA, UCLM. Facultad de Bellas Artes, Universidad Castilla, La Mancha, Cuenca, España 2009 (segunda edición) en TAE 12 NO FILM, realizado con los alumnos de MM3-4, Ciudad de México, México 2011; EV 06 Fotodrama (primera edición) Facultad de Artes Visuales, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2009 (segunda edición) en Taller de Arte y Experiencia n.o 09 Grupo Experimento, Facultad de Artes Visuales, Universidad de las Artes-ISA, La Habana, Cuba 2010 (tercera edición) en Taller de Arte y Experiencia n.o 012 NO FILM, realizado con los alumnos de MM3-4, Ciudad de México, México 2011 (cuarta edición) en Curso de Comunicación Social, Facultad de Bellas Artes, Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia 2014.

Se suma a ello un archivo de imágenes que son el resultado de investigaciones previas, sobre todo de las interacciones en el espacio público, y que sirven de plataforma para las acciones a realizar en las dos áreas anteriores. Se desarrolla este archivo desde la idea de una antropología visual.

Teniendo en cuenta el cúmulo de preocupaciones que desde el comienzo se fueron articulando y que fueron parte de un proceso orgánico de construcción simbólica se fue definiendo un campo de acción más específico que hace referencia al sentido particular de investigación desarrollada por el laboratorio. Podemos decir, de forma general, que se fue dibujando a través del tiempo un proceso de análisis de la realidad enmarcado entre las relaciones de poder y el orden interaccional. Esto también define un recorrido en el orden de las ideas y de los autores trabajados; desde Michel Foucault hasta Erving Goffman. El sentido de esta relación es inclusivo y de vínculo, nunca excluyente. Es cierto que el trabajo sobre las relaciones de poder (y los conceptos planteados por Foucault) son más evidentes y directos en las Secciones (1999-2002), primera parte del proyecto, que la idea del vínculo de Pichón-Rivière; las ideas de Paulo Freire sobre la educación así como la teoría de campo de Lewin están más arraigadas en la Sección Pedagógica: Taller de Arte y Experiencia; y por último la microsociología de Goffman podemos encontrarla sobre todo en la Sección Experimento: Ejercicios de Vínculo. Pero un análisis más minucioso nos revela la pertinencia de todos los conceptos en todas las secciones del laboratorio solo que se relacionan de forma diferente, teniendo en cuenta las experiencias en las que participamos. Ese ECRO total que es LCONDUCT-A-RT queda definido por el interés en investigar, desde lo simbólico, sobre el vínculo que existe entre la conducta y el contexto donde se desarrolla; así como las relaciones de poder que se producen en dicho vínculo. Cada parte, cada fragmento tanto en su conformación como en su presentación se construye bajo esta idea como objetivo fundamental y específico.

Notas finales e incertidumbres

- Mi investigación se extiende para encontrar en su desarrollo nuevas formas y nuevos resultados sobre lo que continúa, pasados algunos años, siendo una obsesión: las ideas que están entre las relaciones de poder y el orden interaccional.
- Los lenguajes del arte (lo interdisciplinar) y el cruce de saberes (lo transdisciplinar) me han permitido conocer que las estructuras simbólicas muchas veces se convierten en elementos esenciales para la comprensión de las realidades objetivas y cotidianas, sirviendo casi todo el tiempo para la transformación de estas, no ya solo hacia realidades estéticas, sino, y sobre todo, éticas y morales. Por ello sigo creyendo con más fuerza aún que el arte, como elemento transformador de la conciencia, no debe presentarse como un resultado, como una consecuencia, como un fin en sí mismo, sino, y especialmente, como la causa, el medio, que en su devenir objetiva y materializa la subjetividad, hace palpable aquello que pensamos y creemos y sobre todo convierte esta subjetividad en un elemento transformador de la realidad.
- Mi investigación me ha servido, hasta el momento, para encontrar en el saber una estructura insustituible para combatir las relaciones de poder, para enfrentarme más directamente a la realidad, indagando en las formas en que el comportamiento humano se presenta en determinadas situaciones, y para desarrollar un sentido crítico hacia lo social, permeado por supuesto de los elementos lingüísticos brindados por el arte.
- La investigación realizada durante todos estos años me ha «demostrado» que estaba en lo cierto; lo que en un principio fue una simple conjetura matizada por la inseguridad es una cruda realidad: somos un conjunto de relaciones de poder y las

