



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Algunos aportes de la heurística al campo del arte

Una intención de situar el pensamiento

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Vega, Jorgelina

Tutor/a: Martínez Barragán, Carlos

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

Algunos aportes de la heurística al campo del arte
Una intención de situar el pensamiento

Vega Jorgelina

Dirigido por Martínez Barragán Carlos

Trabajo Final de Máster | Tipología 1 | València, julio de 2024

Máster en Producción Artística
Facultat de Belles Arts Sant Carles / Universitat Politècnica de València



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Resumen

Este proyecto explora en el campo de la heurística aplicada al arte, desarrollando estructuras teóricas que pretenden delinear ciertos condicionamientos heurísticos que inciden en la creación artística. Se examina cómo la heurística puede influir y alterar los procesos de pensamiento y, por extensión, las producciones artísticas.

A través del estudio de referentes de distintos campos, la selección y desarrollo de temas a abordar dentro de la cantidad de esos posibles condicionantes, la implementación de un ejercicio de asociación en la escritura, y el análisis final de un testimonio de un artista contemporáneo en relación a lo investigado, se busca esbozar posibles trayectorias para encontrar una intersección significativa entre pensamiento y obra artística contemporánea.

Palabras clave

Heurística; acontecimiento; sensibilidad; modos de pensar; sentido.

Abstract

This project explores the field of heuristics applied to art, developing theoretical frameworks that aim to delineate certain heuristic constraints influencing artistic creation. It examines how heuristics can impact and alter thought processes and, consequently, artistic productions.

Through the study of references from both fields, the selection and development of topics within these potential constraints, the implementation of an associative writing exercise, and the final analysis of a contemporary artist's testimony in relation to the research, the project seeks to outline possible trajectories to find a significant intersection between contemporary thought and artistic work.

Keywords

Heuristics; event/happening; sensibility; ways of thinking; meaning.

Índice

1. Introducción	06
1.2 Pregunta de investigación.....	06
1.3 Objetivos	07
1.4 Metodología	07
2. Pensar-hacer-decir.....	08
2.1 Acerca de la construcción de sentido.....	10
3. La heurística.....	12
3.1 La heurística: un enfoque en la resolución de problemas.....	12
3.2 Filosofía clásica y la heurística.....	13
3.3 Heurística en la Ilustración y el pensamiento moderno.....	15
3.4 Heurística en el contexto teológico y ético.....	17
3.5 Heurística en la actualidad y su aplicación práctica	19
4. Heurística y arte.....	20
4.1 Aby Warburg y su modus operandis heurístico.....	22
4.2 La heurística en el territorio del arte: El juego heurístico.....	24
4.3 Determinaciones del contexto en la producción artística.....	26
4.3.1 Objeto-resonancia-acontecimiento.....	27
4.3.2 Lo imaginario.....	32
4.3.3 Capturar el sentido.....	35
4.4.4 Invención-procedimientos.....	37
5. Testimonio y análisis.....	41
6. Conclusiones.....	55
7. Referencias y bibliografía.....	58

8. Índice de figuras.....	61
9. Anexos.....	62

1. Introducción

Los procesos de resonancia requieren tiempo, espacio vacío y silencio.

Resonancia: del latín resonantia, 'eco', de resonare, «resonar».

En un sistema resonante, los elementos interactúan entre sí de manera que cada uno influye y es influido por los otros. La resonancia implica la amplificación de ondas o vibraciones cuando los elementos están en una relación de frecuencia particular. Esta amplificación refuerza las características de los elementos involucrados, mejorando su efecto global. En sistemas dinámicos, la resonancia puede llevar a la adaptación y evolución de los componentes del sistema. La resonancia puede sincronizar los elementos de un sistema, creando cohesión y unidad.

Para comprender la resonancia como un proceso simbiótico con potencial para transformar y enriquecer las interacciones entre el ser humano y la cultura, damos el salto hacia explorar los aportes que un enfoque heurístico puede ofrecer en el análisis de la práctica artística contemporánea.

Una heurística en este contexto es entendida como el estudio del proceso mental que implica la formulación de problemas y la lógica operativa para abordarlos, explorando los modos de pensar como medios y manifestaciones concretas de la totalidad psicosomática y social.

El juego heurístico será comprendido como la relación en acto entre objeto y acontecimiento, que nos conducirá a empezar a trazar mapas en relación al mecanismo creativo, en cuanto al estudio de algunos condicionantes de distintos tipos que puedan demarcar la dirección de una obra.

1.2 Pregunta de investigación

¿Cómo puede un enfoque heurístico de problematización guiar el pensar-hacer del artista contemporáneo?

1.3 Objetivos. Generales y específicos

Generales:

- Considerar el campo de la heurística como un pensar innovador, así como una teoría de la invención.
- Enlazar el contenido de la teoría y la práctica artística con saberes de un carácter heurístico.

Específicos:

- Proponer una perspectiva teórica que ponga el énfasis en los procedimientos que permiten el pensar-hacer y la construcción de sentido.
- Examinar aportes que puede realizar la heurística en el territorio del arte.
- Exponer, y si es pertinente, contraponer ideas sobre los conceptos claves.
- Exponer un caso de un artista y analizar la relación de su producción artística con las tags del trabajo.

1.4 Metodología

El presente proyecto, presentado como Trabajo Final del Máster en Producción Artística de la Universitat Politècnica de València, constituye una investigación teórica de Tipología 1, es de naturaleza cualitativa y se organiza en cuatro bloques principales.

En el primer bloque, exploraremos una teoría sobre el pensar-hacer-decir y profundizaremos en la idea de construcción del sentido.

El segundo bloque abordará el concepto de heurística, sus diversas acepciones y algunos de sus posibles indicios históricos.

En el tercer bloque, aplicaremos el enfoque heurístico al ámbito artístico, donde también examinaremos las condiciones contextuales que influyen en la práctica artística contemporánea.

Finalmente, en el cuarto bloque, evaluaremos el recorrido teórico desarrollado a lo largo de la investigación en relación con el pensamiento y la obra de un artista contemporáneo.

La metodología de investigación empleada combina enfoques inductivos, deductivos y hermenéuticos. El enfoque inductivo se refleja en la selección intencional de autores y fuentes que apoyan nuestros objetivos. La dimensión deductiva se manifiesta al extraer de los documentos seleccionados las razones que justifican y refuerzan dicha selección. Por último, el enfoque hermenéutico se centra en la interpretación de los datos recolectados, tanto inducidos como deducidos, influenciada por nuestro bagaje personal, académico y profesional.

Los instrumentos técnicos metodológicos utilizados son la consulta de bibliografía, el análisis documental y el estudio de caso.

En relación con el texto, es crucial aclarar algunos aspectos. La metodología empleada para idear y desarrollar esta investigación se esfuerza por alinearse con la temática abordada. Es decir, así como la heurística discurre en el pensamiento para ayudarnos a encontrar preguntas, mi intención es adoptar un enfoque análogo que propone una serie de relaciones conceptuales, temáticas y disciplinarias que reflejan una perspectiva particular, en este caso, personal. Es importante señalar que estas asociaciones no buscan afirmar verdades absolutas, sino más bien representar una postura adoptada para explorar y disponerme a entender y discutir el tema en cuestión, planteando interrogantes significativos.

2. Pensar-hacer-decir

La investigación se centra en el estudio de la heurística y su relación con el arte, explorando cómo el conocimiento derivado de ambos campos puede integrarse de manera efectiva, poniendo la atención en los modos de articulación entre ambas disciplinas.

Partimos de una relación triádica constituida por pensar, decir y hacer, análoga a un nudo borromeo, la cual simboliza la totalidad de las actividades humanas. Esta premisa junto con parte del desarrollo teórico que se expondrá en las siguientes secciones, se fundamenta en el conocimiento y la teoría desarrollados por Wainhaus (1986-presente), quien sigue la línea de pensamiento de Breyer (1919-2009).

La heurística, entendida como el enfoque del "conocimiento situado" y los métodos que facilitan el proceso de pensar-hacer y la construcción de sentido, será el núcleo del análisis, por medio de la cual aspiramos a comprender cómo los artistas pueden utilizar principios heurísticos para desarrollar su práctica creativa, resolver problemas de manera innovadora y realizar una propia reflexión crítica. La palabra problema, tanto en la presente investigación como en la disciplina heurística en general, debe ser desprovista de toda connotación negativa. ¿O acaso no necesitan los artistas enfrentarse a problemas para inventar?

Wainhaus plantea que estos tres ámbitos del ítem "pensar-hacer-decir", se corresponden con desarrollos disciplinares específicos: la heurística, la morfología y la técnica.

a. una *Morfología*: un estudio de las formas (en particular el de aquellas del universo visual, en función del conocimiento perceptivo, estructural-organizativo, operativo y de los procesos de semiosis) / b. una *Heurística* (mediante el planteo heurístico del "conocimiento situado", con énfasis en los procedimientos que permiten el pensar-hacer. / c. una *Técnica* (como posibilidad de objetualizar o concretar los problemas). El estudio de este punto adquiere importancia crucial en nuestra época debido al despliegue (poco gobernable todavía para el hombre) de erradas pseudopolíticas en relación, justamente, a la *Techné*. Así, para la Heurística la técnica no solamente nos permite hacer: fundamentalmente nos permite —como Heidegger recordaba— conocernos en el camino de hacer. (Wainhaus, 2006).

La articulación de estas ideas aparece expresada en las ideas de Herbert Simon (1916-2001) sobre la complejidad y simplicidad de las estructuras. Simon argumenta que "la complejidad o la simplicidad de una estructura depende básicamente de nuestra forma de describirla" (Simon, 1973, p. 185). Esta afirmación se basa en su observación de que la mayoría de las estructuras complejas que encontramos en el mundo son "enormemente redundantes" y que podemos utilizar esa redundancia para simplificar su descripción (Simon, 1973, p. 186). Simon ilustra esta idea mediante ejemplos en el ámbito de la inteligencia artificial y las ciencias cognitivas, donde las representaciones simplificadas de estructuras complejas pueden facilitar el proceso de toma de decisiones y resolución de problemas. Según Simon, "para utilizar esta redundancia y conseguir la simplificación, debemos dar con la representación adecuada" (Simon, 1973, p. 187).

Nos enfocaremos en los modos de articulación entre diferentes disciplinas. El concepto de "Juego Heurístico" será central en nuestra investigación, permitiéndonos explorar la interacción dinámica entre objeto y acontecimiento, y cómo la heurística puede desvelar los problemas subyacentes en la práctica artística. Como afirman Breyer y Wainhaus, la heurística, entendida como teoría de la invención y el descubrimiento, puede revelar los verdaderos desafíos que cada juego plantea.

“La Heurística, como teoría del pensar innovativo, entronca con una teoría psicológico-filosófica de la invención.

La Heurística debe enseñar un pensar abierto” (Breyer, 2007, p. 19).

2.1 Acerca de la construcción de sentido

Una de las contribuciones más significativas de Wainhaus a este campo es su desarrollo de la tríada pensar-hacer-decir como un marco para la construcción de sentido en el arte. Wainhaus argumenta que estas tres actividades están inextricablemente vinculadas y que su interacción es crucial para la comprensión y creación de significado. Según el autor, "el pensar se manifiesta en el hacer, el hacer se comunica en el decir, y el decir retroalimenta

el pensar" (comunicación personal, noviembre de 2021¹). Esta interconexión crea un ciclo continuo que permite a los artistas y teóricos explorar y redefinir constantemente sus prácticas y conceptos.

La construcción de sentido según Wainhaus (2009), no es un proceso lineal, sino dinámico y emergente, donde el contexto y la experiencia juegan roles fundamentales. Wainhaus destaca que la heurística ofrece herramientas para navegar este proceso, proporcionando métodos para identificar y resolver problemas a medida que surgen. Este enfoque es particularmente relevante en el arte, donde la creación de significado a menudo implica navegar la ambigüedad y la incertidumbre.

En su análisis, Wainhaus también explora cómo la heurística puede ser utilizada para desarrollar un pensamiento proyectual, que es esencial en el proceso creativo. Sugiere que el juicio abductivo, como una lógica que introduce nuevas ideas, es una parte crucial del pensamiento proyectual (Wainhaus, 2009, pp. 86-88). Esta capacidad de generar nuevas ideas y soluciones es lo que permite a los artistas trascender las limitaciones de la técnica y la forma, explorando nuevos territorios creativos.

Este estudio también considerará cómo el pensamiento proyectual y el juicio abductivo, descrito por Eco y Sebeok (1983) como "una lógica que introduce alguna idea nueva" (p. 102), pueden ser aplicados en el arte para ir más allá del simple acto de crear. Según esta perspectiva, la abducción aporta novedad, y este enfoque heurístico permitirá a los artistas descubrir soluciones innovadoras y profundas a los desafíos que enfrentan.

La heurística puede servir al arte como una herramienta, facilitando no sólo la creación y resolución de problemas, sino también el autoconocimiento y la reflexión crítica sobre el propio proceso creativo.

¹ En el marco de la asignatura Heurística, en FADU (Facultad de arquitectura, diseño y urbanismo). UBA (Universidad de Buenos Aires).

La tríada pensar-hacer-decir, como marco para la construcción de sentido, será central en nuestra exploración, destacando la relevancia de la heurística en la práctica artística contemporánea.

3. La Heurística

Heurístico, ca:

Del gr. εὕρισκειν *heuriskein* 'hallar', 'inventar' y *-tico*.

1. adj. Perteneciente o relativo a la heurística.
2. f. Técnica de la indagación y del descubrimiento.
3. f. Búsqueda o investigación de documentos o fuentes históricas.
4. f. En algunas ciencias, manera de buscar la solución de un problema mediante métodos no rigurosos, como por tanteo, reglas empíricas, etc. (RAE, 2024).

3.1 La heurística: un enfoque en la resolución de problemas

La heurística, término derivado del griego εὕρισκειν (hallar), representa un enfoque pragmático y adaptable para la resolución de problemas. A lo largo de la historia del pensamiento humano, la heurística ha desempeñado un papel fundamental en la exploración del conocimiento y la comprensión del mundo.

En su sentido clásico, la heurística se distingue por ofrecer métodos y principios prácticos que guían la búsqueda de soluciones efectivas, aunque no necesariamente exhaustivas ni perfectamente deductivas.

En su sentido moderno, Pólya (1945) expresa:

La heurística moderna se esfuerza por comprender el proceso de resolución de problemas, especialmente las operaciones mentales típicamente útiles en este proceso. Tiene varias fuentes de información, ninguna de las cuales debe descuidarse. Un estudio serio de la heurística debería tener en cuenta tanto el trasfondo lógico como el psicológico; no

debería ignorar lo que escritores más antiguos como Pappus, Descartes, Leibnitz y Bozano tienen que decir sobre el tema, pero al menos debería tener en cuenta la experiencia sesgada. La experiencia en la resolución de problemas y la experiencia en observar a otras personas resolviendo problemas deben ser la base sobre la que se construye la heurística. (pp.129-130).

La heurística moderna, por lo tanto, no solo se basa en reglas y principios prácticos, sino que también se enfoca en la comprensión del funcionamiento cognitivo humano. Este enfoque interdisciplinario combina perspectivas históricas con estudios contemporáneos en psicología cognitiva.