vías de solución —el camino hacia la libertad— parten de la conciencia crítica sobre la existencia de tales relaciones. Por ello el ser humano contemporáneo tiene que estar en la disposición de emprender un cuestionamiento sobre estas relaciones, por lo demás, en constante transformación, con lo cual debemos transformar también los modos de resistencia y, por lo tanto, las formas de activar lúcidamente nuestro mundo cotidiano desde este conocimiento.

- Mi trabajo va cada vez más a tener en cuenta la relación poder-conducta desde la perspectiva psicológica. El espectador es por ello el elemento más importante, ya que he descubierto la eficacia de la obra allí donde se relaciona directamente, cuerpo a cuerpo, con la gente; donde la obra es precisamente esta gente; y, sobre todo, donde se analiza el sufrimiento, la represión o la incomodidad circunstancial que llevamos dentro. Mis obras no son como aquella máquina de la felicidad de *El vino del estío*, sino una máquina de sufrimiento que trata de revelar los elementos que nos oprimen. Cada cual escoge entre el engaño de la ilusión proporcionada por una obra que nos trata constantemente de decir que somos felices o la que nos propone el saber por qué y cómo sufrimos. La elección es de todos. Es quizá lo único para lo cual podemos sentirnos en libertad.
- El fin último de toda investigación en artes es la experiencia.
- Por último, entendemos que el artista, si investiga, si crea relaciones de conocimientos sobre la realidad y sobre las experiencias, queda atrapado él mismo en esa investigación. El artista produce una realidad cognitiva, un saber basado en constantes cuestionamientos donde la pregunta es su herramienta fundamental. Cada vez que se produce una obra de arte, un acto simbólico —desde la constancia y la coherencia sistemática de correlacionar experiencias—, se están cons-

truyendo mundos, se está ampliando el conocimiento sobre la realidad y se están abriendo nuevos caminos para la comprensión sobre el ser humano. Razones suficientes para seguir pensando en asumir el arte como un acto de investigación.

Bibliografía

Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.

Cabrera Salort, Ramón. *Indagaciones sobre arte y educación*. La Habana: Editorial Adagio, 2010.

Dewey, John. *El arte como experiencia*. México: FCE, 1947.

Fernández Christlieb, Pablo. *La afectividad colectiva*. México: Taurus, 2000.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI editores, 1996.

---. *The History of Sexuality*. Penguin Books, 1978.

---. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Editorial Tecnos, 1981.

Freire, Paulo. *La educación como práctica de la libertad*. México: Siglo XXI editores, 1975.

---. *Pedagogía de la autonomía*. México: Siglo XXI editores, 1999.

Fried Schnitman, Dora. *Nuevo paradigmas, cultura y subjetividad*. Barcelona: Editorial Paidós, 1995.

Joseph, Isaac. *Erving Goffman y la microsociología*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 1999.

Martínez Miguélez, Miguel. *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México: Editorial Trillas, 2007.

Mead, Margaret. *Experiencias personales y científicas de una antropóloga*. Barcelona: Editorial Paidós, 1994.

Maturana, Humberto. *La objetividad, un argumento para obligar*. Santiago de Chile: Ediciones Dolmen, 1998.

- Moreno, J. L. *Psicodrama*. Buenos Aires: Ediciones Hormé, 1993.
- Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.
- Lewin, Kurt. *La teoría de campo en las ciencias sociales*. España: Ediciones Paidós, 1989.
- Pampliega de Quiroga, Ana et al. *El proceso educativo según Paulo Freire y Enrique Pichón-Rivière*. Buenos Aires: Ediciones Cinco, 1985.
- Pichón-Rivière, Enrique. *El proceso creador. Del psicoanálisis a la psicología social*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1987.
- . *Teoría del vínculo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.
- Pichón-Rivière, Enrique y Ana Pampliega de Quiroga. *Psicología de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1985.
- Watzlawick, Paul y Peter Krieg (Comps.). *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1995.