3.2 Filosofía clásica y la heurística

Desde la antigüedad, filósofos como Aristóteles y Platón han abordado la heurística como una herramienta para el razonamiento y la investigación. Aristóteles, en su obra *Ética a Nicómaco* (s. IV a.C), sugirió que las virtudes éticas pueden cultivarse a través de hábitos y prácticas (que funcionan como heurísticas) para guiar la conducta moral. Estas prácticas funcionan como heurísticas porque proporcionan reglas prácticas y generalizaciones que guían la conducta moral, para tomar decisiones de una manera más eficiente. Así lo expresa Ross (1980), crítico y traductor de la obra de Aristóteles:

La nota clave de la *Ética* se encuentra en la primera frase: 'Cada arte y cada investigación, cada acción y elección, parece apuntar a algún bien; de donde el bien ha sido definido correctamente como aquello a lo que todas las cosas apuntan'. Toda acción apunta a algo más allá de sí misma, y de su tendencia a producirlo deriva su valor. La ética de Aristóteles es definitivamente teleológica; para él la moralidad consiste en realizar ciertas acciones no porque las veamos correctas en sí mismas, sino porque las vemos como tales que nos acercarán al 'bien para el hombre'. (pp. 187-188).

Platón desarrolló el método dialéctico, una técnica para la exploración de ideas a través de la argumentación y el diálogo. Este método no solo sirve como una herramienta para el

debate y la argumentación, sino también como un proceso heurístico para la exploración profunda de ideas y conceptos abstractos. Así la dialéctica platónica establece un precedente para el uso de la heurística como método sistemático de exploración intelectual y búsqueda del conocimiento verdadero.

Así es que, cuando refutan a muchos y por muchos son refutados, rápidamente se precipitan en el escepticismo respecto de lo que antes creían, y la consecuencia es que tanto ellos mismos como la filosofía en su conjunto caen en el descrédito ante los demás.

- Es una gran verdad.

- A una mayor edad, en cambio, un hombre no estará dispuesto a participar en semejante desenfreno, sino que imitará al que esté dispuesto a buscar la verdad más bien que al que hace de la contradicción un juego divertido, y será él mismo más mesurado y hará de su ocupación algo respetable en lugar de desdeñable. (Platón, S. IV a.C., pp 374-375).

La relación propuesta entre Platón y el método dialéctico como heurística, muestra cómo la búsqueda del conocimiento puede ser estructurada y potenciada mediante el uso de métodos sistemáticos de exploración y argumentación. A través de la dialéctica, Platón no sólo buscaba descubrir la verdad, sino también enseñar a pensar críticamente y llegar a conclusiones fundamentadas. Este enfoque metodológico ha perdurado a lo largo de los siglos, destacando la relevancia continua de la dialéctica platónica como una forma precursora de heurística intelectual.

La Dialéctica, estudio supremo: (...) Tal como el prisionero llega al término de lo visible cuando puede ver el sol, el dialéctico arriba al término de lo inteligible cuando contempla la Idea del Bien. El método dialéctico es el único que marcha hasta ella cancelando los supuestos. (Platón, S. IV a. C., p. 30).

La cita de Platón subraya la importancia del método dialéctico como una herramienta esencial para la búsqueda del conocimiento y la comprensión de las verdades

universales. Representa una invitación a adoptar un enfoque riguroso y sistemático en la investigación filosófica y en la exploración de las ideas más profundas y trascendentales.

3.3 Heurística en la Ilustración y el pensamiento moderno

La Ilustración del siglo XVIII fue un período de transformación intelectual que influyó profundamente en el desarrollo de la heurística como un método de investigación y descubrimiento basado en la razón y la observación empírica. Durante este tiempo, pensadores como Voltaire (1694-1778), Denis Diderot (1713-1784) e Immanuel Kant (1724-1804) desafiaron las supersticiones y las creencias tradicionales, abogando por un enfoque crítico y fundamentado en la evidencia para alcanzar el conocimiento.

Voltaire promovió la razón y la crítica empírica en su *Diccionario filosófico* (1764), abogando por un enfoque crítico y empírico hacia el conocimiento. Criticó la superstición y la tradición ciega, defendiendo la aplicación del pensamiento racional como método para alcanzar la verdad.

Dejemos de lado todas esas simplezas que los teólogos afirman con toda seriedad. Que ellos se ocupen de esos libros y cada quisque se rija por el sentido común, que nos hará ver que los teólogos se han engañado con sagacidad, porque todos ellos establecen sus argumentos arrancando de un principio evidentemente falso. Han supuesto que Dios obra secretamente y que sus designios son inescrutables, y un Dios eterno que no obre rigiéndose por leyes generales, inmutables y eternas, sólo es un espectro, un dios mítico. (Voltaire, 1764, p.514).

Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert (1717-1783) en la obra *Encyclopédie* (1751-1772), promovieron el conocimiento basado en la observación y la experiencia. La *Encyclopédie* recopiló y sistematizó una vasta cantidad de información empírica, proporcionando un recurso para el aprendizaje y el descubrimiento, así como promovió el método científico y la observación empírica como fundamentos del conocimiento humano, abriendo nuevas perspectivas sobre la comprensión del mundo.

En su obra *Crítica de la razón pura* (1787), Kant sostiene que el conocimiento se origina no solo de la experiencia, sino también de la estructura del entendimiento humano. Esta perspectiva revolucionó la manera en que se concebía la relación entre el sujeto y el objeto del conocimiento. Kant argumenta que para alcanzar el conocimiento verdadero, es esencial utilizar una combinación de intuiciones sensibles y conceptos puros del entendimiento, lo que implica un método heurístico donde la razón juega un papel central en la interpretación de la experiencia empírica.

Si bien no hemos podido encontrar precedentes del término Heurística en la obra de Kant, la asociación se fundamenta en que su enfoque combina tanto la intuición empírica como los conceptos a priori, lo que refleja una metodología heurística al intentar equilibrar la experiencia práctica con los principios teóricos.

Kant sostiene que "los pensamientos sin contenido están vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas" (Kant, 1781, p. 62), lo que implica que el conocimiento significativo surge de la interacción entre la percepción sensorial y la estructura conceptual preexistente en la mente. Éste proceso de integrar datos empíricos con marcos teóricos es el que creemos puede considerarse heurístico, porque busca guiar el descubrimiento y la comprensión mediante reglas prácticas.

(...) Hemos explicado ya el entendimiento de varias maneras: (...) ahora podemos categorizar como la *facultad de las reglas*. Tal caracterización es fecunda y se aproxima más a la esencia del entendimiento. La sensibilidad nos ofrece formas (de la intuición); el entendimiento, reglas. El entendimiento se ocupa siempre de examinar los fenómenos, a fin de descubrir en ellos alguna regla. En la medida en que las reglas son objetivas (es decir, en la medida en que son necesariamente inherentes al conocimiento del objeto), reciben el nombre de leyes. Aunque aprendemos muchas leyes por la experiencia, tales leyes constituyen sólo determinaciones especiales de otras leyes todavía más elevadas, las supremas de las cuales (a las que están sometidas todas las demás) proceden a priori del mismo entendimiento, no de la experiencia. Al contrario, confieren su regularidad a los fenómenos, debiendo hacer así

posible la experiencia. El entendimiento no es, pues, una mera facultad destinada a establecer leyes confrontando fenómenos, sino que él mismo es la legislación de la naturaleza. Es decir, sin él no habría naturaleza alguna, esto es, unidad sintética y regulada de lo diverso de los fenómenos. En efecto, éstos no pueden, en cuanto tales fenómenos, existir fuera de nosotros. Existen sólo en nuestra sensibilidad. La naturaleza, en cuanto objeto de conocimiento empírico e incluyendo todo lo que ella pueda abarcar, sólo es posible en la unidad de apercepción. La unidad de apercepción es, pues, el fundamento trascendental que explica la necesaria regularidad de todos los fenómenos contenidos en una experiencia. Esta misma unidad de apercepción es la regla en lo concerniente a la diversidad de las representaciones (es decir, para determinar esta diversidad a partir de una sola). La facultad de estas reglas es el entendimiento. Todos los fenómenos, en cuanto posibles experiencias, se hallan, pues, a priori en el entendimiento y de él reciben su posibilidad formal, al igual que, en cuanto meras intuiciones, residen en la sensibilidad y sólo a través de ella son posibles, por lo que a su forma respecta. (Kant, 1787, p.104).

Este enfoque kantiano, que integra la razón y la experiencia empírica, ha sido fundamental en el pensamiento moderno, estableciendo una base para la investigación crítica y la metodología científica que aún prevalece en la actualidad.

3.4 Heurística en el contexto teológico y ético

En el ámbito teológico, San Agustín (Agustín de Hipona, 354-430) desempeñó un papel fundamental que podría considerarse en el desarrollo de la heurística como un enfoque para la interpretación y la aplicación de la fe cristiana. En su obra *Confesiones* (397-398), San Agustín exploró las "reglas de fe" que podrían ser vistas como principios heurísticos guiando la comprensión y la vivencia de la doctrina cristiana en la vida cotidiana. Para San Agustín, la fe no era simplemente una aceptación ciega de dogmas, sino un proceso activo de búsqueda y comprensión.

Además, en su obra *De doctrina christiana* (396-426), San Agustín desarrolló lo que podría interpretarse como un marco heurístico para la interpretación de las Escrituras. Propuso métodos para distinguir entre las interpretaciones literales y figurativas, y para aplicar los principios bíblicos a la vida cotidiana, lo que implica un proceso activo de análisis y comprensión, guiado por principios claros y aplicados a la práctica de la vida, (en este caso) cristiana.

La interpretación imperfecta de la Escritura no es falsa ni perniciosamente engañosa, si es útil para edificar la caridad. Sin embargo, debe corregirse al intérprete que de este modo se engaña.

40. El que juzga haber entendido las divinas escrituras o alguna parte de ellas, y con esta inteligencia no edifica este doble amor de Dios y del prójimo, aún no las entendió. Pero quién hubiera deducido de ellas una sentencia útil para edificar la doble caridad, aunque no diga lo que se demuestra haber sentido en aquel pasaje el que la escribió, ni se engaña con perjuicio ni miente. En el que miente, hay una voluntad de decir lo que es falso; por eso encontramos a muchos que quieren mentir, pero que quiera ser engañado, a ninguno. Y como el mentir lo hace el hombre a sabiendas, y el ser engañado lo sufre ignorándolo, se ve a la legua que en una y misma cosa es mejor el que es engañado que el que engaña, pues siempre es mejor padecer una injusticia que hacerla; y todo el que miente comete una injusticia. Si a alguno le parece que alguna vez es útil la mentira, podrá también parecerle que es útil alguna vez la injusticia. Todo el que miente, en eso mismo es infiel al que miente, pero desea que, a quien mintió, le tenga fe, no obstante que él, mintiendo, no se la guarda; por eso, todo violador de la fe es injusto. Luego o la injusticia es alguna vez útil, lo cual es imposible, o la mentira no es útil jamás. (San Agustín, 396-426).

En la ética, la heurística se manifiesta como una guía práctica para la toma de decisiones morales. Tomás de Aquino (1224-1274) es conocido por su síntesis de la filosofía aristotélica con la teología cristiana, un enfoque que también es heurístico en su naturaleza. En su *Suma Teológica* (1265-1274), Aquino utiliza un método estructurado de

preguntas y respuestas para explorar y resolver cuestiones teológicas y filosóficas. Este método es esencialmente heurístico, pues guía al lector a través de un proceso de indagación y razonamiento.

Tomás de Aquino sigue una estructura lógica y sistemática. Cada tema se presenta como una serie de preguntas (cuestiones), seguidas de objeciones, respuestas y réplicas. Este enfoque no solo permite una exploración profunda de los temas, sino que también ofrece una guía práctica para la toma de decisiones morales basada en la razón y en principios religiosos.

3.5 Heurística en la actualidad y su aplicación práctica

La heurística sigue siendo un enfoque valioso en diversas disciplinas modernas, incluyendo la psicología, la inteligencia artificial, la economía y la educación. A lo largo de los años, se ha desarrollado una comprensión más profunda de cómo los seres humanos utilizan heurísticas para resolver problemas complejos y tomar decisiones rápidas en situaciones de incertidumbre.

En psicología, la heurística se refiere a los atajos mentales que las personas utilizan para simplificar la toma de decisiones. Kahneman (1934-2024) y Tversky (1937-1996) fueron pioneros en el estudio de las heurísticas y sesgos cognitivos en la década de 1970.

En un artículo publicado en 1974 en la revista Science expresan:

Este artículo muestra que las personas se basan en un número limitado de principios heurísticos que reducen las complejas tareas de evaluar probabilidades y predecir valores a operaciones de juicio más simples. En general, estas heurísticas son bastante útiles, pero a veces conducen a errores graves y sistemáticos. La evaluación subjetiva de la probabilidad se parece a la evaluación subjetiva de cantidades físicas como distancia o tamaño. Estos juicios son todo ello basado en datos de validez limitada, que se procesan según reglas heurísticas. (Tversky y Kahneman, 1974, p. 1124).

En el campo de la inteligencia artificial, los algoritmos heurísticos son esenciales para resolver problemas de búsqueda y optimización. Estos algoritmos utilizan reglas prácticas para encontrar soluciones satisfactorias cuando no es factible realizar una búsqueda exhaustiva. Pearl (1936, actualidad), un influyente investigador en inteligencia artificial, matemático, científico y filósofo, define a las heurísticas como:

”Estrategias que utilizan información fácilmente accesible aunque poco aplicable para controlar los procesos de resolución de problemas en los seres humanos y máquinas” (Pearl, 1984, p.7).

4. Heurística y arte

“No existe un punto de vista privilegiado: como el paisaje, queda determinado por el derrotero de los caminantes. La Heurística desconfía de los Grandes Acontecimientos y se complace en detenerse sobre los pequeños relieves, horizonte de hechos que suelen omitirse” (Wainhaus, 2009, p.9).

La heurística, entendida como un método para la indagación y el descubrimiento, desempeña un papel clave en la creación artística y en la apreciación estética. El proceso creativo en el arte puede involucrar el uso de heurísticas para enfrentar problemas y generar nuevas ideas. Los artistas emplean métodos heurísticos como la analogía, la experimentación y la redefinición de problemas para explorar nuevas formas de expresión artística.

La apreciación estética también se beneficia de la heurística, ya que los espectadores utilizan procesos cognitivos heurísticos como la categorización y la búsqueda de patrones para interpretar y atribuir significado a las obras de arte. Esta búsqueda activa de significado y relación es fundamental para la experiencia estética.

La metodología heurística, aplicada al análisis y la creación artística, no solo amplía el horizonte interpretativo, sino que también fomenta una comprensión más profunda y multifacética de las manifestaciones estéticas. El integrar técnicas heurísticas en el proceso artístico y en la apreciación del arte, puede posibilitar un diálogo más

enriquecedor entre el creador, la obra y el espectador, promoviendo una experiencia estética más significativa y compleja.

La heurística en el análisis de la creación artística abre un abanico de posibilidades. En primer lugar, permite la identificación de patrones subyacentes y estructuras recurrentes en la obra de un artista o en un movimiento artístico en particular, lo que puede revelar influencias ocultas, conexiones interdisciplinarias y la evolución de ciertas técnicas o temáticas a lo largo del tiempo.

Además, la heurística facilita la generación de hipótesis y teorías interpretativas innovadoras. Al emplear métodos como la analogía y la experimentación, los investigadores pueden formular nuevas perspectivas y lecturas de obras de arte que desafíen las interpretaciones convencionales. Esto enriquece el discurso crítico.

La redefinición de problemas a través de la heurística también es crucial en la práctica artística. Los artistas pueden emplear este enfoque para reinterpretar desafíos técnicos o conceptuales en sus obras, abriendo así nuevas posibilidades de expresión.

En el ámbito de la educación artística, la heurística puede ser una herramienta para fomentar el pensamiento crítico y creativo. Al enseñar a aplicar métodos heurísticos en el proceso creativo, se provee de habilidades para abordar problemas de manera flexible y original, promoviendo la innovación y la originalidad.

La heurística en la curaduría de exposiciones y la gestión cultural tiene el potencial de transformar radicalmente la manera en que se presentan y contextualizan las obras de arte. Un enfoque heurístico en la curaduría permite a los curadores desarrollar narrativas expositivas variadas que invitan al espectador a adoptar múltiples perspectivas para la interpretación y el descubrimiento de significados, enriqueciendo la experiencia estética compartida. Además, cuando se aplica con una intención clara, este enfoque puede fomentar un compromiso más profundo con el arte y la cultura. Una exposición curada bajo métodos heurísticos puede también contribuir significativamente al fortalecimiento de las relaciones entre la sociedad y la cultura.

Si la curaduría es sobre la creación de posibilidades para el público, una parte importante de eso es encontrar nuevas formas de pensar y ver el arte. La heurística, en este contexto, se convierte en una herramienta para descubrir y resaltar relaciones ocultas entre obras, períodos históricos y contextos culturales.

4.1 Aby Warburg y su *modus operandi* heurístico

El historiador del arte Aby Warburg (1866-1929), con un enfoque marcadamente heurístico, ejemplifica cómo esta metodología puede transformar la comprensión del arte y la cultura. Warburg desarrolló el *Mnemosyne Atlas* (1924-1929), un proyecto que consistía en una serie de paneles visuales donde agrupaba imágenes de distintas épocas y culturas para revelar conexiones iconográficas y culturales inesperadas. Este método heurístico permitía a Warburg explorar las supervivencias y transformaciones de símbolos y temas a lo largo del tiempo, proporcionando una perspectiva innovadora sobre la historia del arte. La heurística en este contexto permitió una interpretación visual dinámica y no lineal de la historia cultural.

Warburg, que nunca llegó a concluir su *Atlas Mnemosyne*, al parecer aspiraba a que los espectadores de las imágenes que él agrupaba allí se arreglaran sin sus palabras de autor para conjugar provechosamente los estímulos visuales que componían esta ambiciosa obra suya, colmada de reproducciones. (Burucúa, 2008).

Burucúa (1946, actualidad) publicó en 2011 un artículo en la *Revista de Pensamiento y Debate del Museo Reina Sofía*, en el contexto de la exposición *ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, una destacada muestra sobre Warburg realizada en 2010-2011, lo siguiente:

(...) Warburg nunca dio una definición estricta de la noción y por ello me atrevo a proponer la siguiente: una *Pathosformel* es un conglomerado de formas representativas y significantes, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas que una cultura subraya

como experiencia básica de la vida social. Ese conjunto de signos, brindados a la captación y aprehensión de la sensibilidad, en el que se anudan significados y sentimientos, es un elemento básico a partir del cual se edifica la memoria compartida por una comunidad de hombres y destinos. Cada campo así engendrado no puede sino organizarse, en cuanto tal, alrededor de dos polos, uno ocupado por la emoción explícita que las formas representan, el otro por la emoción opuesta que se nos impone como una sombra. Las Pathosformel son el tesoro que Mnemosyne, diosa de la memoria, almacenó para el trabajo de sus hijas, las Musas, divinidades que rigen las artes, las nueve de la época antigua, incluidas Urania y Clío, más las artes visuales que agregó la Europa del Renacimiento. (Burucúa, 2011, p. 41).

La noción de Pathosformel, destaca su función fundamental en la representación simbólica y emocional dentro de una cultura, y su capacidad para influir en la memoria colectiva al ofrecer una interpretación compartida y profundamente arraigada de la experiencia humana y social. La obra y la metodología de Aby Warburg, ilustran una búsqueda intencionada y heurística que se distingue por su capacidad para abrir nuevas interpretaciones de fenómenos culturales. El método heurístico de Warburg se evidencia en la organización dual de las Pathosformel alrededor de polos de emociones explícitas y opuestas, sugiriendo un enfoque que no solo documenta, sino que también interpreta y da sentido a las complejidades culturales.

Warburg examina sus objetos de estudio dentro de un entramado de variables sumamente complejas. Es comprensible que haya abordado los problemas de la historia cultural desde una perspectiva psicológica, dado que esto refleja un rasgo característico de su época, marcada por una crítica interna al positivismo. De este modo, podríamos pensar que Warburg explora el inconsciente tanto de la historia como de las imágenes.

La muestra *ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* fué comisariada por Georges Didi-Huberman (1953, actualidad). En una entrevista que le realizan en el marco de la exposición, expone:

Esta exposición trata del destino de una forma de conocimiento visual llamada Atlas (...) que supuso el gran momento, el gran giro para entender qué son las imágenes. La exposición habla de la proximidad de este trabajo de pensamiento y el trabajo de muchos artistas de los S. XX y XXI, que han utilizado la forma del atlas en la que podemos reconocer una historia de la imaginación humana. Generalmente, cuando se expone un archivo no se vé nada, un archivo es algo con lo que trabajar durante semanas, meses, años, es largo. En cambio, el atlas es una presentación sinóptica de diferencias: ves una cosa y otra completamente distinta colocada a su lado. El objetivo del atlas es hacerte entender el nexo, que no es un nexo basado en lo similar, sino en la conexión secreta entre dos imágenes distintas. Por eso el atlas es una herramienta mucho más visual de lo que puede ser cualquier archivo. Atlas es un trabajo de montaje en el que se unen tiempos distintos (...). Pienso que si se vuelve a leer, se encuentran nuevas maneras de entender nuestra propia contemporaneidad. (Didi-Huberman, 2010).

El perfil heurístico de Warburg se caracteriza por su capacidad para *des-cubrir* y evidenciar nexos no evidentes a primera vista entre imágenes de contextos históricamente dispares. Warburg investiga las resonancias culturales y simbólicas que conectan estas imágenes a través del tiempo. Este método refleja su interés en las fuerzas subyacentes de la memoria cultural y la persistencia de ciertos gestos y formas en la historia del arte. En lugar de una presentación cronológica o temática, Warburg propone un montaje dinámico que resalta las relaciones complejas y multilaterales entre las imágenes. La idea del atlas como herramienta visual que permite una lectura sincrónica y diacrónica de las imágenes es fundamental en la propuesta de Warburg.

4.2. La heurística en el territorio del arte: El juego heurístico

Las palabras Creatividad y Heurística son términos que suelen utilizarse como sinónimos; sin embargo convocan diferentes conceptos. Así, Costa define la creatividad como la aptitud del humano para la creación. La Heurística, en cambio, constituiría una actitud hacia la creación. La creatividad -más una facultad del ser humano que una acción racional de

la mente- suele recubrir una mirada pretendidamente mágica y casi sobrenatural sobre el proceso de ideación. *Contrario sensu*, Heurístico será el posicionamiento deliberado de aquel que está dispuesto a la invención. (Wainhaus, 2009, p.43).

La heurística se describe como una actitud hacia la creación. En contraste con la creatividad, que se percibe como una facultad, la heurística se presenta como un enfoque deliberado y consciente hacia la invención. Implica una metodología o estrategia que fomenta la generación de ideas y soluciones innovadoras mediante la exploración activa y la experimentación. El término heurístico sugiere una postura activa y comprometida hacia la búsqueda y el descubrimiento, donde el sujeto adopta un papel proactivo en el proceso de ideación. La diferencia radica en que mientras la creatividad puede verse como una habilidad innata, la heurística implica una disposición y una metodología que pueden aprenderse y desarrollarse de manera consciente.

“El arte es una acción personal (...) Todos somos artistas desde nuestro nacimiento, y cualquier gesto es, en potencia, el germen de una obra de arte” (Valcárcel Medina, 2015).

En este sentido, “como al caminar y evitar un charco, debemos ser creativos para encontrar un camino seco y seguro. La diferencia con los artistas es que éstos mantienen la atención sobre esos procesos creativos y los hacen evidentes a los demás” (Martínez Barragán, comunicación personal, 01 de julio de 2024).

En esta investigación, el juego heurístico debe entenderse como una dinámica de interacción activa entre objeto y acontecimiento, donde la exploración libre y la manipulación de materiales no estructurados se configuran como prácticas fundamentales en la génesis de procesos creativos. Para que un objeto se transforme en acontecimiento, debe mediar la resonancia.

“El Juego permite la Resonancia. Y es la Resonancia la que transforma un objeto en acontecimiento” (Wainhaus, 2016).

La resonancia va más allá de la simple percepción física o la ocurrencia de un evento, implica una conexión emocional, intelectual o estética que el objeto establece con el artista y con quienes interactúan con él. Esta resonancia es esencial porque dota al objeto de un valor y lo eleva de ser simplemente una entidad estática o un momento pasajero a algo más profundo, distinguido, activo en el proceso creativo.

Este concepto del juego, demuestra su capacidad para el análisis y la práctica en el ámbito de las artes visuales contemporáneas. Proporciona un marco que posibilita el trazado de mapas en relación con el mecanismo creativo y el estudio de los condicionantes de diversa índole que pueden orientar la dirección de una obra.

En *Art as Experience*, Dewey (1859-1952) exploró el arte desde la perspectiva de la experiencia vivida. En relación a los procesos creativos, describe cómo los artistas transforman sus experiencias en expresiones tangibles.

“El artista persiste en su órgano escogido y su correspondiente material, y así la idea sentida simple y concentradamente, en función del medio, llega pura y clara. Ejecuta su juego intensamente porque lo juega estrictamente” (Dewey, 1980, p.226).

Esta cita enfatiza la dedicación rigurosa y concentrada de los artistas en el proceso creativo, donde el término "juego" no se refiere a una actividad trivial, sino a un proceso estructurado y significativo. Desde esta perspectiva que pone en juego criterios de selección, el juego es heurístico. Este enfoque revela cómo los principios de descubrimiento, adaptabilidad y creatividad guían el proceso artístico, permitiendo a los artistas navegar entre la multitud de posibilidades.

4.3 Determinaciones del contexto en la producción artística

El pensar/problematizar heurístico se constituye como un elemento central en la praxis del artista contemporáneo, comprometiéndolo a un proceso de creación que se caracteriza por la continua indagación y reformulación. Este enfoque incita al artista a interactuar con los materiales y conceptos desde una posición abierta y no prescriptiva, donde la curiosidad y la exploración desempeñan funciones centrales. La heurística, en este

sentido, actúa como un motor que impulsa un diálogo constante entre el creador y los elementos de su entorno, estimulando la emergencia de nuevas ideas y formas.

4.3.1 Objeto- Resonancia- Acontecimiento

Georges Perec (1936-1982), en su libro *Lo infraordinario* (1989), ofrece una perspectiva única y poética para acercarnos a los hechos y objetos cotidianos. Esta perspectiva, que podríamos llamar una poética de lo infraordinario, nos invita a reevaluar y redescubrir lo que ocurre cada día, aquello que es trivial, evidente y común. El libro recoge ocho publicaciones del autor, abarcando el período comprendido entre 1973 y 1981.

La poética de lo infraordinario se centra en la localización y valorización de los pequeños gestos y objetos de la vida cotidiana. A través de esta metodología, Perec nos invita a interrogar cada objeto y cada acto que forman parte de nuestro día a día, permitiéndonos así afirmar: "este es el mundo que yo habito". Este enfoque se ejemplifica en textos como *La rue Vilin* (Perec, 1977), donde describe con detalle la casa de su infancia, y en la *Tentativa de inventario de los alimentos líquidos y sólidos que ingurgite en el curso del año mil novecientos setenta y cuatro* (Perec, s.f) , o en la minuciosa descripción de un escritorio y de todos los objetos sobre él.

Una porción de frutas, dos de frutillas, una de grosellas, una naranja, tres de *mendiants*.

Una porción de dátiles rellenos, una de peras en almíbar, tres de peras al vino, dos de duraznos al vino, una de duraznos en almíbar, una de duraznos al *sancerre*, una de manzanas normandas, una de bananas flambeadas.

Cuatro compotas, dos compotas de manzanas, dos compotas de kinoto y ruibarbo.

Cinco porciones de *clafoutis*, cuatro de *clafoutis* de pera.

Una porción de higos al almíbar.

Seis ensaladas de frutas, una ensalada de frutas exóticas, dos ensaladas de naranjas, dos ensaladas de frutillas, frambuesas y grosellas.

(Perec, 1989, pp. 91-92).

La posición heurística de Perec radica en *des-cubrir* lo que está frente a nosotros pero que solemos pasar por alto. Esta exploración de lo evidente pero inadvertido nos confronta con la conciencia de que, aunque es posible expresar algo del mundo, no es posible decirlo todo debido a las limitaciones inherentes del lenguaje.

Perec también es conocido por su participación en el grupo OuLiPo (*Ouvroir de littérature potentielle*: Taller de literatura potencial), que buscaba explorar nuevas posibilidades literarias a través de técnicas de escritura con restricciones. Este enfoque es particularmente relevante para el campo de la heurística, ya que implica estudiar los condicionantes y las restricciones que pueden influir en la dirección de una producción artística.

Interrogar lo habitual. Pero, justamente, es a eso a lo que estamos habituados. No lo interrogamos, no nos interroga, parece no constituir un problema, lo vivimos sin pensar en ello, como si no transmitiera ninguna pregunta ni respuesta, como si no fuera portador de ninguna información. Ni siquiera es condicionamiento, es anestesia. Dormimos nuestra vida con un sueño sin sueños. Pero, ¿dónde está nuestra vida? ¿Dónde está nuestro cuerpo? ¿Dónde está nuestro espacio? Cómo hablar de estas "cosas comunes", cómo asediarlas, cómo hacerlas salir, arrancarlas del caparazón al que están pegadas, cómo darles un sentido, una lengua: que finalmente hablen de lo que existe, de lo que somos. Quizás se trate de fundar, finalmente, nuestra propia antropología: la que va a hablar de nosotros, la que va a buscar en nosotros lo que durante tanto tiempo les hemos copiado a los otros. Ya no lo exótico, sino lo endógeno. (Perec, 1989, p. 15).

El análisis también encuentra eco en la reflexión de Jorge Luis Borges (1899-1986) en su poema *Las cosas* (1969), donde se expone una meditación sobre los objetos cotidianos y su perdurabilidad más allá de la vida humana:

El bastón, las monedas, el llavero

La dócil cerradura, las tardías

Notas que no leerán los pocos días
Que me quedan, los naipes y el tablero,
Un libro y en sus páginas la ajada
Violeta, monumento de una tarde
Sin duda inolvidable y ya olvidada,
El rojo espejo occidental en que arde
Una ilusoria aurora. ¡Cuántas cosas,
Limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
Nos sirven como tácitos esclavos,
Ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
No sabrán nunca que nos hemos ido.
(Borges, 1969, *Las cosas*).

Nicolás Bourriaud (1965- actualidad), crítico e historiador, amplía la comprensión de Péric y Borges al enfatizar que los objetos y las formas artísticas no solo poseen una resonancia inherente, sino que también adquieren su pleno significado a través de las interacciones y relaciones que generan. En su teoría del arte relacional, Bourriaud argumenta que la significación y la existencia real de una forma artística se materializan únicamente cuando se ponen en juego las interacciones humanas, situando así al espectador como co-creador en la obra de arte.

(...) Es que la forma [artística] toma consistencia, y adquiere una existencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible. A través de ella, el artista entabla un diálogo. La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo,

que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito. (Bourriaud, 1998, pp. 22-23).

Para Bourriaud, lo inteligible en una obra de arte es el ámbito de significación que se desvela a través de la interacción y el diálogo entre el artista, la obra y el espectador. Este concepto se refiere al contenido cognoscible que emerge de la relación dinámica entre estos actores, permitiendo una comprensión profunda y contextualizada de la obra. Lo inteligible es aquello que puede ser aprehendido, interpretado y negociado en el proceso de participación activa con la obra de arte (significados, conceptos, metáforas, simbolismos, contextos y narrativas culturales, estructura, intenciones...).

En su teoría del arte relacional, Bourriaud sostiene que la forma artística no es una entidad estática ni cerrada, sino una formación dinámica y evolutiva que cobra vida y adquiere significado a través de las interacciones humanas. Esta perspectiva relacional se aleja de la estética modernista, que se centraba en la "belleza formal" y en la consideración de la obra como un objeto autónomo y autosuficiente. Para Bourriaud, una forma artística se define por su capacidad de generar y sustentar relaciones, no por su acabado estético intrínseco.

La forma artística, según Bourriaud, es una construcción relacional que emerge del contacto y la negociación entre el artista y el espectador. No existen formas puras en la naturaleza; estas se desarrollan y evolucionan a partir de la interacción con otras formaciones, tanto artísticas como no artísticas. Este proceso de formación es continuo y depende de la mirada y la interpretación de los espectadores, quienes al interactuar con la obra, contribuyen a su significado y existencia.

La forma de una obra de arte es un nodo en una red de relaciones que se expande y transforma en función de las interacciones humanas. Cada obra de arte es una propuesta para habitar un mundo en común, un espacio de interacción que abre nuevas posibilidades de comprensión y convivencia. El trabajo de cada artista se concibe como

un haz de relaciones con el mundo, que genera a su vez otras relaciones, en un proceso continuo de devenir.

Bourriaud subraya que la esencia de la práctica artística reside en la invención de relaciones entre sujetos. La obra de arte se presenta como una propuesta relacional, un espacio de interacción. Esta perspectiva sitúa la intersubjetividad no sólo como el marco social de la recepción del arte, sino como la esencia misma de la práctica artística. La forma artística se transforma en un "rostro" que nos mira, invitándonos a participar en un diálogo que enriquece nuestra comprensión de la realidad y nos insta a habitar el mundo de manera más consciente y comprometida.

La poética de lo infraordinario de Perec y la reflexión de Borges sobre las cosas comunes son, en realidad, propuestas epistemológicas y ontológicas para habitar y comprender el mundo. Operan como estrategias críticas para analizar y revalorizar la trama de la vida cotidiana, frecuentemente eclipsada por el capitalismo tardío y la cultura de consumo. La idea subyacente es que cada objeto y cada acción, por más insignificantes que puedan parecer, constituyen puntos neurálgicos en una red compleja de significados y relaciones humanas que poseen implicaciones políticas y sociales. Esta red no sólo cuestiona las narrativas predominantes que relegan lo cotidiano a un plano marginal, sino que también promueve una praxis estética y política destinada a desafiar la hegemonía cultural de lo exótico y lo espectacular.

En este sentido, la poética de lo infraordinario emerge como una estrategia de resistencia que desafía el orden establecido al revelar las microhistorias y micropolíticas que configuran nuestra experiencia del mundo. Este enfoque relacional y dialógico insta a reconsiderar la relación del sujeto con lo cotidiano, *des-cubrir* nuevas formas de compromiso con el entorno y promover un discurso que profundice nuestra comprensión de la realidad.

4.3.2 Lo imaginario

Si intentamos comprender algo de la articulación entre Heurística y Arte necesitamos entender, o al menos pensar en, los procesos de lo imaginario. La vida de las imágenes constituye un puente entre sujetos y objetos.

En *La vida sensible* (2011) el filósofo italiano Emanuele Coccia (1976- actualidad) reivindica los valores de la imaginación y la sensibilidad por sobre los de la razón.

Nos consideramos seres racionales, pensantes y hablantes; sin embargo, vivir significa para nosotros sobre todo mirar, paladear, palpar u olfatear el mundo. Sabemos y podemos vivir solo a través de lo sensible, y no solo para conocer lo que nos rodea. No es una cuestión gnoseológica: la sensibilidad no solo es una de nuestras facultades cognitivas. Sensible es, en todo y para todo, nuestro propio cuerpo. *Somos* sensibles en el mismo grado y con la misma intensidad con la que *vivimos* de sensible: somos para nosotros mismos y podemos ser para los otros *sólo* una apariencia sensible. (p.9).

La sensibilidad, según Coccia, trasciende el mero acto de conocer; es una facultad que involucra todo nuestro ser. Nuestro cuerpo, en su totalidad, está imbuido de sensibilidad, respondiendo y siendo parte integral del mundo sensible que habitamos. Esta sensibilidad no solo nos conecta con nuestro entorno físico, sino que también define nuestra manera de experimentar y entender la realidad.

En este sentido hablamos de “trascender” y no de “superar”, porque entendemos que trascender tiene, además de la denotación de superar algo, un matiz que refiere a un cambio cualitativo en el estado de ser, de consciencia, mientras que superar, en este contexto, podría referir más a lo concreto. Además ambas palabras difieren en lo temporal siendo que superar connota algo cercano en relación a lo que connota trascender, que lo podemos asociar con algo duradero, transformativo. Mientras que superar podría cambiar una situación o una condición, trascender podría cambiar la percepción o la realidad.

Asimismo, al afirmar Coccia que "somos para nosotros mismos y sólo podemos ser para los demás una apariencia sensible", se entiende que nuestra identidad y existencia se construyen a través de la sensibilidad compartida y la interacción sensorial con otros. Lo que implica que nuestra percepción de nosotros mismos y de los demás está mediada por cómo somos percibidos a través de nuestros sentidos y manifestaciones sensibles.

Vivimos lo sensible, pero la cuestión no es reducible tan solo a una necesidad fisiológica. En todo lo que somos y hacemos tenemos que ver con lo sensible. Accedemos a nuestro pasado y a nuestro futuro sólo en el medio de la luz de la imaginación sensible. Y, sobre todo, nos relacionamos con nosotros mismos no como con una esencia incorpórea e invisible, sino como con algo cuya consistencia es antes que nada sensible. (...) Lo sensible constituye la materia de todo lo que creamos y producimos: no sólo de nuestras palabras sino de todo el tejido de las cosas en las que se objetivan nuestra voluntad, nuestra inteligencia, los deseos más violentos, las imaginaciones más diversas. El mundo no es simple extensión, no es una colección de objetos y tampoco define la simple y abstracta posibilidad de existencia. Ser-en-el-mundo significa ante todo *ser* en lo sensible, moverse en ello, hacerlo y deshacerlo sin interrupciones. Vida sensible no es solo lo que la sensación despierta en nosotros. Es el modo en que nos damos al mundo, la forma *en* la que somos en el mundo (para nosotros mismos y para los demás) y, a la vez, el medio en el que el mundo se hace cognoscible, factible y vivible para nosotros. Sólo en la vida sensible se da el mundo, y sólo como vida sensible somos en el mundo. (Coccia, 2011, pp. 9-10).

El fragmento proporciona una visión integral y profunda de la existencia humana, fundamentada en la dimensión sensible de nuestra interacción con el mundo. Esta perspectiva resalta que nuestra relación con lo sensible no se limita a una mera necesidad fisiológica, sino que impregna todas las facetas de nuestra existencia.

Lo sensible, entonces, se presenta como la materia prima de toda creación y producción humana. No se trata únicamente de nuestras palabras, sino de todo el entramado de

objetos y acciones en los que se manifiestan nuestra voluntad, inteligencia, deseos y fantasías. Esta afirmación subraya la idea de que el mundo no puede ser reducido a una mera colección de objetos o a una simple posibilidad abstracta de existencia. Por el contrario, el mundo es un espacio dinámico y vivencial en el que "ser-en-el-mundo" significa interactuar continuamente con lo sensible, modificarlo y ser modificados por él en un proceso ininterrumpido de creación y recreación, sugiriendo una concepción holística de la realidad, que desafía la visión reduccionista que limita el mundo a sus aspectos físicos y objetivos, destacando en su lugar la complejidad y la riqueza de las interacciones humanas con lo sensible.

La vida sensible no es solo lo que las sensaciones despiertan en nosotros; es el modo fundamental en que nos presentamos al mundo y nos relacionamos con él. La vida sensible es, por tanto, la forma en la que existimos para nosotros mismos y para los demás, y es el medio a través del cual el mundo se hace comprensible, manejable y vivible.

La afirmación de que "lo sensible constituye la materia de todo lo que creamos y producimos" resalta la materialidad intrínseca de nuestras expresiones y creaciones, nuestras acciones y producciones se fundamentan en la realidad tangible y sensorial. Esta perspectiva implica que nuestra capacidad de imaginar y crear está arraigada en la experiencia sensorial acumulada y en cómo interactuamos con el mundo a través de nuestros sentidos.

En relación con los procesos de lo imaginario del sujeto, este enfoque implica que las capacidades imaginativas no son meramente internas o desvinculadas de la realidad tangible. Las imágenes que formamos en nuestra mente, se nutren de nuestras experiencias sensoriales y de cómo interpretamos y respondemos al entorno que nos rodea. Así, lo imaginario se revela como un proceso dinámico y dialéctico que refleja y transforma nuestras interacciones con lo sensible.

El análisis de lo imaginario desde una perspectiva heurística revela que muchos procesos creativos pueden tener sus raíces en la interacción dinámica con el entorno. En este

contexto, los objetos cotidianos facilitan la evocación de significados y asociaciones subyacentes, y abarcan también la exploración de los significados simbólicos y las resonancias culturales que estos objetos pueden desencadenar.

4.3.3 Capturar el sentido

Mientras sentía la náusea del vertiginoso descenso, instintivamente me aferré con más fuerzas al barril, y cerré los ojos. Durante unos segundos no me atreví a abrirlos, esperando mi aniquilación inmediata y me maravillé de no estar sufriendo ya las agonías de la lucha final con el agua. Pero el tiempo seguía pasando. Y yo estaba vivo. La sensación de caída había cesado y el movimiento de la embarcación se parecía al de antes, cuando estábamos en el cinturón de espuma, salvo que ahora se hallaba más inclinada. Junté coraje y otra vez miré lo que me rodeaba. (Poe, 1841).

A Descent into the Maelström (1841) es un relato corto de Edgar Allan Poe (1809-1849), en el que se cuenta la experiencia de un hombre atrapado en un remolino marino después de un naufragio. El protagonista describe con detalle las fuerzas caóticas y peligrosas del remolino, mientras reflexiona sobre la lucha por la supervivencia y las lecciones aprendidas durante el evento devastador en alta mar.

Podríamos pensar que la imagen central de la obra, el hombre inmerso en el remolino, es un simbolismo de las fuerzas inexorables y también caóticas que configuran la experiencia humana, y en este contexto adverso, la supervivencia del protagonista no solo depende de su destreza física, sino también de su capacidad para interpretar y atribuir sentido al entorno volátil y peligroso que lo rodea. Un esfuerzo intencional por capturar y discernir el significado inherente en una realidad que se presenta con un ritmo de cambio acelerado y complejidad creciente. La historia de Poe es frenética, y fuera de lo ficcional, la nuestra también.

Así la idea resuena con el desafío contemporáneo de navegar por aguas turbulentas, donde la continua rotación de signos y significados plantean la captura del sentido como una tarea exigente. Para quienes se dediquen a este campo, la práctica implica

involucrarse en la creación, la investigación activa y la reflexión crítica sobre un entorno cultural y social en constante cambio. Desde esta perspectiva, podríamos entender que la captura del sentido es un proceso heurístico que implica una exploración constante, un cuestionamiento profundo y una reinterpretación continua de las dinámicas contemporáneas.

Esta narrativa se entrelaza con las ideas de Byung-Chul Han sobre la *des-temporalización* y la captura del sentido en el contexto contemporáneo. Han (2022) describe cómo la aceleración de los acontecimientos y la falta de estructuras temporales claras conducen a una pérdida de gravitación en las experiencias humanas. Esta *des-temporalización* generalizada no solo intensifica la incertidumbre, sino que también dificulta discernir qué es significativo y decisivo en un mundo donde los eventos se suceden rápidamente sin dejar una impresión duradera.

La *des-temporalización* (Entzeitlichung) generalizada implica la desaparición de los cortes temporales y las conclusiones, los umbrales y las transiciones, que son constitutivos de sentido. La falta de una articulación fuerte del tiempo da lugar a la sensación de que transcurre con mayor rapidez que antes. Esta sensación se intensifica porque los acontecimientos se desprenden con rapidez los unos de los otros, sin dejar una marca profunda, sin llegar a convertirse en una *experiencia*. La falta de gravitación hace que las cosas solo se rocen superficialmente. Nada importa. Nada es *decisivo*. Nada es definitivo. No hay ningún corte. Cuando ya no es posible determinar qué tiene importancia, todo pierde importancia. (Han, 2022, p. 45).

Asimismo, las ideas de Baudrillard (1929-2007) ofrecen una perspectiva complementaria. Interesado por las maneras de lo enigmático, sugiere que el arte y el pensamiento no buscan proporcionar soluciones o explicaciones definitivas, sino mantener las cosas en su carácter insoluble.

El arte, y el pensamiento también, es una manera de mantener las cosas en su carácter insoluble, de resistir a la explicación y a la solución precisamente. Pero en cambio, y aquí hay un juego de palabras, no es

una solución: es una resolución. Resolución es otra cosa, no da una clave. Las formas se resuelven unas dentro de las otras. Es la resolución de una forma por otra, eso es el arte. (Baudrillard, 2005, párr. 3).

La espiral de Poe podría denotar ese carácter insoluble, donde las formas y significados se mezclan y se resuelven unos dentro de otros sin ofrecer una solución definitiva, sino una resolución que refleja la complejidad y la profundidad de la experiencia humana frente a la *des-temporalización* y la incertidumbre.

Baudrillard también plantea que la tarea del arte y del pensamiento radical es hacer el mundo todavía más ininteligible. Si esto es así, lejos de buscar claridad y soluciones, el arte y el pensamiento deben amplificar la complejidad e ininteligibilidad del mundo, reflejando y exacerbando el carácter caótico e insoluble de la realidad (como podemos imaginarlo al leer a Poe).

Yo estoy a favor de la idea de que la tarea del arte y del pensamiento radical es la de hacer el mundo todavía más ininteligible. Hay que devolver las cosas centuplicadas: eso es el intercambio simbólico. Hay que devolver más de lo que hemos recibido. Hemos recibido un mundo ininteligible, tenemos que volverlo más ininteligible todavía. (Baudrillard, 2005, párr. 3).

4.3.4 Invención-Procedimientos

John Cage (1912-1992) sostenía que el término "experimental" es apropiado "siempre que se lo comprenda no como la descripción de un acto que luego será juzgado como éxito o fracaso, sino simplemente como la de un acto cuyo resultado será desconocido" (Cage, 1958, p.13).

Respecto a sus procesos creativos, se le conoce por haber utilizado el azar como un método compositivo, pero hay otro mecanismo interesante que empleó, y fue la utilización de estructuras no convencionales o flexibles. A menudo, él definía marcos o estructuras generales para una obra, pero dentro de estos marcos permitía una gran libertad en la interpretación y ejecución. En su obra *Music of Changes* (1951-1952) Cage aplicó

métodos aleatorios inspirados en el *I Ching* (Libro de las mutaciones), un antiguo texto chino de adivinación (1200 a.C). Utilizó el libro como un sistema de toma de decisiones aleatorias. Cage determinó aspectos fundamentales de la obra, como la duración de secciones, la selección de materiales sonoros y las técnicas de composición; estableció una estructura general para la obra, pero dejó muchos detalles específicos al azar. Esto incluía la elección de notas, la distribución de eventos musicales y otros parámetros que normalmente serían definidos por el compositor de manera precisa. Esta propuesta desafió las convenciones de la composición musical occidental, y exploró nuevas formas de colaboración entre el compositor y fuerzas externas, en este caso, el sistema aleatorio del *I Ching*.

El *I Ching* consta de 64 hexagramas, cada uno de los cuales se forma a partir de combinaciones de líneas enteras y quebradas. Cage asignó a cada hexagrama una serie de instrucciones que determinaban elementos musicales. El resultado es una obra que no solo incorpora elementos de azar y libertad interpretativa, sino que también refleja la filosofía de Cage sobre la música como un proceso de descubrimiento continuo y una colaboración dinámica entre el compositor, el intérprete y las circunstancias del momento. *Music of Changes* es un gran ejemplo de trabajar con estructuras no convencionales y principios aleatorios en un proceso de creación.

Asimismo, las reflexiones continuas de Cage acerca de la relación entre el silencio y los procesos de pensamiento lo colocan en una posición de especial relevancia dentro del ámbito heurístico, caracterizado por la exploración de métodos no convencionales y la disposición a aceptar resultados imprevistos.

En 1952 compuso su reconocida obra *4' 33"*, la "pieza insonora". Compuesta por tres movimientos donde el intérprete no produce sonido intencionado alguno durante el tiempo designado, provoca una reflexión sobre la naturaleza del silencio, el entorno acústico y la percepción auditiva. Esta obra sabemos que ha sido reinterpretada y referenciada por múltiples artistas desde su primera ejecución. Ha despertado el interés de dos formas: por

la apreciación del sonido ambiental durante ese intervalo de tiempo y por la reflexión sobre el concepto de silencio.

Pritchett (2009) en su publicación *Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33"*, nos pregunta: "(...) ¿de veras pensamos que 4' 33" es una pieza musical?" (p. 167). Para el musicólogo y escritor, quien considera que "el compromiso de Cage con el silencio es tan persuasivo como inspirador" (p.175), la obra presenta un defecto:

(...) puesto que podría sugerir que el silencio es algo que puede presentarnos alguien distinto de nosotros. En última instancia, la experiencia del silencio no es algo que pueda comunicarse entre una persona y otra. No puede forzarse su existencia desde el exterior, y no basta con nuestra intención para que se produzca. «Se nos ha hecho perfectos por lo que nos pasa, más que por lo que hacemos», como decía Cage citando a Meister Eckhart. Asistir a una interpretación de 4'33" no es una actividad que por sí misma pueda desencadenar un encuentro de este calibre, por más que deseemos que así sea. (Pritchett, 2009, p. 177).

El autor nos ofrece esta nueva lectura y nos hace una invitación. Para reforzar el fragmento anterior, hay que explicar que parte del fallo se reconoce en que la experiencia del silencio en Cage era la de un compositor, que es distinta a la de un oyente. Cage estudió y conoció las formas de los silencios.

(...) tenemos que trabajar para enfrentarnos por nuestra propia cuenta al silencio (...). El papel que resulta más útil en el caso de 4'33" no es otro que inspirar el silencio. Posee la facultad de recordarnos que de nosotros depende volver nuestro espíritu hacia el silencio y reconocerlo cuando nos encontremos con él, incluso si tan solo es un momento. El silencio del que hablaba Cage es algo accesible para todas y cada una de las personas, lo es en cualquier momento. No podemos evitar que acontezca. (Pritchett, 2009, p. 177).

Las reflexiones de Cage sobre el silencio y los procesos de pensamiento revelan su conexión con la filosofía oriental, especialmente en lo que respecta al Zen y la meditación. Para Cage, el silencio no era vacío, sino un espacio fértil para la contemplación y la creación. Esta idea se entrelaza con su enfoque en la no-linealidad del proceso creativo, donde cualquier intento de previsión se percibe como una ficción frente a la complejidad del momento presente.

En mi nuevo piso con vistas al East River, en la parte baja de Manhattan, vuelto de espaldas a la ciudad, mirando el agua y el cielo. La quietud de este retiro me llevó por fin a enfrentarme a esta cuestión: ¿con qué objetivo escribe uno música?. (Cage, 1948, p.65).

Marina Abramović ha utilizado el silencio como un elemento central en su práctica artística, considerándolo necesario para establecer un contacto profundo. En *The Artist is Present* (2010), Abramović se sentó en silencio frente a los participantes, creando un espacio de interacción pura y no mediada por palabras, de presencia y atención plena. En *Counting the Rice* (2015), los participantes se sumergen en la tarea de contar granos de arroz y lentejas en silencio, poniendo el énfasis en la concentración, el ritmo, y la experiencia del silencio, reflejando la influencia del budismo zen, similar a la filosofía de Cage.

El 28 de junio de 2024, Abramović silenció el conocido como *Glasto* (Glastonbury Festival of Contemporary Performing Arts) durante siete minutos. Abramović llamó al evento una intervención pública, y en el contexto antagónico del festival, pidió a 200.000 asistentes que hicieran silencio, como parte de una pieza que ella llama *Siete minutos de silencio colectivo*.

Quiero ver cómo puedo ir más allá del ácido, más allá de los hongos, más allá de lo que sea que esté ahí y tocar ese momento en su alma y solo por siete minutos detener todo. ¿Te imaginas si lo logramos? Será un momento increíble. (Abramović, 2024).

Tanto Cage como Abramović emplean el silencio y estructuras no convencionales como medios para crear e innovar. Estas estrategias reflejan una sensibilidad particular hacia el silencio como una categoría sensitiva. Se resalta a estos artistas, sólo como ejemplos entre otros que podríamos referenciar, por las reflexiones que despiertan en torno al silencio y los procesos de pensamiento.

“Se abren puertas y ventanas
en los muros de una casa,
y es el vacío lo que permite habitarla.
En el Ser centramos nuestro interés,
pero del No-Ser depende la utilidad”.
(Lao Tse, s.f., p.21).

Al emplear el silencio como una herramienta creativa, reflejan indirectamente la concepción taoísta del vacío como un espacio fértil para la exploración y la creación. El silencio no se interpreta como una carencia o una pausa en la actividad, sino como un portal hacia la percepción aguda y la experiencia directa del mundo que les rodea. Esta perspectiva nos lleva a pensar cómo el vacío y el silencio no solo son condiciones necesarias para la creatividad y la contemplación en el arte, sino también para la comprensión profunda de la realidad.

5. Testimonio y análisis

A continuación se transcriben fragmentos de una entrevista realizada al artista Daniel Fitte (1960-actualidad), en el marco de una exposición que realizó en el año 2022 en el Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata (MAR), provincia de Buenos Aires, Argentina, titulada *Ser Paisaje*². La misma está transcrita de un video, en la que el director sólo nos enseña las respuestas del artista. Podemos imaginar el recorrido.

² Fitte, D. (2022). *Ser Paisaje*. Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata (MAR), Buenos Aires, Argentina. Comisariada por Diana Aisenberg. Fecha de la exposición: 15 de abril de 2022- 31 de agosto de 2022.

La entrevista dura 33 minutos y ha sido transcrita íntegramente³. Las imágenes que acompañan el texto son referentes visuales de las obras mencionadas por el artista.

Cada palabra resaltada en cursiva es de nuestra autoría y sirve como punto de referencia para destacar los momentos clave de un trayecto que en el contexto de lo que hemos desarrollado, encauzará un sentido.



Figura 1. Fitte, D. 2022.

Sí, me defino artista porque hay algo en el oficio y en el *modo de intentar construir refugios simbólicos*, que me emparenta mucho con el trabajo, por ejemplo, el trabajo de los albañiles y de los oficios. Me interesa mucho esa idea del artista asociado a los oficios, siempre he pensado que los albañiles necesitan del oficio para construir, y los artistas también, y que los dos construimos refugios. Me interesa mucho esa asociación porque además mi obra también se construye gracias a la gente de oficio, a los materiales que ellos me brindan, a las charlas que tengo con ellos, a *los modos que ellos tienen de construir*, hay mucho de eso también en mi trabajo.

¿Cómo llego al mundo del arte contemporáneo? No fué un camino proyectado de antemano, yo creo que mi primera necesidad con la obra es *tratar de comunicarme con el mundo*, de conversar. En lo personal

³ Entrevista completa en Anexos.

creo que mi trabajo como artista me genera todo el tiempo *preguntas*, y esas preguntas es el modo un poco de *revisar mi forma de sentir y de conectarme* con la gente, con el paisaje, con el lugar que habito (...).



Figura 2. Fitte, D. (2022). *Paisaje*. Instalación.

En particular con esta obra “Paisaje”, empecé a pensarla a partir de la convocatoria del Museo MAR. Lo que sucede es que uno está todo el tiempo haciendo anotaciones, bocetos, ideas... yo tengo un *inventario de posibilidades* de trabajo, de obras que ya las encuentro como obras en el espacio público (...). Y en este caso ésta obra estaba ahí como dando vueltas, pero nunca se había terminado como de pensar, y cuando aparece la posibilidad de exponer acá y el modo y la forma de poder hacerla, la concreté (...).

Y bueno en algún momento, en los años 80, estudié maestro mayor de obras y ello, si bien no ejercí, me ayudó bastante más con las instalaciones que he venido haciendo, todo ese *ejercicio*, ese entrenamiento hace que cuando uno *proyecte una idea* ya puedas como *imaginarla* y es difícil por ahí que el resultado sea demasiado distinto a lo que uno imagina (...).

Por lo menos en mi modo de trabajar creo que hay un latir de la obra, hay un núcleo de la obra todo el tiempo, que es la intención que uno tiene, *hacia dónde uno quiere ir, el modo de pensar y sentir* el mundo que lo rodea. De dónde sale la obra, (...), tiene una dirección, tiene un núcleo.

(...) creo que la obra no se explica, pero sí uno puede contar qué intereses me movieron para hacer la obra. Y creo que cuando uno cuenta qué interés estuvo ahí dando vueltas, entonces el público puede ingresar a esa obra y *formar parte de esa experiencia*. Toda obra yo creo que nace de un hecho personal, el tema es cómo trascendemos ese hecho personal para que la obra se transforme en un *punte* entre el artista y el público, ¿no es cierto?. O sea, la obra ya es un puente entre el artista y el público, y ese puente también a mí me interesa que funcione como *espejo*, como espejo de quien está teniendo esa experiencia (...). Siempre es importante pensar que uno lo que hace lo está dirigiendo a alguien (...) yo necesito que la otra persona pueda, no sé si decir entender, no se trata tanto de entender, pero sí tener cierta *conexión* con mi trabajo.

Yo creo que *el trabajo es un lugar*, que dentro de mi obra ocupa un lugar fundamental. *Yo soy, yo construyo* mi obra con mis propias manos, que eso no sería un mérito para la obra, hay obras que no se pueden hacer, pero también hay una parte de mi obra que la construyo gracias al oficio de otras personas. Incluso en los *modos de ubicar y ordenar* ciertos materiales consulto permanentemente a la gente que tiene relación con esos materiales y con esos modos. Por ejemplo, hay ciertas obras en las que yo trabajo donde *ordeno herramientas como si fuera un tablero*, y bueno, lo que hago es ir a las fuentes, es decir, ir a las personas que ordenan sus propias herramientas y pedirles sus modos, y desde ahí sale mi obra. (...) Uno *conoce los materiales*, uno conoce cómo reacciona el cemento, la cal, cómo funcionan las mezclas, y esa fusión a mí me interesa muchísimo para desarrollar mi obra y después como algo ya

más, si querés, más desde el punto de vista no tanto de la práctica, sino lo que significa el trabajo en las personas (...).

(...) ésto que está relacionado con el arte conceptual, una parte de ese trabajo para concretar la obra, es también *pensar la obra*, preguntarse, desarrollarla, leer, hacer bocetos, y pensar mucho en las ideas. Yo trabajo dentro de un marco que como te decía hoy está muy relacionado con *situaciones cotidianas* que encuentro en la calle, por ejemplo ¿no?, o en un paisaje. Me interesa muchísimo desde el planteo formal la síntesis de eso que yo encuentro. Sobre todo cuando en esa síntesis, percibo que atrás de eso hay un contenido, y en ese contenido no me interesa tanto indagar sobre las razones de ese contenido puntuales, pero sí me interesa que haya un contenido, cuando uno percibe ese contenido, ahí es donde aparece el sentido de la obra.

(...) Yo puedo decirte lo que significa para mí la obra de "Paisaje", pero me interesa más lo que pueda encerrar ésta obra desde lo formal y de lo que puede despertar en otros más allá del centro, que es la obra, digamos, lo que contiene la obra; pero no me interesa tanto meterme en lo que piensa cada persona o en el abanico de posibilidades que tiene la obra, *pero sí tiene un núcleo y eso sí, en este caso, me interesa pensar la tensión de la obra "Paisaje"*, digamos que está basada en la letra de los accesos a los pueblos. Los accesos a los pueblos, las letras, las hizo la misma empresa que hace las letras de los accesos, y esos lugares son lugares donde se nombra a un lugar y se invita a entrar a ese lugar. En este caso yo emulo esa idea pero le cambio el rol, entonces lo que hago es invitar a entrar a un lugar que creo que es el lugar de todos, el lugar de tránsito, el lugar de poder estar en el paisaje. El paisaje es un lugar donde no hay fronteras, es un lugar que es de todos, es un lugar donde podemos encontrarnos, donde nos pueden suceder un montón de situaciones, y ese paisaje en el lugar donde yo vivo no es un paisaje, por momentos, todo el tiempo cómodo, también es un paisaje incómodo. Es un paisaje que también muta todo el tiempo por una actividad minera permanente, y el paisaje para mí es una gran pregunta. Paisaje para mí

es el hogar de todo pero también es ese paisaje que transforma la misma gente y ahí se me transforma en una pregunta ¿cuál es el paisaje, no?. ¿El de mi niñez que ya no está?, ¿ese cerro que desapareció?, ¿es el paisaje que deseo?, ¿es el paisaje que está y no quiero?, ¿es ese terraplén que me clavaron frente a la casa?, ¿cuál es el paisaje?. Creo que el paisaje es una pregunta en sí mismo y esta muestra que se llama “Ser Paisaje”, tiene que ver porque yo el paisaje lo vivo, lo tengo encarnado, lo camino todo el tiempo, nací en ese lugar, y me parece que cuando el paisaje se te encarna ya es parte de tu vida, ¿no? y ahí aparecen todas estas preguntas. Por eso esta obra tiene cierta tensión, o intenta tener cierta tensión, entre un terraplén bastante duro que puede remitir a los destapes de la minería con una palabra bastante limpia, y ahí puede haber como cierta dicotomía entre la palabra y la base, la base que es parte de la obra.

Yo creo que *trabajo para encontrar preguntas*, que es el modo que tengo de indagar, y *de indagarme a mí mismo*, y el paisaje sí, es algo que vengo pensando. (...) Nosotros acá estamos atravesados, además de las canteras, por el horizonte todo el tiempo, y podemos ver en estas tres obras que la línea de horizonte aparece permanentemente como columna vertebral de las formas de esta obra, casi es la columna vertebral donde se desarrolla la obra. Yo tengo mi taller en mi casa y tengo la ventana: tengo el horizonte; salgo a caminar: tengo el horizonte. El horizonte es algo con lo que nosotros convivimos todo el tiempo.

Nací en Sierras Bayas, es un pueblo con una impronta muy fuerte minera. (...) está dentro del partido de Olavarría⁴, y en esa comunidad la fábrica cementera fue una fábrica que empezó a funcionar en el año 1919 y hasta hace muy poquito estuvo funcionando, y bueno durante 70 o 80 años esa fábrica despidió cenizas, humo y materiales por sus chimeneas. Y el gris: el pueblo se volvió gris, o sea el pueblo era de tantos años de acumulación de materiales, la medida que llovía, o había humedad, más el sol, se generaban todos cascarones.

⁴ También mi ciudad natal.



Figura 3. Fitte, D. (2022). *Cementados*. Instalación.

O sea, ésto que ven en la obra de cementados es la representación real de cómo han quedado los objetos en el pueblo durante tantos años. Y el pueblo se volvió gris, era muy común escuchar decir en el pueblo “está el patio todo blanco”, o cuando llovía “las plantas se van a poner verdes”... eran muy fuertes esas expresiones que quedaron, ¿no? y *la gente se acuerda* de aquellas expresiones⁵. Y bueno, durante muchos años, sacar las cascaritas de los alambrados, los techos de chapa, todo con acumulaciones. Y Sierras Bayas, Olavarría puntualmente, tiene un rótulo que es “la ciudad del cemento”. Un rótulo que podría significar cierto orgullo, o destacarla dentro del mundo del trabajo, pero también esos rótulos, son rótulos que yo considero han tapado muchos deseos de otras cosas. (...) Entonces esta idea de trabajar estos objetos y volver como a emular ese tiempo que yo viví, de tanto humo, tanto cemento... Traté de ubicarlos, de tomar objetos que muchos tienen que ver con el *mundo interior* (...) pero no los cementé todos, dejé parte de esos objetos a la vista (...). Y a medida que vamos acercándonos a esta instalación

⁵ “El propósito de las palabras es el significado de la canción que produce en tu corazón. Una vez captado el significado, uno ya puede olvidarse de las palabras. ¿Dónde puedo yo encontrar a alguien que haya olvidado las palabras, para hablar un poco con él?”. (Zhuangzi, s.f., Zhuangzi, p.199).

empezamos a descubrir la *identidad de cada objeto* (...). Yo creo que así funcionó mi pueblo. Mi pueblo era considerado, digamos, “éramos todos de cemento” en algún punto, todos pertenecíamos a la misma actividad, pero sin embargo las personas tenían sus propios deseos, sus propios modos de pensar, tenían, sí, su propia identidad, y a veces en estos rótulos esto queda un poco mimetizado y fraguado. Esta acción, estos objetos, los construí con un grupo de personas que convoqué en una acción que se llamó “Patio Banco”⁶ donde las personas llevaban dos objetos y los cementábamos juntos, objetos que signifiquen algo para ellos, uno de los objetos se lo llevaban y el otro me lo dejaban a mí, y ahí va a haber un audio, al lado de esta repisa, donde la gente relata y cuenta porqué razón se inventó el objeto que me dejó. Y en esta acción *volvimos a recrear y a repensar* (...).



Figura 4. Fitte, D. (2022). “*Guantes usados por obreros de una fábrica productora de cal*”. Instalación.

⁶ Fitte, D. 2017. *Patio Blanco*. Acción.

(...) la obra de los guantes tardé bastantes años en hacerla porque bueno, *juntar los guantes fué un lenguaje* bastante lento. Yo me conecté con una calera (...) y acordamos que ellos me iban a dejar una bolsita de cal vacía con los guantes gastados adentro, en un cuarto que tienen en la fábrica. Yo cada 15, 20 días, una vez por mes más o menos, iba y retiraba esa bolsita. *O sea que esa bolsita, durante varios años, juntando esos guantes.* La obra nace porque en algún momento, no recuerdo bien en qué lugar, pero en algún momento ví algunos guantes tirados y entendí que los materiales tienen voz propia, sobre todo los materiales que en este caso tienen huellas, tienen una carga histórica ya dada, tienen marcas donde el hombre interactuó, o el hombre, las mujeres, las personas interactuaron, sobre ese objeto. Los objetos cuentan, cuentan un montón *sobre la vida de las personas*, y cuando ví estos guantes, ahí pude ver y creo todos podemos ver, las horas de trabajo y el tipo de trabajo que tienen esos guantes como testigo, ¿no?⁷ y empecé a imaginar ésto, las herramientas y los guantes son como el DNI de las personas, los identifica, y en este caso imaginé estos guantes también como una extensión de la piel de estos obreros, y bueno me pareció importante hacer un homenaje a este mundo del trabajo. (...) la *cantidad* de guantes, el *modo* en que están ordenados, mostrando las palmas, este *orden* tiene que ver con el mundo industrial, con las *clasificaciones*, con los *inventarios* (...). Para mí no tiene sentido hacer una obra de estas características, y quien me dio los guantes no se sienta representado (...).

⁷ “Un Objeto es el antecedente o la consecuencia de algún problema. La Heurística propone desplazar el foco del seductor universo objetual para extenderlo al problema que lo incluye”. (Wainhaus, 2009, p.49).



Figura 5. Fitte, D. (2022). “Bollo”. Instalación.



Figura 6. Fitte, D. (2022). “Bollo”. Instalación.

Ellos a través de sus manos y sus acciones hablan y yo creo que ese bollo es un poco esa *forma de hablar a través de sus manos*. La cantidad, la cuestión comunitaria, la cuestión de los materiales , esta cuestión del gesto, cuestión de la conexión con el mundo del trabajo.

Esta obra de “Paisaje” si bien es una invitación de acceder a un lugar es un lugar también para el encuentro. Yo creo que el paisaje es un lugar de encuentro. En principio es encuentro con uno mismo, porque el paisaje también es *lugar de encuentro con los demás y ahí aparecen todas las preguntas posibles*. El paisaje es sin fronteras, y eso es una de las cosas que me interesa. (Fitte, 2022).

La elección de este testimonio de artista para la investigación se fundamenta en varios aspectos. Primero, es un artista conceptual reconocido en Latinoamérica, con un enfoque significativo en cuestiones territoriales y de la memoria (colectiva, histórica). Segundo, compartimos territorio geográfico y trayectoria académica, habiendo sido mi profesor y asistido a sus talleres, lo que me permite una comprensión más profunda y epistemológica de su trabajo, y lo que nos permite decir que es un artista al que conocemos más que al que hemos estudiado. Tercero, su descripción sobre el proceso creativo aporta comentarios relevantes para el desarrollo de la investigación, proporcionándonos con su relato pequeñas pistas sobre las tags del trabajo. Finalmente, su enfoque personal en lo que refiere a la tríada pensar-hacer-decir y su honestidad hacia su práctica y entorno, proporcionan un valioso aporte historiográfico y destacan su sensibilidad, concreción y perfil heurístico.

En los fragmentos se han indicado algunas palabras en cursiva. Resultaría contrario al propósito de esta investigación realizar en este punto un análisis relacional entre las teorías abordadas y las palabras del artista. Consideramos que el hecho de que algunos elementos estén señalizados proporciona indicaciones sobre el enfoque buscado. No obstante, es pertinente desarrollar brevemente dos cuestiones adicionales para profundizar en el sentido de la elección y justificarla.

En primer lugar, es necesario destacar algunos mecanismos organizacionales utilizados por el artista. En varias ocasiones hace referencia a "las piezas en el tablero", "ordenar" y "ubicar". Todas estas cuestiones están estrechamente relacionadas con la idea de cómo se interrelacionan pensamiento y acción, eje central de nuestra investigación. En su obra *Pensar/Clasificar* (1985), Perec explora cómo los individuos estructuran y categorizan su entorno. Examina las prácticas de clasificación en la vida cotidiana, analizando cómo estas influyen y reflejan los procesos cognitivos y perceptivos de los seres humanos. A través de ensayos que abarcan desde listas personales hasta reflexiones sobre el espacio físico y conceptual, investiga cómo las actividades ordinarias de ordenar y clasificar revelan aspectos de la comprensión del mundo y de nosotros mismos.

Sei Shònagon⁸

Sei Shònagon no clasifica; ella enumera y recomienza. Un tema suscita una lista, simples enunciados o anécdotas. Más allá, un tema casi idéntico produce otra lista, y así sucesivamente; así se llega a series que podemos reagrupar, por ejemplo las "cosas" conmovedoras (cosas que hacen palpitar el corazón, cosas que a veces oímos con más emoción que de costumbre, cosas que emocionan hondamente o bien, en la serie de las cosas "cosas" desagradables):

- Cosas desoladoras
- Cosas aborrecibles
- Cosas exasperantes
- Cosas molestas
- Cosas penosas
- Cosas que colman de angustia
- Cosas que parecen afligentes
- Cosas desagradables
- Cosas desagradables de ver

⁸ Sei Shònagon. Fué dama de la corte de la emperatriz Sadako en el Japón del siglo X. Famosa por su obra *Makura no Sōshi* (*El libro de la almohada*). También está compuesto por listas cotidianas. Esta obra ha sido traducida al castellano por el matrimonio de escritores Borges J.L. (1899-1986) y Kodama M. (1937-2023).

(...)

(Perec, 1985, p.118).

En nuestro contexto estas prácticas de estructuración funcionan como un camino hacia el des-cubrir. La actitud del artista abordado se considera heurística en este sentido porque implica una exploración sistemática y dirigida de un proceso específico, lo que puede contribuir a profundizar en su investigación de manera estructurada, facilitando la generación de nuevas ideas y enfoques.

En segundo lugar, es pertinente subrayar el carácter etnológico inherente a la obra. Este enfoque etnológico permite ahondar en las concepciones desarrolladas sobre la resonancia, y las interacciones en este caso entre la resonancia y el entorno. Rescatamos a Fitte como ejemplo de apertura, de predisposición y por su actitud hacia la búsqueda. En este sentido los modos particulares que tiene de relacionarse con su lugar, habitarlo, encontrarlo desde el vacío y estudiarlo, tenerlo “encarnado” como él dice, resultan sugerentes.

Hartmut Rosa (1965), sociólogo y filósofo alemán contemporáneo, es conocido por su trabajo en la teoría crítica y la sociología de la modernidad, y ha explorado el concepto de resonancia en su obra *Resonancia: Una sociología de la relación con el mundo* (2016). Rosa analiza cómo la resonancia se convierte en una clave para entender nuestra relación con el mundo moderno. Argumenta que, en una era caracterizada por la aceleración y la alienación, la resonancia se torna una dimensión crucial para restaurar una relación más auténtica y significativa con el mundo que habitamos.

En consonancia con lo desarrollado en la investigación sobre la incumbencia del espacio vacío, el silencio y el tiempo como condiciones necesarias para la resonancia, podemos pensar en algunas de sus ideas. Según Rosa (2016), "la utilización de un segmento del mundo, la interacción con él y quizás la orientación basal dentro de él pueden lograrse en un plazo corto; su asimilación transformadora, en cambio, por lo general sucede de manera procesual y gradual" (p. 533). La instauración de ejes de resonancia requiere no solo de tiempo sino también de que nos abramos con confianza al segmento del mundo

correspondiente. Rosa señala que "la resonancia disposicional va inevitablemente de la mano con un alto grado de vulnerabilidad. Quien está dispuesto a dejarse conmover acepta como contrapartida el riesgo de ser dañado. La confianza en el mundo es, por tanto, un presupuesto decisivo para la conformación de una disposición a la resonancia" (2016, p. 534).

Además, Rosa sostiene que "un orden contrainstitucional —como el que se manifiesta especialmente en el arte, los escenarios de la experiencia organizada y ritualizada de la naturaleza y la historia, y también en el ámbito de la religión— apunta a volver legible el mundo en el sentido de la asimilación transformadora, es decir, busca establecer 'oasis' de resonancia pura y tranquila" (2016, p. 542).

Creemos que Fitte se esfuerza e insiste en su metodología al interactuar, se dispone en su medida (o en sus modos) a esa resonancia estudiando el entorno, y profundiza en la búsqueda de encontrar significaciones en el espacio que habita, lo que nos lleva a resaltar nuevamente el carácter honesto de tratar con su realidad.

La filósofa Garcés M. (1973 - actualidad) , en su ensayo *La honestidad con lo real* (2010), nos invita a preguntarnos cómo tratamos la realidad y con la realidad, que en fin, tendrían que ver con la problemática artística de cómo entendemos y cómo representamos la realidad. La perspectiva que ella utiliza en su análisis es la de la honestidad. Y la variable que utiliza para el análisis de la realidad, es el modo del trato. Por mucho tiempo hemos pensado en cómo representamos y en cómo intervenimos, pero poco de cómo tratamos con la realidad. Los modos de tratar tienen que ver con el estar, el sostener, el situarse dice ella en su ensayo. Tratar honestamente con lo real sería el dejarse implicar, el entrar en escena, dejándose afectar en cuerpo y conciencia, para luego bajo un posicionamiento, inscribirlo en la realidad.

Una Heurística del acto del Arte: al afirmar que más que la indagatoria del objeto-problema a la Heurística le incumbe el artista y su posicionamiento -su conformación de sentido- plantea que le preocupan los modos en los que cada sujeto abre su acción al mundo (Wainhaus, 2009, p.46).

En el párrafo 7, Fitte dice: "...yo soy, yo construyo".

En el párrafo 13, Fitte dice: "juntar los guantes fué un lenguaje...".

"La heurística se transmite por resonancia. Un texto que ha sido escrito con Resonancia solamente puede ser leído por Resonancia". (Wainhaus, 2009, p.172).

Fitte ha estado exponiendo desde 1986. Resulta notable analizar los espacios donde ha exhibido sus obras, principalmente en museos y salones dedicados a la memoria, alejándose casi por completo de las galerías comerciales.

El maestro de Fitte fué Jorge Melo (1919), quien falleció a sus 102 años en 2022. Melo fué uno de los grandes artistas plásticos argentinos, formado por Pío Colivadino (1869-1945), Lino Enea Spilimbergo (1896-1964) y Antonio Berni (1905-1989), referentes del realismo, nuevo realismo y realismo social.

6. Conclusiones

Nos hemos planteado cómo un enfoque heurístico de problematización puede orientar el pensar-hacer del artista contemporáneo. Consideramos que dicho enfoque puede influir en la práctica contemporánea en dos aspectos principales. En primer lugar, al acotar las posibilidades que se plantean hoy en relación al hacer y a los modos de hacer. El enfoque heurístico promueve una actitud reflexiva y exploratoria hacia la búsqueda y realización artística.

Y en segundo término, es necesario mencionar que las tags que fueron desarrolladas en la investigación, como "el des-cubrimiento", "lo imaginario", "lo sensible" y otras, sugieren la posibilidad de considerar más núcleos de contenido, como podrían ser "la dispersión", "la técnica", "lo artesano", "la novedad", etc. Estos elementos podrían complementar el mapa de palabras relacionadas con el pensar y el hacer, condicionando en su medida cada uno de ellos de manera distintiva cada posición personal del que piensa y ejecuta de un modo, lo que en función de nuestros objetivos específicos, se aproxima a una

perspectiva teórica que pone el énfasis en los procedimientos que permiten el pensar-hacer y la construcción de sentido.

Primeramente esta investigación pensábamos titularla *Artista Sitiado* y *Artista Situado*, lo que hoy nos parece una sobrevaloración. En cambio, decidimos cambiarlo por el de *Una intención en situar el pensamiento*, lo que creemos más honesto, además de modesto. Sin embargo el juego de palabras sigue resonando al concluir la investigación, porque todo este *modo* que hemos venido desarrollando no hace más que darnos pistas sobre cómo podemos situar el conocimiento. Y esta cuestión nos parece importante para pensar la práctica contemporánea en este sentido muy claro:

Si los conocimientos inciden en los pensamientos al fungir como estructuras cognitivas que facilitan la interpretación, el análisis y la generación de ideas; si estas bases de información proporcionan un marco conceptual mediante el cual podemos evaluar situaciones, formular juicios y desarrollar soluciones creativas; y si además, el conocimiento actúa como un catalizador para el razonamiento crítico y la toma de decisiones fundamentadas, permitiéndonos abordar problemas complejos desde perspectivas informadas y contextualizadas, entonces sí, pensamos que el impacto del conocimiento en el pensamiento es crucial para una comprensión profunda de nuestra realidad compleja y para la innovación intelectual y práctica.

En este sentido, sostenemos que un conocimiento situado se manifiesta en una práctica situada y que es significativo dedicar el análisis a este tipo de praxis contemporáneas. No en el sentido de que únicamente las prácticas vinculadas al territorio deban ser objeto de estudio, pero sí creemos que en este ámbito académico de investigación es necesario prestar atención a prácticas que estén situadas en su sentido más amplio, ya que son las que pueden proporcionarnos un enfoque más sensible y matizado a cada realidad representada, además de aportar un valor historiográfico significativo en el estudio de la cultura visual.

Finalmente, cabe mencionar dos consideraciones prospectivas para futuras investigaciones. Por un lado, los espectadores podrían optar por emplear una aproximación heurística para interpretar y apreciar el contenido de una obra. Esta forma

de interactuar heurísticamente podría promover una conexión más profunda y enriquecedora, permitiéndole al espectador explorar capas de significado y potencialmente apreciar las complejidades estéticas y conceptuales que el artista ha incorporado. Tales descubrimientos personales podrían fomentar un proceso reflexivo y analítico que podría fortalecer la apreciación del arte como una forma de conocimiento y expresión cultural. La exploración de cómo los espectadores podrían utilizar estrategias heurísticas podría revelar métodos y prácticas que potencialmente mejoren la experiencia estética y educativa en contextos académicos y museísticos.

Por otro lado, este enfoque también podría sugerir la aplicación de la heurística como una metodología didáctica en bellas artes y en otras disciplinas. Los educadores podrían considerar la posibilidad de diseñar programas que promuevan el uso de estrategias heurísticas para explorar y comprender diferentes áreas del conocimiento, facilitando así un aprendizaje más activo y significativo. Esta aproximación no solo podría enriquecer la comprensión conceptual, sino que también podría potencialmente fortalecer habilidades críticas y analíticas fundamentales para el desarrollo integral en entornos académicos.

7. Referencias y bibliografía

REFERENCIAS

Abramović, M. (28 de junio de 2024). Can Marina Abramović get Glastonbury to be silent for seven minutes?. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/article/2024/jun/28/marina-abramovic-glastonbury-silent-seven-minutes>

Baudrillard, J. (2005). En entrevista con Ramos, M.E. Recuperado en
<https://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/conversando-de-arte-con-baudrillard.html>

Borges, J. L. (1969). *Elogio de la sombra*. Editorial Emecé.

Bourriaud, N. (1969). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.

Breyer, G. (2007). *La heurística del diseño*. Editorial Nobuko.

Burucúa, J. E. (2008). *Acerca del Mnemosyne de Warburg*. Revista Ñ, 23 de febrero de 2008.

Burucúa, J. E. (2011). *Carta N. 2. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Reina Sofía*, primavera-verano 2011.

Cage, J. (1948). *A Composer 's Confessions*. MusikTexte N. 40/41 (agosto de 1991).

Cage, J. (1958). *Silencio. Conferencias y escritos*. Editorial Ardora.

Coccia, E. (2011). *La vida sensible*. Editorial Marea.

Dewey, J. (1980). *El arte como experiencia*. Editorial Paidós.

Didi-Huberman, G. (2010). *ATLAS. Entrevista a George Didi-Huberman*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Eco, U., y Sebeok, T. A. (1983). *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*. Indiana University Press.

Han, B-Ch. (2022). *El aroma del tiempo*. Editorial Herder.

Kant, I. [1787]. (2013). *Crítica a la razón pura*. Editorial Taurus.

Pearl, J. (1984). *Heuristics: Intelligent Search Strategies for Computer Problem Solving*. P.7. Addison-Wesley Publishing Company.

Perec, G. [1989]. (2013). *Lo infraordinario*. Eterna Cadencia Editora.

Perec, G. (1985). *Pensar/Clasificar*. Editorial Gedisa.

Poe, E. A. (1841). *A Descent into the Maelström*. Sampi Books.

Platón. [S. IV a.C.]. (1988). *República. Diálogos IV*. Editorial Gredos.

Pólya, G. (1945). *How to Solve It: A New Aspect of Mathematical Method*. Princeton University Press.

Pritchett, J. (2009). *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*. MACBA.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.7 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [20.06.2024].

Rosa, H. (2016. Traducido al castellano en 2019). *Resonancia: Una sociología de nuestra relación con el mundo*. Katz Editores.

Ross, W. D. (1980). *Aristotle*. Methuen Publishing Ltd.

San Agustín. [396-426]. *De doctrina christiana. Libro 1*. Capítulo XXXVI. Recuperado de augustinus.it.

Simon, H. A. (1973). *The Sciences of the Artificial*. MIT Press.

Tse, Lao. *Tao Te Ching*. Editorial Orbis.

Tversky, A. y Kahneman, D. (1974). *Judgment under uncertainty: Heuristics and biases*. Science, New Series, Vol. 185, No. 4157, 27 de septiembre de 1974.

Valcárcel Medina, I. (18 de diciembre de 2015). Todos somos artistas. *La voz*. <https://www.laverdad.es/murcia/culturas/201512/18/todos-somos-artistas-20151218004300-v.html>

Voltaire. F-M.A. [1764]. *Diccionario Filosófico*. Recuperado de librodot.com.

Wainhaus, H. (2009). *Ars Heurística*. Editorial VOX/Morphia.

Wainhaus, H. (2006). *Heurística para Artistas y Educadores del Arte*. <https://www.wainhaus.net/heuristica-unl>

Wainhaus, H. (2016). *La Heurística como juego. Una escena*. Trabajo performativo presentado en el II Seminario de Diseño Escénico. Curitiba, Brasil, 2017. Recuperado de www.wainhaus.net

Zhuangzi (Chuang Tzu). (s.f.). *Zhuangzi*. En *La sabiduría de Chuang Tse*. Editorial Oniro.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. [ca. 350 a.C.]. (1985). *Ética a Nicómaco*. Editorial Gredos.

Diderot, D. y d'Alembert, J. (1751-1772). *Enciclopedia, o Diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios*.

Garcés, M. (2011). *La honestidad con lo real*. Recuperado de <http://tea-tron.com> (02/03/2017).

San Agustín. [397-398]. (2010). *Confesiones*. Editorial Gredos.

Tomás de Aquino. [1265-1274]. (1988). *Suma Teológica*. Biblioteca de autores cristianos.

8. Índice de figuras

FIGURA 1, p.42: Fotografía. Retrato de Fitte, D. Recuperada de <https://soundcloud.com/prensa-museo-mar/territorio-de-visuales-2-daniel-fitte>

FIGURA 2, p.43: Fotografía de instalación. Recuperada de <https://www.arteinformado.com/agenda/f/ser-paisaje-213379>

FIGURA 3, p.47: Fotografía de instalación. Recuperada de <https://www.lacapitalmdp.com/el-mar-suma-las-performances-de-alejandra-veglio-y-daniel-fitte/>

FIGURA 4, p. 48: Fotografía de instalación. Recuperada de <https://arteyproduccion.amia.org.ar/producciones/la-memoria-de-la-aldea-daniel-fitte-2009/>

FIGURA 5, p. 50: Fotografía de instalación. Recuperada de <https://www.facebook.com/photo/?fbid=5527155757316390&set=a.753392848026062>

FIGURA 6, p. 50: Fotografía de instalación. Recuperada de https://www.instagram.com/javier_spaltro/p/Cc4VTT-tbVq/

9. Anexos

Transcripción completa de la entrevista. https://www.youtube.com/watch?v=fjkk_agoP5Y

Propiedad de MAR Museo, Museo de arte contemporáneo de Buenos Aires, ARG.

Sí me defino artista porque hay algo en el oficio y en el modo de intentar construir refugios simbólicos, que me emparenta mucho con el trabajo, por ejemplo, el trabajo de los albañiles y de los oficios. Me interesa mucho esa idea del artista asociado a los oficios, siempre he pensado que los albañiles necesitan del oficio para construir, y los artistas también, y que los dos construimos refugios. Me interesa mucho esa asociación porque además mi obra también se construye gracias a la gente de oficio, a los materiales que ellos me brindan, a las charlas que tengo con ellos, a los modos que ellos tienen de construir, hay mucho de eso también en mi trabajo.

¿Cómo llego al mundo del arte contemporáneo? No fué un camino proyectado de antemano, yo creo que mi primera necesidad con la obra es tratar de comunicarme con el mundo, de conversar. En lo personal creo que mi trabajo como artista me genera todo el tiempo preguntas, y esas preguntas es el modo un poco de revisar mi forma de sentir y de conectarme con la gente, con el paisaje, con el lugar que habito.

Yo creo que ya estaba realizando obras que tenían que ver con el arte contemporáneo. Cuando conozco a Diana Aisenberg, en las primeras clínicas que se hicieron en Olavarría con ella, en el año 2000-2001 aproximadamente, ahí entiendo más el trabajo que estaba haciendo dentro de lo que es el mundo contemporáneo y ahí se me abrió más el panorama a través de un montón de referentes, bueno que Diana también nos muestra, y ahí me empiezo a dar cuenta que mi obra tenía mucho que ver con ese movimiento. De todos modos cuando trabajo no pienso si mi obra es contemporánea... lo que sí esas referencias me han ayudado para, obviamente, pensar mi trabajo de una manera más amplia y dar un poco de, digamos, de rienda suelta a diferentes modos de expresar lo que necesito expresar. Pero fue así, una vez que conocí a Diana ahí cuando empecé a ser más consciente de esta relación del arte contemporáneo con mi obra. Y después en la medida que vas mostrando esas obras se te van abriendo espacios que tienen que ver con este lenguaje o con este modo.

En particular con esta obra "Paisaje", empecé a pensarla a partir de la convocatoria del Museo MAR. Lo que sucede es que uno está todo el tiempo haciendo anotaciones, bocetos, ideas... yo tengo un inventario de posibilidades de trabajo, de obras que ya las encuentro como obras en el espacio público, ¿no?. Y a veces las ideas si no las anotás enseguida, desaparecen, llega un punto que no las encontrás por ningún lado, y te acordás que tuviste una idea... Entonces hay como muchos bocetos, anotaciones que tienen que ver con obras, digamos, que en algún momento las voy a hacer cuando estén las condiciones, el espacio, etc. Y en este caso esta obra estaba ahí como dando vueltas, pero nunca se había terminado como de pensar, y cuando aparece la posibilidad de exponer acá y el modo y la forma de poder hacerla, la concreté. Varias obras tengo así, que aparecen o se terminan de concretar cuando aparece el espacio y el contexto para hacerlo.

Y bueno en algún momento, en los años 80, estudié maestro mayor de obras y ello si bien no ejercí, me ayudó bastante más con las instalaciones que he venido haciendo, todo ese ejercicio, ese entrenamiento hace que cuando uno proyecte una idea ya puedas como imaginarla y es difícil por ahí que el resultado sea demasiado distinto a lo que uno imagina; en este tipo de proyectos, cuando hay un proyecto de antemano, cuando hay una maqueta el resultado no difiere demasiado, al contrario, en general cuando está instalada ya en el espacio físico es como más interesante todavía, se vuelve, digamos, el modo de plantarla en el lugar ¿no?, ya el hecho de plantar en el lugar físico, obviamente, bueno la idea se asienta más todavía.

Por lo menos en mi modo de trabajar creo que hay un latir de la obra, hay un núcleo de la obra todo el tiempo, que es la intención que uno tiene, hacia dónde uno quiere ir, el modo de pensar y sentir el mundo que lo rodea. De dónde sale la obra. O sea, y cuando hay obras en particular, esa obra particular tiene una dirección, tiene un núcleo.

En el caso de las personas que no saben por ahí qué pensar con la obra, yo creo que muchas veces hay una escasez de información y yo creo que los artistas, por lo menos en mi caso, a mí me interesa muchísimo junto con la obra seguir teniendo éste espíritu docente ¿no es cierto?, yo soy docente de arte, pero con mi obra también me interesa muchísimo mantener ese tipo de relación con el público. Yo creo que la gente no tiene porqué adivinar de qué va una obra, creo que tienen que estar los elementos necesarios, o a través de textos, o a través de visitas guiadas, o el mismo artista, en el caso, a mí me interesa muchísimo hacer ese trabajo de conversar con la gente que no tiene que ver con explicar la obra, creo que la obra no se explica, pero sí uno puede contar qué

intereses me movieron para hacer la obra. Y creo que cuando uno cuenta qué interés estuvo ahí dando vueltas, entonces el público puede ingresar a esa obra y formar parte de esa experiencia. Toda obra yo creo que nace de un hecho personal, el tema es cómo trascendemos ese hecho personal para que la obra se transforme en un puente entre el artista y el público, ¿no es cierto?. O sea, la obra ya es un puente entre el artista y el público, y ese puente también a mí me interesa que funcione como espejo, como espejo de quien está teniendo esa experiencia con, en este caso con Paisaje, o con la obra que uno presenta. Entonces me parece que es eso digamos, siempre es importante pensar que uno lo que hace lo está dirigiendo a alguien, uno quiere que la (yo en el caso mío), yo necesito que la otra persona pueda, no sé si decir entender, no se trata tanto de entender, pero sí tener cierta conexión con mi trabajo.

Yo creo que el trabajo es un lugar, que dentro de mi obra ocupa un lugar fundamental. Yo soy, yo construyo mi obra con mis propias manos, que eso no sería un mérito para la obra, hay obras que no se pueden hacer, pero también hay una parte de mi obra que la construyo gracias al oficio de otras personas. Incluso en los modos de ubicar y ordenar ciertos materiales consulto permanentemente a la gente que tiene relación con esos materiales y con esos modos. Por ejemplo, hay ciertas obras en las que yo trabajo donde ordeno herramientas como si fuera un tablero, y bueno lo que hago es ir a las fuentes, es decir, ir a las personas que ordenan sus propias herramientas y pedirles sus modos, y desde ahí sale mi obra.

Cuando hacemos un terraplén para sostener esta palabra, hablo con la gente de montaje y me conecto con la gente que hace los terraplenes, cómo funciona, cuál es la densidad de esos materiales, qué caída tiene... hay un montón de gente con un conocimiento particular de los oficios que para mí son fundamentales como medio de consulta y en muchos casos trabajan también en mi obra para poder desarrollarla, o sea que el mundo del trabajo para mí, dentro de lo que es la cuestión práctica es fundamental en la articulación con los demás y mi propio trabajo también porque uno entiende el trabajo del otro también cuando lo lleva adelante uno mismo. Uno conoce los materiales, uno conoce cómo reacciona el cemento, la cal, cómo funcionan las mezclas, y esa fusión a mí me interesa muchísimo para desarrollar mi obra y después como algo ya más, si querés más, desde el punto de vista no tanto de la práctica, sino lo que significa el trabajo en las personas bueno, hay una frase muy dicha y es que "el trabajo dignifica" y es una realidad absoluta, uno después de trabajar se siente distinto, no?, uno después de trabajar considera que fue útil, que sirvió y que pudo también en algún punto llevar adelante una idea además del sustento natural. Yo creo que el trabajo sí, es verdad, dignifica todo el tiempo.

Hay veces que tenés que hacer una obra y te lleva horas y horas, y bueno, trabajás durante varios días seguidos en la construcción de una obra, y hay otras que, hay momentos que son más de, de escribir las ideas, de llevarlas adelante, porque esto que está relacionado con el arte conceptual, una parte de ese trabajo para concretar la obra, es también pensar la obra, preguntarse, desarrollarla, leer, hacer bocetos, y pensar mucho en las ideas. Yo trabajo dentro de un marco que como te decía hoy está muy relacionado con situaciones cotidianas que encuentro en la calle, por ejemplo ¿no? o en un paisaje. Me interesa muchísimo desde el planteo formal la síntesis de eso que yo encuentro. Sobre todo cuando en esa síntesis, percibo que atrás de eso hay un contenido, y en ese contenido no me interesa tanto indagar sobre las razones de ese contenido puntuales, pero sí me interesa que haya un contenido, cuando uno percibe ese contenido, ahí donde aparece el sentido de la obra.

Hay obras que yo puedo decirte lo que significa para mí la obra de Paisaje, pero me interesa más lo que pueda encerrar esta obra desde lo formal y de lo que puede despertar en otros más allá del centro, que es la obra, digamos, lo que contiene la obra, pero no me interesa tanto meterme en lo que piensa cada persona o en el abanico de posibilidades que tiene la obra, pero sí tiene un núcleo y eso sí, en este caso, me interesa pensar la tensión de la obra Paisaje, digamos que está basada en la letra de los accesos a los pueblos. Los accesos a los pueblos, las letras, las hizo la misma empresa que hace las letras de los accesos, y esos lugares son lugares donde se nombra a un lugar y se invita a entrar a ese lugar. En este caso yo emulo esa idea pero le cambio el rol, entonces lo que hago es invitar a entrar a un lugar que creo que es el lugar de todos, el lugar de tránsito, el lugar de poder estar en el paisaje.

El paisaje es un lugar donde no hay fronteras, es un lugar que es de todos, es un lugar donde podemos encontrarnos donde nos pueden suceder un montón de situaciones, y ese paisaje en el lugar donde yo vivo, no es un paisaje por momento todo el tiempo cómodo, también es un paisaje incómodo. Es un paisaje que también muta todo el tiempo por una actividad minera permanente, y el paisaje para mí es una gran pregunta. Paisaje para mí es el hogar de todo pero también es ese paisaje que transforma la misma gente y ahí se me transforma en una pregunta ¿cuál es el paisaje, no? ¿El de mi niñez que ya no está?, ¿ese cerro que desapareció?, ¿es el paisaje que deseo?, ¿es el paisaje que está y no quiero?, ¿es ese terraplén que me clavaron frente a la casa?, ¿cuál es el paisaje?. Creo que el paisaje es una pregunta en sí mismo y esta muestra que se llama Ser Paisaje, tiene que ver porque yo el paisaje lo vivo, lo tengo encarnado, lo camino todo el tiempo,

nací en ese lugar, y me parece que cuando el paisaje se te encarna ya es parte de tu vida, no? y ahí aparecen todas estas preguntas. Por eso esta obra tiene cierta tensión, o intenta tener cierta tensión, entre un terraplén bastante duro que puede remitir a los destapes de la minería con una palabra con una palabra bastante limpia, y ahí puede haber como cierta dicotomía entre la palabra y la base, la base que es parte de la obra.

Trabajamos esta idea del paisaje con los recorridos. El recorrido también es parte de la muestra, el hecho de tener que caminar de un lado a otro, de moverte, uno cuando camina el paisaje, lo vas recorriendo y también vas encontrando diferentes cosas en la medida que vas caminando. A mí me pasa algo con el paisaje, yo cuando salgo a caminar, muchas veces camino en el mismo lugar, lo que me dí cuenta que salgo a caminar siempre en el mismo momento del día, no en el mismo horario, en el mismo momento y que tiene que ver con el atardecer. Salgo a caminar cuando es de día y me agarra el atardecer caminando, y vuelvo a casa casi de noche. Y es algo que nunca fue algo así como programado.

Yo creo que trabajo para encontrar preguntas, que es el modo que tengo de indagar, y de indagarme a mí mismo, y el paisaje sí, es algo que vengo pensando incluso con artistas amigos, como Andrés Boero de Uruguay hicimos un trabajo en conjunto donde Diana Aisenberg también nos acompañó en ese proyecto, y los dos pensábamos del mismo modo el paisaje siendo de diferentes lugares con sus particularidades. Pero así con muchos artistas, con Marcelo Góngora, un amigo también de Olavarría, que pensamos mucho... el tema del paisaje es un tema que en nuestra comunidad y entre los artistas, un grupo de artistas, es un tema recurrente todo el tiempo, y lo que es interesante es qué piensa cada uno sobre el paisaje, cómo a cada uno lo atraviesa. Nosotros acá estamos atravesados, además de las canteras, por el horizonte todo el tiempo, y podemos ver en estas tres obras que la línea de horizonte aparece permanentemente como columna vertebral de las formas de esta obra, casi es la columna vertebral donde se desarrolla la obra. Yo tengo mi taller en mi casa y tengo la ventana: tengo el horizonte; salgo a caminar: tengo el horizonte. El horizonte es algo con lo que nosotros convivimos todo el tiempo.

Nací en Sierras Bayas, es un pueblo con una impronta muy fuerte, minera. Sierras Bayas está dentro del partido de Olavarría, y en esa comunidad la fábrica cementera fue una fábrica que empezó a funcionar en el año 1919 y hasta hace muy poquito estuvo funcionando, y bueno durante 70 o 80 años esa fábrica despidió cenizas, humo y materiales por sus chimeneas. Y el gris: el pueblo se volvió gris, o sea el pueblo era de tantos años acumulación de materiales, la medida que

llovía, o había humedad, más el sol, se generaban todos cascarones. O sea esto que ven en la obra de cementados es la representación real de cómo han quedado los objetos en el pueblo durante tantos años. Y el pueblo se volvió gris, era muy común escuchar decir en el pueblo “está el patio todo blanco”, o cuando llovía “las plantas se van a poner verdes”... eran muy fuertes esas expresiones que quedaron, ¿no? y la gente se acuerda de aquellas expresiones.

Y bueno, durante muchos años, sacar las cascaritas de los alambrados, los techos de chapa, todo con acumulaciones. Y Sierras Bayas, Olavarría puntualmente, tiene un rótulo que es “la ciudad del cemento”. Un rótulo que podría significar cierto orgullo, o destacarla dentro del mundo del trabajo, pero también esos rótulos, son rótulos que yo considero han tapado muchos deseos de otras cosas. Y bueno yo soy bastante, esta obra creo que es una reacción frente a los rótulos y frente a ese rótulo sobre todo cuando se los instala en una comunidad. Entonces esta idea de trabajar estos objetos y volver como a emular ese tiempo que yo viví, de tanto humo, tanto cemento... traté de ubicarlos, de tomar objetos que muchos tienen que ver con el mundo interior, con lo decorativo, con adornos, pero no los cementé todos, dejé parte de esos objetos a la vista. Y la idea de mostrarlos así superpuestos, quise representar esta idea de bodoque, esta idea de mimetizar a todos esos objetos como si fueran uno solo. Y a medida que vamos acercándonos a esta instalación empezamos a descubrir la identidad de cada objeto, y si nos metemos un poquito más adentro de cada objeto, en los lugares que no está cementado, empezamos a encontrar su materialidad y empezamos a descubrir la identidad de cada objeto. Yo creo que así funcionó mi pueblo. Mi pueblo era considerado, digamos, “éramos todos de cemento” en algún punto, todos pertenecíamos a la misma actividad, pero sin embargo las personas tenían sus propios deseos, sus propios modos de pensar, tenían sí, su propia identidad, y a veces en estos rótulos esto queda un poco mimetizado y fraguado.

Esta acción, estos objetos, los construí con un grupo de personas que convoqué en una acción que se llamó “Patio Banco” donde las personas llevaban dos objetos y los cementábamos juntos, objetos que signifiquen algo para ellos, uno de los objetos se lo llevaban y el otro me lo dejaban a mí, y ahí va a haber un audio, al lado de esta repisa, donde la gente relata y cuenta por qué razón se inventó el objeto que me dejó. Y en esta acción volvimos a recrear y a repensar esta idea de la ciudad del cemento, de los rótulos y de los deseos.

Esta obra, la obra de los guantes, tardé bastantes años en hacerla porque bueno, juntar los guantes fué un lenguaje bastante lento. Yo me conecté con una calera de Sierras Bayas, y bueno

los obreros cuando se les gastan los guantes tienen que devolverlos para que les den guantes nuevos. Y entonces bueno, charlamos, y acordamos que ellos me iban a dejar una bolsita de cal vacía, con los guantes gastados adentro, en un cuarto que tienen en la fábrica, y o cada 15, 20 días, una vez por mes más o menos, iba y retiraba esa bolsita. O sea que esa bolsita, durante varios años, juntando esos guantes. La obra nace porque en algún momento, no recuerdo bien en qué lugar, pero en algún momento ví algunos guantes tirados y entendí que los materiales tienen voz propia, sobre todo los materiales que en este caso tienen huellas, tienen una carga histórica ya dada, tienen marcas donde el hombre interactuó, o el hombre/las mujeres/las personas interactuaron sobre ese objeto.

Los objetos cuentan, cuentan un montón sobre la vida de las personas, y cuando ví estos guantes, ahí pude ver y creo todos podemos ver, las horas de trabajo y el tipo de trabajo que tienen esos guantes como testigo, ¿no? y empecé a imaginar esto, las herramientas y los guantes son como el DNI de las personas, los identifica, y en este caso imaginé estos guantes también como una extensión de la piel de estos obreros, y bueno me pareció importante hacer un homenaje a este mundo del trabajo, de donde yo me siento muy identificado porque mi padre fué un albañil, fué un camionero, alguien que trabajó con un camión entre canteras y caleras. Yo creo que el homenaje parte desde él y la idea es hacerlo extensivo. Me pareció que estos guantes, la cantidad de guantes, el modo en que están ordenados, mostrando las palmas, este orden tiene que ver con el mundo industrial, con las clasificaciones, con los inventarios. Sentí que a través de esos guantes iba a poder hacer un homenaje, pero sobre todo iba a servir también de puente el trabajo entre la gente y el público, me parece importante que se pueda ver eso y qué mejor cosa que mostrarlo a través de los elementos que ellos usan y las manos, y los guantes que son como muy significativos.

Y bueno para mí un tema fundamental es que éstas personas que me dieron estos materiales, estos guantes, ellos se sientan parte de la obra, para mí eso es fundamental. Para mí no tiene sentido hacer una obra de estas características, y quien me dio los guantes no se sienta representado. Por eso que cada vez que hago una obra, en verdad los que me habilitan a exponerla son las mismas personas que me dan estos materiales, son los primeros que yo siento que me habilitan por eso la obra no termina en una confección mía, sino que también me interesa muchísimo ver qué le sucede a esas personas antes de mostrar la obra. Necesito ese lugar de contacto con ellos.

Ellos a través de sus manos y sus acciones hablan y yo creo que ese bollo es un poco esa forma de hablar a través de sus manos. La cantidad, la cuestión comunitaria, la cuestión de los materiales , esta cuestión del gesto, cuestión de la conexión con el mundo del trabajo. Y acá como ustedes ven, todo el tiempo hay cantidad de objetos, todo el tiempo está esta cosa de comunidad, esta cosa todo el tiempo dando vueltas y la obra se construye a partir de cantidad de objetos, cantidad de guantes, cantidad de bolsas. Esta obra de Paisaje si bien es una invitación de acceder a un lugar es un lugar también para el encuentro. Yo creo que el paisaje es un lugar de encuentro. En principio es encuentro con uno mismo, porque el paisaje también es lugar de encuentro con los demás y ahí aparecen todas las preguntas posibles. El paisaje es sin fronteras, y eso es una de las cosas que me interesa.